

LOS RÍOS PROFUNDOS ENTRE EL MITO Y LA MEMORIA

Carlos Huamán



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

SECRETARIO GENERAL

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

SECRETARIA DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda

COORDINADORA DE HUMANIDADES

Dra. Guadalupe Valencia García

CENTRO DE INVESTIGACIONES

SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

DIRECTOR

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

SECRETARIA ACADÉMICA

Dra. Guadalupe Cecilia Gómez Aguado

LOS RÍOS PROFUNDOS
ENTRE EL MITO Y LA MEMORIA

LOS RÍOS PROFUNDOS ENTRE EL MITO Y LA MEMORIA

CARLOS HUAMÁN
MÉXICO



Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
México 2022

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de la DGAPA-UNAM, en el marco del proyecto PAPPIT N° IN402319 “Mito y memoria en las literaturas andinas peruanas”.

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información.

Nombres: Huamán, Carlos, autor.

Título: Los ríos profundos entre el mito y la memoria / Carlos Huamán.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2022.

Identificadores: LIBRUNAM 2172042 | ISBN: 978-607-30-6516-0.

Temas: Arguedas, José María -- Crítica e interpretación. | Arguedas, José María. Ríos profundos. | Literatura indígena -- Región de los Andes -- Historia y crítica. | Literatura peruana -- Historia y crítica. | Indios de América del Sur -- Perú -- En la literatura. | Mitología quechua -- En la literatura.

Clasificación: LCC PQ8497.A65.Z674 2022 | DDC 863—dc23

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano.

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

Primera edición: octubre 2022

Fecha de edición: Octubre 2022

D.R. © 2022 Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad Universitaria, Coyoacán

C.P. 04510, México, Ciudad de México

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México

Correo electrónico: cialc@unam.mx

[http:// www.cialc.unam.mx](http://www.cialc.unam.mx)

ISBN: 978-607-30-6516-0

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos [indios], llevado por la fortuna hasta la universidad de San Marcos, hablando por la vida en quechua bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible, que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, que se aculture. Yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir en realidad, en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido.

Fragmento del discurso “No soy un aculturado”
de José María Arguedas al recibir el premio
Inca Garcilaso de la Vega (1968)

ÍNDICE

Introducción	11
El Perú de Arguedas	25
<i>Los ríos profundos</i> en la memoria y el símbolo	47
Evocaciones en el camino	77
Errancia, forasterismo, camino.....	95
Personajes colectivos e individuales.....	113
Representaciones de la guerra y el despertar sexual.....	137
Ernesto, Felipa y la peste del tífus	159
Notas sobre algunos dioses en <i>Los ríos profundos</i>	179
Río cantor.....	191
A manera de conclusión	213
Bibliografía.....	219

INTRODUCCIÓN¹

A mediados del siglo pasado, una generación importante de escritores latinoamericanos se dio a la tarea de escribir cuentos y novelas en los que se ficcionalizaban las formas particulares del discurso popular y se recuperaban las visiones míticas nativas del mundo al que representaban (espacios rurales o semirurales). A ellos se les denominó narradores transculturados. En ese pequeño grupo estaban Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias y José María Arguedas (Andahuaylas 1911-Lima 1969). Sin haberse reunido antes, habían coincidido en una búsqueda estética literaria que ponía a discusión la validez del pensamiento mítico de las culturas nativas ancestrales.

El trabajo de dichos autores llamó la atención de Carlos Pacheco, quien escribió la *Comarca Oral* (1992),² obra en la que se les nombra “narradores transculturados”. Esa razón justificó su

¹ Este trabajo de investigación fue realizado gracias al Proyecto PAPIIT, IN 402319 “Mito y Memoria en las literaturas andinas peruanas”, DGAPA-UNAM

² *Vid.* Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

estudio sobre las oralidades narrativas en proceso de transculturación, mismo que deviene del movimiento cultural de ida y vuelta en sociedades modernas y no modernas. De hecho, el fenómeno del lenguaje y el imaginario nativo ya había sido planteado por Arguedas como un asunto relevante desde su primer cuento, “Agua” (1936). El autor sabía que en esa preocupación no estaba solo, por lo que reconocía en los narradores arriba señalados una similar preocupación artística. Esa convicción le llevaría a aludir a Juan Rulfo en el “Primer diario” de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969). Ahí le preguntaba: “¿quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en toda la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar como tú?”³ La interrogación estaba destinada a fortalecer su apego a la cultura oral como fuente de la historia novelesca, razón que explica su posterior alusión a João Guimarães Rosa, quien recuperó las formas particulares de lenguaje oral de su región (Brasil). En ese Diario, Arguedas expone también su desacuerdo con Julio Cortázar cuando éste se refiere a los escritores como provincianos o cosmopolitas: “todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional”.⁴ Sin duda, Arguedas estaba seguro de que, para entender y explicar las realidades nacionales,

³ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, Eve-Marie. Fell (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 10.

⁴ Julio Cortázar respondió a la insinuación de Arguedas en la *Revista Life, en español*, con fecha 7 de abril de 1969.

habría que recuperar la memoria y la lengua de los pueblos de las provincias, muchos de ellos alejados de las grandes urbes.

La novela en mención se convirtió en el testamento literario de Arguedas. Sus páginas guardaron la necesidad de discutir sobre las posibilidades de historiografiar las literaturas latinoamericanas y prestar atención a otras alternativas para su escritura y su interpretación.

Volviendo al asunto central de este trabajo, es preciso señalar que los “utópicos” narradores “transculturados” no eran ajenos a la preocupación de Arguedas. Años antes a que nuestro autor escribiera *El zorro...*, ya se observaba la inclinación por recuperar la memoria y, a través de ésta, a los mitos ancestrales que funcionaban como ejes centrales de la narración. Habían encontrado un terreno fértil que ayudaba a comprender su realidad. Los autores coincidían en su búsqueda por representar el contexto del heterogéneo universo sociocultural de la región (Brasil, Paraguay, México, Guatemala y Perú). El testimonio de la vida social y cultural en los que se incluyen los mitos de las comunidades nativas era motivo para la creación literaria. A esto se suma el tratamiento de partículas del discurso escrito en español y en las lenguas nativas, donde se podían oír el tono y la voz del hablante.

Considerando lo señalado y teniendo en cuenta que a fines del siglo pasado tuve mis primeros escarceos con la obra de Arguedas, me propuse abismarme en los terrenos de la ficción andina estudiando *Los ríos profundos* (1958). Desde su publicación, la novela en mención ha tenido muchas reediciones y recibido diversos reconocimientos, como el premio Ricardo Palma (1959), el ser finalista

del premio William Faulkner (1963), el premio Inca Garcilaso de la Vega (1968), entre muchos otros.

Los ríos profundos tiene como narrador personaje a Ernesto, hijo de blancos o *mistis* quien, luego de su estancia en una comunicad india, se traslada con su padre al Cuzco, centro del mundo. Ahí se encuentra con la ciudad mítica que evocaba el pasado inca. La lectura y reevaluación de la historia “que le habían contado”, le hace tomar conciencia respecto a las diferencias sociales y las constantes luchas por el poder. El padre, al no poder quedarse con él, le deja internado en un colegio religioso. En ese lugar, el niño comprende que la educación está dirigida a justificar el sistema de explotación del indígena. Ese sistema era encabezado por el latifundista, la Iglesia y el ejército. Ya avanzada la novela, motivado por los choques permanentes con sus compañeros del colegio, el niño casi adolescente se ve obligado a salir de éste y caminar por el pueblo de Abancay. Su deambular le permite constatar las duras condiciones en las que vive la gente. Observa que las chicherías son lugares donde convergen algunos personajes representativos de su pueblo. Ellos le devuelven, mediante cantos y bailes, la magia del mundo y los increíbles alcances significativos del *runa simi* o *quechua*.

En ese escenario, la carencia y la mala comercialización de la sal obligan a las mestizas chicheras a levantarse para tomar la Administración Municipal y repartir la sal entre los necesitados. Ernesto es testigo y partícipe del hecho. Ante tal acontecimiento, la reacción de la policía y de los soldados, hace que se reponga la sal a sus propietarios, mientras que Felipa, la líder de las mujeres levantadas, huye herida a la selva. Más tarde nos enteramos de que

la peste del tifus asola el pueblo, por lo que Ernesto se ve obligado a salir de él.

Para adentrarnos más en el escenario de *Los ríos...* es preciso tener en cuenta que la literatura peruana sigue un derrotero complejo. Las primeras huellas que aluden al universo nativo las encontramos en el llamado indianismo o protoindigenismo, corriente literaria representada principalmente por *El padre Horan* (1848) de Narciso Eriástegui y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. En esta obra ciertamente se denuncia la precaria situación del indio; sin embargo, se observa que los personajes nativos (las aves sin nido) requieren de la asistencia del blanco para su superación y supervivencia. No existe, por tanto, alternativa alguna. El relato muestra que las razones del sometimiento son absolutamente ineludibles

Más tarde aparece y se consolida un movimiento agresivo donde se observa al indio personaje tomando decisiones frente a su realidad. Me refiero al Indigenismo, movimiento encabezado por intelectuales de izquierda que pretenden reivindicar al indio. En ese proceso aparece Enrique López Albújar con sus *Cuentos andinos* (1920), obra relativamente paralela a *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas.

Haciendo una evaluación del movimiento, en especial de la obra de Albújar, Tomás Escajadillo señala que, con la obra de este autor “se rompe claramente con el pasado, con la tradición romántico-idealista que tiene por tema al indio; existe un ‘sentimiento de reivindicación social’ hacia el indio, aunque esto sea difícil de

percibir conscientemente en su primer libro sobre el tema, a diferencia de lo que sucede en *Nuevos cuentos andinos* (1937)”.⁵

A todo esto, José Carlos Mariátegui consideraba que el argumento indigenista va de la mano con la realidad nacional. Se trata de un movimiento político cultural que pretende pensar y solucionar el “problema del indio” y el “problema de la tierra”, asuntos que habría que resolver para pensar en una nación justa y equitativa. La literatura es, pues, una herramienta importante para conocer y analizar la realidad nacional desde la ficción.

Otro protagonista importante del indigenismo literario en el Perú es Ciro Alegría. Él logra aproximarse de manera excepcional a la psicología del indio, sobre todo en su novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941), la cual aparece en el mismo año en que Arguedas publica *Yawar Fiesta*. Alegría logra plantear la dimensión épica del indio. El movimiento indígena es encabezado por Rosendo Maqui, personaje que se enfrenta al hacendado Álvaro Almenábar. El fracaso del héroe es la razón por la que los habitantes tienen que abandonar el pueblo de Rumi y buscar otro sitio, constatando así que el mundo es ancho y ajeno.

Observamos que las primeras obras de Arguedas, desde “Agua” (1939) hasta *Yawar fiesta* (1941), también redundan en la idea de la reivindicación indígena. Más tarde aparecen obras que no sólo hablan de binomio indio-*misti*; relatan las historias de otros personajes del heterogéneo universo social y cultural peruano envueltos en dramas ambientados en los Andes. Esta razón hace que el término indigenismo ya no logre envolver al

⁵ Tomás G. Escajadillo, “El indigenismo narrativo peruano”, en *Philologia hispalensis*, volumen 1, número 4, 1989, p. 121.

fenómeno centrado en el indio. En tal sentido, su denominación más próxima sería la de neoindigenismo o literatura andina. En ese derrotero encontramos a *Nahuín* (1953), de Eleodoro Vargas Vicuña, a “El Cristo Villenas” (1955) y a *Los Jngar* (1955) de Carlos Eduardo Zavaleta, a *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, y a *Taita Cristo* (1964), de Eleodoro Vargas Vicuña. Mención aparte merecen Manuel Scorza, por su “realismo mágico” en la pentalogía de la guerra silenciosa —desde *Redoble por Rancas* (1971) hasta *La tumba del relámpago* (1979)—, Félix Huamán Cabrera, por *Labraviento* (1971), Hildebrando Pérez Huarancca por *Los ilegítimos* (1980), y Edgardo Rivera Martínez, por *Ángel de Ocongate y otros cuentos* (1986).

Sin duda, Arguedas rompe con el llamado indigenismo al escribir *Los ríos profundos*. Abre una etapa distinta al referirse no sólo a los indios, sino a la compleja gama social peruana que convive en el simbólico pueblo de Abancay. ¿Será esa una de las razones por las que la obra de Arguedas se siga leyendo y difundiendo en la actualidad? No se trata de una novela que el lector tenga que desempolvar en alguna biblioteca o librería de libros usados; tampoco es necesario reinventar o revivir a un autor cuya vigencia ha culminado. Como el lector podrá comprobar, se trata de un autor vigente cuya obra es leída y comercializada con éxito en el Perú y en el extranjero. Considerando su importancia cabe preguntarse cuáles son los factores que favorecen el que la obra arguediana continúe vigente y totalmente integrada al imaginario colectivo. A más de cincuenta años de la publicación de *Los ríos profundos* y con motivo de los cien años del nacimiento de José María aparecieron numerosas publicaciones que analizan su obra. Muestra

de ese empuje editorial, que además contribuye a la aparición de más escritores y lectores, son las ediciones realizadas por el Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú. Por ejemplo, *Poética del Discurso* (2011) de Antonio Melis, libro donde se reúnen estudios de importantes investigadores como Carmen María Pini-lla, Gonzalo Portocarrero, Gustavo Gutiérrez y Eduardo Chirino. También debemos mencionar los siete volúmenes que reúnen las obras completas de Arguedas, los cuales fueron publicados por la Editorial Horizonte y la Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas (2012). A estas ediciones añadamos los tres volúmenes del libro *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales* (2013), publicado por el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el cual reúne a un conjunto importante de investigadores expertos y jóvenes, tanto peruanos como extranjeros. Todo esto no hacía más que invitar a releer y evaluar la naturaleza de la obra de José María, en especial de *Los ríos Profundos*.

Por cierto, en la realización de este trabajo nos vimos obligados a navegar en las aguas de la memoria del heterogéneo universo sociocultural andino. Estudiamos la novela a partir del análisis crítico que hicieron diversos autores sobre la obra de Arguedas, además de abismarnos al conocimiento desde adentro y fuera de la cultura andina. ¿Qué podía encontrar en la novela de ese mundo disparejo y convulso como sus mismos ríos o como las carreteras a las que Arguedas aludía al final de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*? Si bien la ficción andina podía revelar la valía de la riqueza cultural y la fuerza mítica de la naturaleza y sus diversos personajes, ¿qué más podría ofrecer una novela como *Los ríos profundos*?

Bajo esas interrogaciones consideré que uno de los baluartes que soportan y orientan el sentido narrativo de *Los ríos profundos* es la cosmovisión quechua-andina. En ella, la memoria aparece como un recurso invaluable que posibilita la articulación de la historia individual y social de Ernesto, con la explicación de la vitalidad del mito como motor de la historia andina. Por esa razón, para la lectura e interpretación de la novela, se tuvo en cuenta el imaginario sociocultural quechua andino.

En todo esto seguimos la metodología de análisis aprendida en la lectura de las obras de Antonio Cornejo Polar, Martin Lienhard y William Rowe, quienes apuestan por analizar la obra de Arguedas desde dentro y desde afuera del mundo andino. Nuestro conocimiento de la lengua *runasimi* y el universo referido, así como la familiaridad con la obra de Arguedas, nos estimuló para irrumpir más en lo propuesto.

Desde los trabajos de Antonio Cornejo Polar en sus *Universos narrativos de José María Arguedas* (1964), pasando por los de William Rowe y sus estudios sobre el mito y la música en las obras de Arguedas, hasta Martin Lienhard y su muy conocido libro sobre la *Cultura Popular andina y forma novelesca* (1998), texto donde analiza la sustancia cosmogónica andina en la representación narrativa de los zorros, observamos la existencia de un material bibliográfico inmenso. Por ejemplo, a las entrevistas realizadas por Ariel Dorfman, Alfonso Calderón y Tomás Escajadillo, reunidas y publicadas en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (1972),⁶ se agregan importantes testimonios y reflexiones del au-

⁶ Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

tor que ayudan a comprender la naturaleza y sentido de su obra. Al respecto, debemos mencionar también los trabajos de Rodrigo Montoya, Mildred Merino de Zela, Raúl Romero, Chalena Vásquez, Nelson Manrique, Tomas Escajadillo y muchos más. A la fecha hay un abanico inmenso de autores que hicieron y hacen estudios de la obra literaria, antropológica y etnográfica de Arguedas. Cada estudio supone una lectura particular cuya finalidad es aportar elementos de análisis que permitan la construcción de un Perú mejor, un país que, no obstante el transcurso del tiempo, atraviesa una recurrente crisis política y económica.

Decía Yerko Moretik que Arguedas “transmite el sentimiento melancólico de su entorno”.⁷ A esto hay que agregar que también transmite las alegrías, sueños y enojos del mundo sometido y subvertido. Antonio Cornejo Polar recuerda que, en el caso de Arguedas, fue importante “su concepción del mundo, la inserción de la comunidad de la problemática individual del escritor, su representatividad con respecto a la conciencia de un grupo social, su vínculo con las tensiones sociales e ideológicas de la época y con la realidad misma de ésta, etc.”⁸ Por lo señalado, no se puede dejar de considerar que la obra de Arguedas está signada por las huellas de su vida infantil entre los indios de *Utek*. En tal sentido, se observa que hay cierto consenso en pensar que *Los ríos profundos* está atravesada por una corriente interior que decide el sentido de la

7 Yerko Moretic, “Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 38.

8 Antonio Cornejo Polar, “El sentido de la narrativa de Arguedas”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 45-46.

obra: el recuerdo del pasado de Ernesto y el del pueblo sometido. Al respecto Cornejo Polar señala que

la obra de Arguedas tiene un fondo inocultablemente autobiográfico: su propia experiencia personal la define y marca con precisión. Recurre doblemente a ella. Por una parte para motivar su quehacer, como instancia genérica: la obra nace de la experiencia; por otra, para explicar sus características y sentido, para conferirle un valor.⁹

Por otro lado, no es menos importante *La utopía arcaica*¹⁰ de Mario Vargas Llosa, obra donde evalúa la obra narrativa de Arguedas. En el mencionado libro, el premio nobel señala la inoperancia del pensamiento mítico frente al empuje de la modernidad. Su discurso, donde considera “primitivos” a José María Arguedas y a su obra, responde a que el autor piensa que Arguedas se ocupa de una sociedad condenada al fracaso debido a que no puede ajustarse a los retos modernos. Ese hecho haría que el aporte de Arguedas fuese menos importante que el de él. Lo cierto es que Mario Vargas Llosa realiza una revisión política e ideológica de la obra de Arguedas y olvida, por tanto, estudiar al universo sociocultural al que Arguedas ficcionaliza. Sin duda, detrás de las razones de dicho trabajo, está su desconocimiento del mundo quechua andino peruano.

Luego de la muerte de Arguedas en 1969, la ficción literaria de corte andino continuó. Una muestra de ese quehacer se manifiesta

⁹ *Ibidem*, p. 46

¹⁰ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

en la obra de autores importantes que, en la actualidad, se ocupan del mundo quechua-andino. Merced a ello, mantienen latente la recuperación del sentido cosmogónico del mencionado universo. Me refiero a Óscar Colchado con su novela *Rosa Cuchillo* (1997), a Macedonio Villafán con *Apu Kolki Kirka Dios montaña de plata* (1998) y a Sócrates Zuzunaga con *La noche y sus aullidos* (2011).

Finalmente, debo señalar que este volumen está dividido en ocho apartados interrelacionados por la corriente histórica y la memoria del mundo andino. Se pretende viajar por el pulso interior del drama. Así, partimos por aproximarnos a la biografía de José María Arguedas en el marco del proceso histórico peruano que, de algún modo, contribuye a la explicación de la realidad nacional de ese entonces (años cincuenta y sesenta del siglo pasado). Seguidamente se estudian algunos símbolos míticos-poéticos que el autor construye como pilares de un discurso coherente con la cosmovisión andina en tensión con la hispana. Ese apartado tiene vínculo con el destinado a las “Evocaciones en el camino”, tema con el que se recupera la memoria de Ernesto y la de otros personajes. Posteriormente, se hace una revisión del recuerdo en la valoración del presente de Ernesto, personaje principal de la novela. Consecuentemente se revisan las formas de representación del nosotros inclusivo y exclusivo, aspectos relacionados con el universo quechua-andino y sus formas de pluralizar lo individual. Posteriormente, se examina la noción de lo sagrado y profano y cómo los estudiantes del internado invierten su sentido. Más adelante se plantea una lectura de la mitificación de la mujer como resultado del sacrificio de Felipa en su lucha por la reivindicación del pobre “sin sal” y las consecuencias de

la fiebre del tifus. Considerando que la novela tiene a la música como vena importante para la articulación general de la historia, en “El río cantor” se estudian algunas expresiones musicales que aparecen en la novela, seguidas por la interpretación de la danza como la representación de la “armonía” que, paradójicamente, se convierte en símbolo de violencia política y social. Se cierra el libro con un apartado denominado “A manera de conclusión”, en él se anotan las principales observaciones encontradas en el proceso del desarrollo de este trabajo.

EL PERÚ DE ARGUEDAS

Para entender el proceso creativo arguediano, incluida su producción intelectual relacionada con otras áreas distintas a la creación literaria, es preciso acercarse al entramado histórico. Cabe aclarar que en este apartado no pretendo detenerme en la discusión de las tensiones políticas en el Perú en tiempo de Arguedas, sino acercarme de modo panorámico al contexto en que el autor hace literatura. De esta manera se pueden comprender los pasajes con los que Arguedas urde la novela a partir de reconocer los derechos de los sujetos encontrados en *Los ríos profundos*, novela cuyo epicentro ficcional será Abancay.

Si observamos algunos aspectos de la vida del autor, entre ellos los de su infancia, veremos que están relacionados con sus evocaciones y valoraciones críticas respecto de los mundos andino y criollo con los que convivió. Desde un principio, en sus cuentos, la vida del autor es ya motivo de ficción y evaluación. Su trabajo literario y antropológico, le fue llevando a pensar al Perú como un entramado cultural complejo que se debía conocer con más

exigencia. De ahí que evocar sus viajes por el interior del país le permitan reflexionar sobre su pasado y presente.

José María Arguedas nació el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, Departamento de Apurímac. La ciudad estaba poblada principalmente por comuneros quechuahablantes de quienes aprendió su lengua y cultura. Cuando José María era muy niño fallece su madre, doña Victoria Altamirano Navarro de Arguedas. Quedó, por tanto, al amparo de su padre, Víctor Manuel Arguedas, un abogado de provincia. Seguramente José María no habría imaginado el impacto que tendría su dura orfandad en la configuración de su obra literaria.

No había pasado tanto tiempo de la muerte de su madre cuando su padre se vuelve a casar. Esta vez contrae nupcias con Doña Grimasea Arangoitia viuda de Pacheco, dama adinerada del distrito de San Juan de Lucanas (sur de Ayacucho) que tiene tres hijos de un matrimonio anterior. El niño José María se vería obligado, por tanto, a convivir con una familia ajena.

El nuevo hogar y la nueva familia marcarían la vida del infante. Su hermano mayor, un hombre rudo y abusador, le obliga acompañarle en sus aventuras por la comunidad indígena. Esto significa que José María debía presenciar los abusos en contra de los indios e indias —especialmente contra las mujeres— sin que pudiese proferir reclamo alguno. Indudablemente, es en esta etapa cuando el niño observa que los rezagos coloniales de abuso e impunidad, inaceptables en cualquier sociedad, forman parte de la cotidianidad en el Ande. Debido a esa realidad y a que su padre estaba totalmente ausente, el niño decide fugarse de casa y exilarse en la comunidad de San Juan. El desprecio que inicialmen-

te le había provocado terror, logra invertirse con el afecto de los indios. Con ellos, el niño encuentra la calma. Esa convivencia le permitió conocer la vida interior de la comunidad y, sobre todo, su cosmovisión: “Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un *ayllu* que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido”.¹¹ Así, los indios sustituyen a la madre al proporcionarle la protección y ternura que José María tanto anhelaba.

Por eso, en su confesión vital, José María no duda en reconocer a quienes “con lágrima y ternura” le alojaron y separaron de esa familia hostil. Recuerda, por ejemplo, la dulzura que le diera doña Cayetana, su madre india.¹² Este pasaje de su vida habría de ser registrado en “Yo no soy un aculturado” (1968), ensayo donde explica las razones de su huida:

A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador, sino fuego que impulsa.

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de univer-

¹¹ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 45-46. Ésta es la edición que utilizamos en todo el trabajo. En lo sucesivo, señalaremos la página citada al interior del texto.

¹² José María Arguedas, *Katatay*, Lima, Horizonte, 1984, p. 11.

salizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores.¹³

Tras su huida, *Utek'* fue el pueblo que lo asiló. El siguiente fragmento de un poema demuestra que, debido a su formación en el seno de la comunidad indígena, el universo andino se abisma en él y él en la comunidad.

Tus perdices son de ojos amorosos,
 tus calandrias engañadoras cantan al robar,
 tus torcazas me enamoran
 Utek' pampa Utek' pampita.¹⁴

José María aprendió el español en su adolescencia. Si bien el castellano le permitió (re)ingresar al mundo *misti*, el *runa simi* (lengua quechua) le permitió afincarse en el universo indígena. Esa experiencia le había permitido adquirir una forma particular de apreciar el mundo, lo que explica que Arguedas no haya sido ajeno a la concepción andina y a su historia.

Una de las figuras políticas más destacada de ese tiempo fue Augusto Bernardino Leguía, quien gobernó el Perú entre 1919 y 1930. El oncenio de Leguía estuvo caracterizado por un populismo con ímpetu dictatorial. En ese periodo se facilitó el ingreso del capital norteamericano y se desarrollaron numerosas obras públi-

¹³ José María Arguedas, “No soy un aculturado”, en José María Arguedas, *Qepa Wytñak... Siempre. Literatura y antropología*, edición crítica de Dora Sales, Madrid, Iberoamericana/Vervuet, 2009, p. 181.

¹⁴ José María Arguedas, *Diamantes y Pedernales, Agua*, Lima, Juan Mejía Baca y Villanueva, 1954, p. 102.

cas con préstamos. Todo esto llevaría al Perú a la bancarrota. Fue el tiempo en el que aparecen tanto la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) como el Partido Socialista.¹⁵

Más tarde, ya en la segunda mitad del siglo XX, “el campesinado de las haciendas tradicionales y de las comunidades se insertan en ese proceso de expansión del capitalismo mundial de enclaves de producción”.¹⁶ Ese capital estaba respaldado por los sectores dominantes y el Estado, quienes propiciaron el despojo de las tierras de los campesinos. Este hecho evocaba el tiempo de la Colonia, época en la que los indígenas fueron arrebatados de sus tierras y sometidos a la explotación y a vejámenes diversos. Este caso no era distinto. Los campesinos indígenas, arrebatados y expulsados de sus tierras, debían buscar sustento como asalariados, fuente laboral “que sólo está disponible en los enclaves extractivos o sectores capitalistas netos”.¹⁷

En ese tiempo, los sectores sociales privilegiados buscaban mantener su posición mediante un adecuamiento a las condiciones del país. Las empresas habían empezado su mayor acumulación económica pagando sueldos bajos a sus trabajadores e incentivando la exportación.¹⁸ Por su parte, los terratenientes de la sierra andina, que aún se hallaban inmersos en una economía

15 Augusto Bernardino Leguía Salcedo fue presidente del Perú durante el periodo 1908-1912. En 1919 fue nombrado presidente provisional; se reeligió en 1924 y en 1929. Finalmente, fue destituido por una revolución liderada por el comandante Luis M. Sánchez Cerro en 1930.

16 Pilar Campaña y Rigoberto Rivera, “Campesinado y migración en una sociedad de enclave”, en *Debates en Sociología*, número 4, 1979, p. 53.

17 *Idem*.

18 Julio Cotler, “Perú: Estado oligárquico y reformismo militar”, en *América latina: Historia de medio siglo*, México, IIS-UNAM/Siglo XXI, 1982, p. 380.

“precapitalista”, exigieron la creación de una asociación estratégica con el sector dominante. Por esa razón, las empresas extranjeras extendieron sus dominios a las masas campesinas. El binomio terratenientes-empresa extranjera expropiaban sus tierras a fin de obligarlos a someterse a la servidumbre. Las agitaciones indígenas no tardaron en aparecer, principalmente en Puno y Arequipa.¹⁹

Además de lo señalado, otro acontecimiento sustancial en la historia nacional marcó una etapa importante en la vida de José María Arguedas: la discusión en torno al problema del indio y su vinculación con la tierra. La crisis política provocó la fundación del APRA (1924) y del Partido Socialista, el cual se convertiría en Partido Comunista del Perú (PCP) a la muerte de su líder, José Marlos Mariátegui (1930). En ese entonces, el amauta consideraba que para realizar una constitución nacional habría que eliminar la explotación de los indígenas por parte de los gamonales. El pensador resumió la situación económica de su país de la siguiente manera:

La clase terrateniente no ha logrado transformarse en una burguesía capitalista, patrona de la economía nacional. La minería, el comercio, los transportes, se encuentran en manos del capital extranjero. Los latifundistas se han contentado con servir de intermediarios a éste, en la producción de algodón y azúcar. Este sistema económico, ha

¹⁹ Vid. Alberto Flores Galindo, Orlando Plaz y María Teresa Ore, *Oligarquía y capital comercial en el sur peruano (1870-1930)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978.

mantenido en la agricultura, una organización semifeudal que constituye el más pesado lastre del desarrollo del país.²⁰

Tanto Haya de la Torre como Mariátegui señalaban que el campesinado indígena era el sector social indicado para encabezar la revolución, ya que lo consideraban la piedra angular de la nacionalidad peruana; sin embargo, Haya de la Torre —y con él, su partido— se deslindó tanto del movimiento revolucionario internacional como de las fuerzas del proletariado del Perú. Esa posición era calificada por Mariátegui como reformista-pequeño burguesa. El APRA y Haya de la Torre, con el paso del tiempo, dejarán su posición de avanzada para convertirse en un aliado más de la oligarquía. Mariátegui, por su parte, no vio realizado su proyecto de instauración del socialismo.²¹

El sector medio y pobre del Perú no habían sido beneficiados; más bien, resultaron afectados. Incluso algunos políticos jóvenes de ese tiempo fueron perseguidos. Ese escenario provocó que el padre de Arguedas, al no poder ejercer su profesión de abogado, decidiera resguardarse al interior de las comunidades nativas quechuas de la región. Dicha situación también explica por qué el niño José María vivió un tiempo con los indios y el que más tarde se viese obligado a viajar con su padre. Es así que, en 1923, empieza su trajinar por más de doscientos pueblos indios.

²⁰ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos sobre la interpretación de la realidad peruana*, México, ERA, 1979, p. 21.

²¹ Para un mayor acercamiento en torno a la discusión que entablan Mariátegui y Haya de la Torre, véase Mariano Valderrama, «Los planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional», en Carlos Iván Degregori *et. al*, *Indigenismo, Clases sociales y problema nacional*, Lima, Centro de Estudios de Trabajo Social, 1979, pp. 187-221.

Viajamos a Ayacucho ida y vuelta, 12 días a caballo; a Cora, tres días a caballo; al Cuzco por el puerto de Lomas, seis días a caballo; luego a Huaytará, 5 días a caballo y uno en camión; de allí a Yauyos, cuatro días a caballo. De Yauyos mi padre se trasladó a Cañete y de Cañete nuevamente a Puquio, donde murió en 1931, Estuve en Abancay, capital de Apurímac, en 1925-1924, mi padre en Chalhuanco.²²

Tras estudiar en diversas ciudades del Perú, Arguedas se convirtió en defensor y promotor del patrimonio cultural indígena. También se destacó como antropólogo, investigador, transcriptor e intérprete de la literatura oral del pueblo quechua, así como difusor de sus creencias, música y mitos. Arguedas vivió y sintió el mundo indígena como suyo, por eso la lectura de las obras en las que aparecía el indio le causaban gran irritación. Éstas carecían de un real conocimiento del mundo andino y, por lo tanto, lo representaban de manera totalmente distorsionada. De hecho, su formación bilingüe (quechua-español) y el conocimiento del universo quechua-andino, hicieron que se sintiera incómodo al leer, por ejemplo, los cuentos de López Albújar. Al respecto, el autor señala:

Cuando llegué a la universidad leí los libros en los cuales se intentaba describir a la población indígena, los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón. Me sentí tan indignado, tan extraño, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo

²² Citado por Ángel Flores, *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. La generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI, 1982, p. 210.

por escribir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa.²³

Como el mismo autor expusiera, ése es el punto de irrupción de su literatura. El joven intelectual se sintió compelido a escribir desde adentro del universo social y cultural andino para, de esta forma, representarlo “tal como lo había vivido”. Probablemente influido por el pensamiento de José Carlos Mariátegui, Arguedas se asume como un rebelde comprometido, con la reivindicación del pueblo quechua. Es por ello que, en el trasfondo de sus cuentos, se advierte ese deseo por recuperar el valor cultural de un universo andino que había sido mal entendido y tergiversado en los textos de López Albújar y Ventura García Calderón. No se sabe cuánto influyó el surgimiento del socialismo durante la primera mitad del siglo XX en el movimiento que recuperaba el universo nativo o cuánto se benefició aquél de la concepción quechua-andina y la solidaridad comunitaria practicada en los Andes peruanos, pero lo cierto es que la teoría marxista permitió comprender las razones del atraso y marginación del universo nativo. Además, el surgimiento del indigenismo peruano no puede entenderse al margen de la influencia que la revolución mexicana de 1910 y la rusa de 1917 tuvieron en todo el continente; éstas movieron y politizaron a un sector de intelectuales peruanos. Esto también se manifiesta en los escritos iniciales arguedianos —*Agua y Cuentos olvidados* (1935)—, relatos donde el autor da cuenta de su entorno político y sus afectos, tanto en su vida como en sus trabajos literarios.

²³ José María Arguedas, “La narrativa del Perú contemporáneo”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 412.

A medida que fui aprendiendo la literatura occidental, y leyendo los clásicos, especialmente españoles y rusos, decidí escribir, no con el propósito muy expreso de publicar, sino de desahogar mi estado de amargura, de descontento, o casi de irritación contra esta descripción totalmente falsa que se hacía de la población indígena.²⁴

La crisis mundial económica de los años treinta repercutió de manera directa en el Perú. El retiro de los capitales norteamericanos afectó sobre todo a la clase obrera, ya que ésta era totalmente dependiente del trabajo asalariado ofertado por la industria extranjera. Con la caída de Leguía (4 de julio de 1919), los ajustes económicos promovidos por el nuevo presidente, el Coronel Sánchez Cerro, no lograron resolver la exigencia del sector pauperizado. Éste se volcó a las calles para exigir préstamos económicos y apoyos estatales que pudiesen contrarrestar la ausencia de medios de subsistencia. Diez años más tarde, el APRA y el Partido Comunista emprendieron campañas de levantamiento:

A partir de las décadas de los 30 y 40 del siglo XX, las distintas acciones que desarrollarán los campesinos estarán ligadas, de alguna manera, ya sea al Partido Aprista Peruano (PAP) o al Partido Comunista (PC). El PAP incorporará a los campesinos en su partido de “Frente Único” de clases, junto a la clase media y a los obreros (Haya de la Torre 1936). Por su lado, el PC también incluirá en su política de alianzas a la clase campesina, para ir formando con el tiempo una sólida

²⁴ *Ibidem*, p. 413.

alianza obrero-campesina capaz de realizar la revolución proletaria en el Perú.²⁵

Hay otro factor decisivo en la vida de Arguedas. La muerte de su padre, el doctor Víctor Manuel Arguedas (1932), cambió totalmente el sentido de su vida. Este hecho, por demás doloroso, le obligó a laborar como auxiliar en la Administración Central de Correos de Lima. Al mismo tiempo, dicho acontecimiento habría inducido a José María a publicar, en *La prensa* de Lima, sus primeros cuentos: “Doña Cayetana”, “El Vengativo” y “Momediano o El cargador”. Un año después, aparecería su cuento “Agua”.

En 1933, Óscar R. Benavides es designado presidente del Perú. Su gobierno estuvo signado por el sometimiento estatal a los intereses de los sectores sociales altos, ya que dicha estrategia le permitió contraponerse a los apristas, a quienes había combatido en el campo político y, por ende, consideraba opositores recalci-trantes. El universo social peruano de la tercera década del siglo XX estuvo marcadamente dividido por posturas ideológicas anti-téticas. Por un lado, las élites políticas descendientes de la “República aristocrática”; por el otro, los grupos vinculados a las teorías revolucionarias surgidas a inicios del siglo XX.

Más tarde, en 1937, la vida de José María experimentaría un nuevo vuelco. A su situación de huérfano y forastero, de joven utópico y rebelde, debemos agregar la de prisionero político. Debido a su participación en una protesta realizada en contra de un militar fascista que visitaba el Perú, Arguedas fue recluido durante ocho

²⁵ Carlos Fernández, “Lo indio, indigenismo y movimiento campesino en el Perú”, en *Revista Andina de Estudios Políticos*, volumen. II, número 1, 2012, p. 9.

meses en la cárcel El sexto, experiencia que dará origen a su novela *El sexto* (1961). José María salió de prisión en 1938 y se dedicó a la docencia. Es el tiempo en que Manuel Prado fue elegido presidente y la disputa por el acomodo político continuaba. Los Estados Unidos promovían la política del “buen vecino” para que los gobiernos establecieran políticas que favorecieran sus intereses. Por su parte, el Partido Socialista acrecentaba su oposición al régimen neofascista. Poco después, en 1940, Arguedas fue convocado a asistir al Congreso Indigenista realizado en Pátzcuaro, Michoacán (México). Es un periodo en el que el autor había empezado a escribir su novela *Yawar fiesta* (1941). Años después publicaría sus *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1948).

En el campo político, José Luis Bustamante y Rivero, candidato del Frente Democrático Nacional —impulsado fuertemente por el APRA—, triunfó abrumadoramente en los comicios celebrados en 1945. El cambio de régimen propició modificaciones en todos los ámbitos de la sociedad peruana. Las organizaciones sindicales y las federaciones se multiplicaron. La aparición de nuevos medios de comunicación permitió la difusión de temas hasta entonces no atendidos por la prensa oligárquica. Fue un tiempo en el que el sector medio intelectual se acrecentó. Se creía que se estaba llegando a un tiempo de esplendor democrático; sin embargo, esa ilusión duraría poco. Ante la destitución de Bustamante, el sector oligárquico impidió la continuación del cambio a través de la “Revolución restauradora” de 1948. El general Odría, presidente durante el periodo 1948-1956, además de perseguir a quienes desacatan sus disposiciones —principalmente, los miembros del

APRA y el PC—, derogó las disposiciones que restringían las actividades de la oligarquía y el imperialismo.

La crítica situación económica del Perú hacia el final del gobierno de Bustamante hizo necesario profundos cambios en la política económica. Una de las primeras medidas de Odría fue la modificación de los controles de cambio e importaciones. En diciembre de 1948, se aprobó un decreto ley que buscaba el restablecimiento de la libertad de comercio y de cambios, pues según el Gobierno la forma en que se había establecido el control de cambios y la regulación del comercio exterior no era “conveniente a los intereses de la economía de la Nación”.²⁶

Por su parte, Arguedas lleva su literatura a búsquedas de representación más complejas. *Yawar fiesta* muestra su aproximación al enmarañado universo social compuesto por indios marginados pero decididos a hacer respetar lo que decide “el común”, terratenientes herederos de la “reata” y la brutalidad descontrolada, nuevos terratenientes de ascendencia política, mestizos, estudiantes llegados de Lima y habitantes del lugar. La descripción de ese ambiente muestra con crudeza las imposiciones de los *mistis* y las reacciones de la población india:

Año tras año, los principales fueron sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese

²⁶ Carlos Contreras Carranza (ed.), *Compendio de historia económica V: la economía peruana entre la gran depresión y el reformismo militar, 1930-1980*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú/Instituto de Estudios Peruanos, 2014, p. 54.

echadero, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo. De repente aparecían en la puna, por cualquier camino, en gran cabalgata. Llegaban con arpa, violín y clarinete, entre mujeres y hombres, cantando, tomando vino. Rápidamente mandaban hacer con sus lacayos y concertados una chuklla grande, o se metían en alguna cueva, botando al indio que vivía allí para cuidar su ganado. Con los mistis venían el juez de Primera Instancia, el subprefecto, el capitán jefe provincial y algunos gendarmes. En la chuklla o en la cueva, entre hombres y mujeres, se emborrachaban; bailaban gritando y golpeando el suelo con furia. Hacían fiesta en la puna.

Los indios de los echaderos se avisaban, corriendo de estancia en estancia, se reunían asustados; sabían que nunca llegaban para bien los mistis a la puna. E iban los comuneros de la puna a saludar al “ductur” juez, al taita cura, al “gobiernos” de la provincia y a los werak’ochas vecinos principales de Puquio.²⁷

Por otro lado, *Ciro Alegría* (1909-1967), un maestro de la narrativa peruana, había escrito su novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941). La obra también revelaba la dura vida de los indios; en este caso, se trataba de los indios no quechuablantes del norte del país. Ambos autores confluyen, por tanto, en su lucha por la reivindicación cultural y la justicia social del mundo indígena. Entre esta novela y *Yawar Fiesta*, existen similitudes y desemejanzas; sin embargo, a pesar de las diferencias en el lenguaje y en la articulación poética, el espíritu por la justicia social del oprimido los aproxima.

²⁷ José María Arguedas, *Yawar fiesta (fiesta de sangre)*, Lima, Horizonte, 1998, pp. 22-23.

Cuando Manuel Prado fue elegido presidente (1956), el APRA se vio seriamente afectado. El ala radical de éste se desprendió para constituirse en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). En ese entonces también se observa la acentuación de la crisis económica y, a consecuencia de ésta, el surgimiento de nuevos levantamientos campesinos en diversos lugares del país. Estos iniciaron con las invasiones, encabezadas por Hugo Blanco, a haciendas de la región andina, sobre todo de las ubicadas en La Convención (Cuzco). Se exigía la Reforma Agraria. De hecho, el mismo Hugo blanco había empezado a aplicar dicha reforma en La convención. Debido a eso

fue apresado en una emboscada en el Cuzco, en 1963, y juzgado en 1966 en Tacna, por un tribunal conformado sobre todo por miembros de la Guardia Civil, que lo sentenció a veinticinco años de cárcel por primera vez. El testimonio del propio Blanco, cincuenta años después, pone mucho énfasis en la astucia y energía que él mismo desplegó en ese episodio, así como en la solidaridad masiva que logró conquistar entre el pueblo tacneño e incluso entre los propios soldados y policías presentes en la audiencia, secretamente identificados con su causa. El momento culminante fue cuando al ser retirado de la sala judicial para ser trasladado a Lima, donde un tribunal militar supremo ratificaría la sentencia, el dirigente gritó “¡Tierra o muerte!”, las tres palabras que habían simbolizado las

acciones de los sindicatos campesinos cuzqueños. Y retumbó en la sala el grito de respuesta: “¡Venceremos!”²⁸

En ese escenario político-social, Arguedas publicó *Los ríos profundos* (1958) y, posteriormente, su novela *El sexto* (1961). Ambas representan literariamente, momentos difíciles del proceso histórico peruano. La primera revela los conflictos al interior del país al tiempo que visibiliza el poder de la diversidad social y cultural y, sobre todo, la fuerza del universo social mestizo e indígena del Perú profundo. La segunda revela las consecuencias de las luchas internas y la compleja realidad conformada por universos sociales y culturales tan dispares como lo son el indio y el *misti*, un aspecto que obligadamente se debería tener en cuenta si se desea construir un proyecto nacional incluyente.

En cuanto a la realidad peruana, en esa época se produjo una alianza entre el Ejército, la Iglesia y los nuevos partidos. Mediante ese pacto se intentó calmar el descontento indígena que trastocaba el orden imperante y, por tanto, ponía en peligro los privilegios de los sectores dominantes. El conflicto amenazaba con dividir incluso a la clase dominante, así como a las instituciones que sostenían el régimen y aseguraban su hegemonía. Todo ello se intensificaba, obviamente, a medida que se acercaban las elecciones de 1962. En esos comicios, Haya de la Torre habría de resultar ganador; sin embargo, el ejército tomó el poder e instaló un gobierno “institucional” de las fuerzas armadas. El general Pérez Godoy, en su calidad de presidente, depuso y exilió del país al presidente

²⁸ Luis Andrade Ciudad y Giovanna Pollarolo, “‘¡El mismo indio está hablando!’: sobre el intercambio epistolar entre Hugo Blanco y José María Arguedas”, en *Diálogo andino*, número 57, 2018, p. 150.

electo. La persecución se extendió a líderes no necesariamente apristas, entre ellos también estaban líderes indígenas que habían apoyado la rebelión de Hugo Blanco en Cusco. Por esa razón se propuso realizar la Reforma Agraria en la Convención y apresar a los dirigentes.²⁹

La situación crítica en el ámbito político y social por la que atravesaba el Perú estuvo enmarcada dentro de esta coyuntura internacional y, en ese contexto, el gobierno militar encabezado por Pérez Godoy planteó dos reformas estratégicas importantes. En el plano electoral abordó la elaboración de un nuevo Registro Electoral y un Estatuto Electoral, y en el ámbito social incluyó la realización de una reforma agraria para la zona de La Convención, lugar donde las movilizaciones campesinas habían tenido mayor intensidad y la radicalización política podía amenazar la estabilidad del país.³⁰

En medio de esa situación caótica y conflictiva, Arguedas publica su novela *Todas las sangres* (1964). En ella se observa que algo había cambiado en su poética. Su narrativa, que hasta entonces había priorizado el abordaje de la vida de poblados pequeños de la sierra y prestaba atención a la representación de la vida de los indios, daba paso a la compleja historia del heterogéneo universo sociocultural peruano. En dicha novela, desarrollada en un pueblo grande, la historia de los terratenientes don Bruno y don

²⁹ Cfr. Julio Cotler, *op. cit.*, p. 400.

³⁰ Odalis Valladares Chamorro y Mario Meza Bazán, “Registro Electoral, gobiernos militares y expansión de la ciudadanía en el Perú entre 1962 y 1980”, en *Nombres. Revista Académica del RENIEC*, volumen 5, número 2, julio-diciembre, 2019, pp. 40-41.

Fermín se entremezcla con la del indio mestizado don Demetrio Rendón Willka. Así, el deseo de edificar una novela totalizante se concretaba. En ella se representaba un universo más extenso y complejo del Perú. Este hecho, sin lugar a duda, respondía a la poderosa influencia de la revista *Amauta* y su interpretación de la literatura y el arte indígena.

La ilusión de juventud del autor parece haber sido realizada. No tuvo más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú..., la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o extraño e impenetrable pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo considera un gran pueblo.³¹

Al igual que las anteriores, esta obra representa literariamente un evento social actual: la tensión por las luchas de reivindicación indígena. La novela revela un viraje en la perspectiva del “problema del indio”. Ya no se piensa que el indígena es un sujeto sin conciencia ni determinación por su futuro, alguien al que el *misti* (blanco) o el mestizo amable tendrían que defender; ahora se trata de asumir que el indio es un personaje que valora y salvaguarda sus derechos individuales y colectivos, frutos de un pasado histórico valioso.

Muchas pueden ser las razones para intentar quitarse la vida. Deprimido y sin más alternativas para seguir viviendo, Arguedas

³¹ Cfr. Julio Cotler, *op. cit.*, p. 400.

intenta suicidarse en 1966 con una sobredosis de pastillas. Recuperado de ese suceso, contrae matrimonio con Sybila Arredondo, viaja a Cuba (1968) como jurado del prestigioso premio Casa de las Américas y gana el premio de la Fundación William Faulkner con su novela *Los ríos profundos*.

En octubre de ese año ocurre el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado, quien impone una Revolución en la que se establecen tres disposiciones a cumplir: la eliminación de la servidumbre, la repatriación de empresa nacionales —por ejemplo, el complejo petrolero manejado por norteamericanos— y la implementación de la urgente Reforma Agraria. Esa política cambió de manera significativa las relaciones de servidumbre en el Ande peruano. Al expropiar las tierras de los hacendados —tierras de los indígenas que se habían apropiado—, las relaciones servidumbre-patrón cambiaron a favor del campesino; sin embargo, el gobierno pensaba controlar la producción agrícola a través de la Confederación Nacional Agraria. Se argüía que, de ese modo, se estimularía una producción mayor que redundaría en la economía campesina y, por lo tanto, en la economía nacional. Esto permitiría realizar una menor importación de productos alimenticios y, además, evitar la migración serrana a las ciudades.

En las Reformas no se había previsto que existirían diferencias respecto a quién o quiénes deberían pagar las expropiaciones de las “propiedades norteamericanas” y de las haciendas. Finalmente, esa deuda agraria la tuvieron que pagar los campesinos y los sectores medio y bajo del país.

El intento de cooptar políticamente a los campesinos, por medio de una central única controlada por SINAMOS, va a concitar una aguda resistencia de parte de sus organizaciones. Prueba de ello fue que el gobierno se vio enfrentado a la reorganización de la Confederación Campesina del Perú (CPP), la que mantuvo su autonomía respecto al régimen militar. La CPP se opuso a los requerimientos estatales desde el pago de la deuda agraria, la velocidad de las afectaciones de los terratenientes y el precio de los productos agrícolas [...]. Su accionar llegó, incluso, a provocar un proceso de radicalización que se extendió a la misma Confederación Nacional Agraria.³²

Este proceso, obviamente, no es ajeno a la obra de José María Arguedas. Los efectos de la migración interna y la lucha en contra del poder transnacional se veía transfigurada en *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

[...] los serranos de todos los pueblos de las montañas andinas, ¿no es cierto?, siguen bajando a buscar trabajo a Chimbote; también vienen de la selva, atravesando trochas y montes, ríos callados de tan caudalosos. Del Cuzco y de Arequipa, ciudades grandes, antiguísimas, ya no vienen indios sino mestizos obreriles, comerciantes; y más aún de Huacho, de Chiclayo, de Pacasmayo, de toda la costa. Oiga usted, don Ángel, conquistador ilustre de la guapa Lucinda a quien nadie antes que usted había tocado ni podido; oiga usted, he visto también unos mendigos ciegos, procedentes de la ilustre ciudad andina de

³² Octavio Avendaño, “Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976)”, en *Polis*, volumen 16, número 47, 2017, pp. 34-35.

Cajamarca y de la otra ilustre ciudad del puerto de Paita, los dos tocaban instrumentos en el mercado Modelo.³³

Sin duda, el escritor no estuvo al margen de la realidad nacional de su época ni del mundo al que dedicó buena parte de su obra. Vivió en la sierra y en la costa, habló en quechua y en castellano y “como un demonio feliz” peleó contra la orfandad y la soledad y contra la injusticia a la que fue y es sometido el pueblo quechua. Hasta que un “huayco”, una venida de esas que llegan con las grandes concentraciones de las primeras lluvias del año, quebrantó definitivamente su “ánimo”. En 1969, a la edad de 58 años, Arguedas se quitó la vida: “Quiero dejar constancia que el huayco fue repentino pero no completamente inesperado. Hace muchos años que mi ánimo funciona como los caminos que van de la costa a la sierra peruana, subiendo por abismos y laderas geológicamente aún inestables...”³⁴

Su novela inconclusa es su legado literario. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas representa un Perú diverso e intrincado, como los caminos andinos. Se trata de una obra que “recurre al mito como elemento modernizante de la novela.”³⁵ Bien señala Cornejo Polar que la poética de Arguedas evoluciona en sus espacios, temas y personajes representados. En este sentido, queremos enfatizar que Arguedas representó buena parte de la compleja

³³ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, op. cit., p. 88. en *Mito e Ideología en la obra de José María Arguedas*

³⁴ José María Arguedas, “Epílogo. Carta a Gonzalo Losada (Introducción)”, en José María Arguedas, *El Sexto*, Barcelona, Lata, 1974, p. 289.

³⁵ Henry César Rivas Sucari, “El mito modernizante en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas”, en *Letras*, volumen 89, número 130, 2018, p. 154.

realidad peruana en una obra configurada a través de los diversos tonos de lenguajes con los que se tejen y destejen la memoria del mundo andino peruano.

Cabe señalar que la obra arguediana se inscribe dentro de una búsqueda poética mayor —es decir, no individual— que incluye a otros escritores nacionales. En ese campo podemos incluir, entre otros ejemplos, la obra de Carlos Eduardo Zavaleta (Caras, 1928): *Niebla Cerrada* (1970), *Los Apéndices* (1974), *El Cristo Villenar* (1975) y *Retratos Turbios* (1982); la de Marcos Yauri Montero (Huaráz, 1930): *El Otoño después de mil años* (premio Novela Casa de las Américas en 1974), *María Colón* (1983) y *Así que pasen los años* (Premio extraordinario Gaviota roja 1985); la de Edgardo Rivera Martínez (Jauja, 1933): *El Unicornio* (1964), *El Visitante* (1973), *Enunciación* (1979), *Historia de Cifar y de Camilo* (1981), *El Ángel de Ocongate y otros cuentos* (1986). A ellos, al igual que a Arguedas, se les ha denominado como “narradores neoindigenistas” y, debido a su adscripción sociocultural, también se les conoce como “narradores andinos”. Por cierto, no podemos olvidar a Manuel Scorza (1928-1983) y su “Ciclo de la guerra silenciosa”, ya que, al igual que Arguedas y los autores arriba señalados, el escritor a quien Ángel Rama considerara el creador “realismo utópico”, tiene un importante dote andino de imaginación y representación de la realidad peruana.³⁶

³⁶ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008, p. 263.

LOS RÍOS PROFUNDOS EN LA MEMORIA Y EL SÍMBOLO

En la articulación de la compleja y entrañable novela *Los ríos profundos* se observa que existen seres-objeto que aparecen como sujetos simbólicos y míticos, los cuales le dan un cariz particular a la naturaleza de la cosmovisión quechua andina. Antonio Cornejo Polar, mediante su estudio relacionado con los universos narrativos de Arguedas, y Martín Lienhard, con su trabajo respecto a la novela *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, fueron quienes iniciaron el estudio de los símbolos, especialmente en la última novela del autor. Siguiendo el impulso de la novela motivo de este trabajo, me propongo revisar el sentido y las implicaciones de algunos personajes, seres-objetos míticos y simbólicos con los que Arguedas articuló su novela.

De la tradición oral sabemos que el universo quechua andino no solamente está compuesto por individuos; también otros seres hacen que el universo exista y tenga movimiento. Entre tantos ejemplos, me refiero a las piedras, los árboles, los ríos,

las aves, seres-objeto que nutren la cosmovisión andina y sin los cuales el mundo estaría incompleto.

MEMORIAS DE PIEDRA

No es posible articular una historia novelesca alejada de su contexto sociocultural al que representa. En ese sentido, considero que la producción narrativa de Arguedas tiene como sostén importante de la cosmovisión quechua-andina a la piedra. Ésta subyace en el complejo drama narrativo que propone el autor, especialmente en la novela de nuestro interés: *Los ríos profundos*. Para explicar mejor esta aseveración, permítanme evocar lo dicho por el señor Andrés López, quien en julio de 1980 recomendaba a los muchachos que se trasnochaban dialogando en una de las calles de Huamanga:

Hay hora y día para todo. Los seres humanos realizan sus actividades durante el día, hasta las doce de la noche. De ahí para adelante, ese tiempo corresponde al de las piedras, ellas realizan sus actividades de las doce de la noche hasta las cuatro de la madrugada, cuando regresan a su lugar y posición habitual. Hay piedras macho y piedras hembra, ellas también tienen familia. Por eso no es bueno ocupar el tiempo que corresponde a las piedras.³⁷

Cuán importante son las piedras en la cosmovisión quechua-andina y en la novela de nuestro interés. Si bien no se especifica al detalle el carácter y papel de las piedras (hembra o macho), éstas son personajes importantes que representan el lugar de la

³⁷ Diálogos con Andrés López en Ayacucho, julio de 2008. Archivo personal.

memoria y simbolizan la resistencia del mundo quechua-andino. En *runasimi* —lengua de los hombres—, ese “objeto” mineral “inanimado” es, en verdad, un ser viviente con conciencia, lenguaje y actitud frente a su realidad. Su naturaleza trasciende los límites de la inactividad y la aparente dureza.

Los personajes simbólicos andinos —como la piedra— juegan un papel literario estético decisivo en *Los ríos profundos*. El rasgo simbólico adjudicado por la cosmovisión andina es lo que motiva y justifica su inclusión como sujeto simbólico en el texto. Están vinculadas con el agua y la montaña (sangre de la montaña y Dios *Apu k'arwarasu*). El escenario escabroso y alucinante del mundo andino no tendría majestuosidad sin ellos, ni sin las plantas y animales. De ser así, sería un universo distinto, un espacio estéril sin objetos ni sujetos vivos.

La piedra-cimiento, base de las construcciones y, por tanto, de la cultura, es un sujeto de memoria como un sujeto que rememora. O sea, es el sujeto simbólico testimoniante. Habla y se comunica con los seres; es la piedra dialogante que evoca el pasado. El fenómeno explica por qué la memoria está relacionada con el tiempo al cual se adscribe el sujeto. Emilio Chambi nos explica este asunto cuando dice:

En la cultura quechua y aimara, el futuro viene por detrás del presente y el pasado se encuentra por delante de este tiempo, que sirve de experiencia en la supervivencia. La capacidad de sabiduría, *yachay*, permite explorar el espacio del mundo circundante, *tiksi muyu*, el espacio del mundo subterráneo, *ukhu pacha*, que también se dice *ukhu* al cuerpo humano. Aquello que viene de las entrañas de la tierra, a

veces, se convierte como figuras que forman parte de la vida, tales como el primero de agosto y 3 de mayo, la gente recoge piedritas, que tienen forma de moneda, de los ríos para tener progreso y buenos augurios. Luego, hay que corresponder a la tierra y a los astros por medio de las ofrendas rituales.³⁸

En ese tiempo pensado como *ñan* (camino) se oyen las pisadas de los seres. Esto explica, por ejemplo, el movimiento del sujeto y del mundo: “nuestras pisadas resonaban sobre la piedra” (p. 13).

Por otro lado, en *Los ríos profundos* Ernesto logra interpretar el mensaje guardado en la piel de la piedra y esto le posibilita establecer un *chaka* o puente comunicativo entre él y la piedra. De esta manera se explica cómo logra que el mensaje llegue a su interlocutor y que éste vincule el significado de las piedras “desmoronadas” con la sociedad que las talló y las elevó a un nivel místico. El silencio de las piedras se convierte, a través de la yema de la mano con la que Ernesto recorre sus orillas, en voz oída desde la piel. Este hecho plantea nuevas posibilidades de lecturas del universo y de la memoria: “Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre las palmas de mis manos llameaba la juntura de la piedra que habla tocado” (p. 10).

En la novela se establece un contraste entre la sublimidad del universo inca y la inefable caída y sometimiento que significó la Conquista y el dominio español, una comparación del pasado con

³⁸ Emilio Chambi Apaza, *Identidad simbólica de la cosmovisión andina*, Tesis doctoral, Universidad Nacional del Altiplano, 2016, p. 48.

el presente. En ese sentido, las piedras del muro inca observadas por el niño Ernesto —no obstante estar carcomidas por el tiempo— conservan la fortaleza del universo social que las creó: “El amaru Cancha, palacio de Huayna Cápac, era una ruina, desmoronándose por la cima” (p. 16). A pesar del daño ocasionado por la Conquista y su crueldad destructora, la esencia arquitectónica andina aún luce imponente:

no bullían, no hablaban, no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio del Inca Roca; era el muro quien imponía silencio; y si alguien hubiera cantado con hermosa voz, las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música (p. 16).

Todo esto permite entrever por qué dicho elemento cobra importancia en la novela. No se trata una piedra entendida como un elemento ornamental; es un sujeto con cariz social que a lo largo de la novela aparece cumpliendo funciones distintas. Es un sujeto-arma, tanto de defensa como de ataque, en las protestas o las luchas por los derechos sociales:

Las mujeres, que ocupaban el atrio y la vereda ancha que corría frente al templo, cargaban en la mano izquierda un voluminoso atado de piedras.

Desde el borde del parque pudimos ver a la mujer que hablaba en el arco de entrada a la torre. No era posible avanzar más. En la vereda la multitud era compacta. Sudaban las mujeres; los aretes de plata y de quintos de oro que llevaban algunas brillaban con el sol. (p. 98)

Durante la marcha-protesta cuya finalidad es confiscar la sal acaparada por la élite comercial, las chicheras se desplazan como una serpiente que siguiera el derrotero de las calles. Esa imagen es también similar a la del río en su cauce. En su andar, las piedras con tierra, los árboles, la raíz de éstos... delimitan y dan unidad al agua-sangre de las montañas, la sangre de la *Pachamama*. La inserción de las piedras en *Los ríos profundos* pone en evidencia el deseo de Arguedas por rescatar la historia de los hombres y los pueblos del Perú y fomentar la comprensión del universo andino que éstos habitan. La finalidad de dicha recuperación es la de plantear interrogantes fundamentales que ayuden a explicar el origen y el devenir de ese mundo. Es menester advertir, por tanto, que las piedras son testimonios vivos de los pueblos andinos.³⁹

La concepción andina de la naturaleza y el cosmos moldea la personalidad y el accionar del joven Ernesto en *Los ríos profundos*. Como sostiene Cornejo Polar: se trata de “la vigencia y el poder del pasado incaico. Su fuerza está intacta: toda hazaña es posible. La miserable situación presente aparece como un simple accidente, como una triste eventualidad”.⁴⁰ La significación de las piedras en la cosmovisión andina se esclarece aún más merced al siguiente pasaje de la novela que nos ocupa. Veamos.

—¿Viven adentro del palacio? —volví a preguntarle.

—Una familia noble.

—¿Como el Viejo?

³⁹ Javier Heraud, poeta peruano cuya obra principal refiere al río como vida y fuente de vida.

⁴⁰ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, p. 110.

—No. Son nobles, pero también avaros, aunque no como el Viejo. ¡Como el Viejo no! Todos los señores del Cuzco son avaros.

—¿Lo permite el Inca?

—Los incas están muertos.

—Pero no este muro. ¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro? Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver.

¿No temen quienes viven adentro?

—Hijo, la catedral está cerca. El Viejo nos ha trastornado. Vamos a rezar.

—Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán. Quisiera hacer aquí un juramento.

—¿Un juramento? Estás alterado, hijo. Vamos a la catedral. Aquí hay mucha oscuridad. (p. 12)

Así como las rocas o el río, que parecen eternos, el tiempo andino es una entidad donde ni el presente ni el futuro existen si se desconoce el pasado del que la piedra da cuenta. Esto aparece de manera clara al inicio de *Los ríos profundos*. Allí, el retorno al Cuzco, lugar andino ocupado por el conquistador europeo, es un pretexto para centralizar el presente —tiempo de la memoria— de la enunciación novelesca.

Entramos al Cuzco de noche. La estación del ferrocarril y la ancha avenida por la que avanzábamos lentamente, a pie, me sorprendieron. El alumbrado eléctrico era más débil que el de algunos pueblos pequeños que conocía. Verjas de madera o de acero defendían jardi-

nes y casas modernas. El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizá mil veces, no podía ser ése.

Mi padre iba escondiéndose junto a las paredes, en la sombra. El Cuzco era su ciudad nativa y no quería que lo reconocieran. Debíamos de tener apariencia de fugitivos, pero no veníamos derrotados sino a realizar un gran proyecto. (pp. 7-8)

La ciudad de Cuzco nos es descrita desde la perspectiva de un infante. Esa realidad entra en conflicto con la idealizada imagen que los discursos del padre han producido en el niño. Se trata, en suma, de dos visiones superpuestas: la del presente y la del pasado. Arguedas hace que el niño se desplace como lo haría el lector al seguir la corriente del discurso narrativo. Cuzco, la ciudad de piedra, aparece ante los ojos del niño como el testimonio de antiguos andinos cuya voz permanece resguardada en las piedras ondulantes del *Acllahuasi*, del *Amaru cancha* (Campo de la gran serpiente). Cuzco, el escenario del primer capítulo, es el lugar que representa lo perdido, lo conquistado, lo sometido; pero también es, gracias a las piedras-sujeto que lo habitan, el sitio de la reivindicación posible.

DUALIDADES DE LA PIEDRA

En la novela se enfatiza que, ante la imaginación memoriosa de Ernesto, el Cuzco es un espacio mítico que debe ser atravesado a pie para comprender su complejidad. La disputa que el padre mantiene con su tío es un pretexto que lo acerca al pasado inca. Ernesto evalúa el presente a partir de esa confrontación:

Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos, y más, cuando contemplaba de pie las montañas, desde las plazas de los pueblos, y parecía que de sus ojos azules iban a brotar ríos de lágrimas que él contenía siempre, como con una máscara, yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. “¡Será para un bien eterno!”, exclamó mi padre una tarde, en Pampas, donde estuvimos cercados por el odio. (p.11)

Hay una imagen dual de la gran ciudad del Cuzco. Por una parte, se alude al pasado grandioso merced a las historias del padre; por el otro, se puntualiza el presente ruinoso.

Al respecto, Julio Ortega encuentra que en *Los ríos profundos* se plantean muchas dualidades. Por ejemplo, el encuentro entre el padre de Ernesto y el Viejo revela el ambiente de hostilidad e injusticia que domina a la sociedad cuzqueña. El primero representa a la sociedad mestiza solidaria con los indios; el segundo, al poder criollo enriquecido a fuerza de explotar a los indígenas. Otra dicotomía es la del Viejo y el pongo —personaje indio que perdió todo bien material e incluso espiritual, pues todo es propiedad del hacendado—, muestra al dominado y al dominador, al explotado y al explotador, la presencia del poder y el sometimiento. Se trata de una imagen simbólica transfigurada también por la disposición de las casas: “una figura que preside el conflicto con la usurpación del lugar y la sustitución del sentido. El lugar y el sentido han sido desterrados, y desde ese exilio el texto se producirá como una revisión radical de los modelos en disputa”.⁴¹ La sustancia con la

⁴¹ Julio Ortega, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 130.

que están contruidos los edificios posibilita el reconocimiento de las distintas etapas de construcción, también muestra su correspondencia con un determinado periodo de la historia andina. Las piedras están asociadas a el universo inca vencido; los adobes delgados cubiertos con cal que fueron contruidos sobre los muros de piedra, al universo social y político hispano.

—Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y estas con que levantaron la catedral?

—Los españoles las cincelaron [...]

Golpeándolas con cinceles les quitarían el «encanto». Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria. ¡Mira, papá! Están brillando [...]

—Esta plaza, ¿es española?

—No. La plaza, no. Los arcos, los templos. La plaza, no. La hizo Pachakutek', el Inca renovador de la tierra. ¿No es distinta de los cientos de plazas que has visto? (pp. 14-15)

Hemos señalado que el pongo es la contraparte del Viejo, ambos están situados en los dos extremos del sistema social impuesto por los *mistis*. Se encuentran, por tanto, en una condición análoga a la de los muros incaicos. Como señala Julio Ortega, la piedra andina, otrora símbolo de grandiosidad, se ha convertido en urinario público. La situación descrita no impide que en ambos se concentre la posibilidad de la reivindicación. Se observa que la piedra conserva la energía cósmica: “Las líneas del muro jugaban

con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo” (p. 22).

La vibración de las piedras demuestra que éstas están vivas, también simboliza el despertar de la conciencia a una memoria anterior. Debido a eso, Ernesto no hace nada por contener su emoción y deja fluir el temblor de su alma:

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado. (p. 10)

La vitalidad contenida en los muros hierve como fuego, quema los muros y extiende su sombra como una mano. Los palacios se convierten en centinelas. El pasaje revela que Ernesto es el receptor de la energía contenida en las piedras que conforman los muros. Parecería que éstas aún guardan el fuego con el que fueron derretidas bajo una fórmula que sólo los incas conocían. Ernesto, el portador del sentimiento indígena, establece una relación directa entre el indio y las fuerzas espirituales que moran en el Cuzco, el ombligo del mundo: “Yo estaba prevenido. Había visto el Cuzco. Sabía que tras los muros de los palacios incas vivían avaros. ‘Tú’, pensé, mirándolo también detenidamente. La voz extensa

de la gran campana, los amarus del palacio de Huayna Cápac, me acompañaban aún. Estábamos en el centro del mundo” (p. 21). El escenario permite advertir el simbolismo presente en los derroteros de Ernesto y su padre. Los infortunios experimentados en su travesía denotan la búsqueda incesante de una justicia cada vez más distante y, por tanto, utópica. El encuentro con el Cuzco constituye una marca quemante que desovilla con rudeza el lugar patriarcal. Dicho lugar implica el encuentro con un pasado que no se extingue. Ése es uno de los motivos por los cuales se ha instaurado la idea de *Los ríos profundos* como una novela de aprendizaje.

...*Os rios profundos* chegou a ser lido pela crítica como *Bildungsroman* fracassado, em aproximação que poderia ser produtiva desde que se considerasse que a definição de sucesso, nesse caso, não é simples. A pergunta, mais uma vez, seria: como e onde se encerra um romance de formação? Onde acaba o desenvolvimento, passando-se a outra coisa? Nos modelos de integração comuns no romance de formação hispano-americano de meados do século XX, o ponto de chegada seria a unidade, a síntese, a convivência harmônica entre as partes. Entretanto, se é possível dizer que com o ingresso de Ernesto no colégio interno o que parecia se delinear era de fato a formação de uma identidade híbrida, sintética e mestiça, não é nada claro que o reconhecimento dos limites desse projeto, que é parte crucial do pro-

grama nacionalista latino-americano, não seja bem-vindo, ao menos desde a perspectiva que este ensaio tentou imaginar.⁴²

El encuentro con el Cuzco nos muestra que, si bien el pasado perdura, se sometió a los cambios exigidos por la realidad. La cultura y la sociedad no pueden permanecer inmutables. La imagen idealizada del Cuzco que el padre, mediante sus discursos memoriosos, ha implantado en Ernesto —“Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos... yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad” (p. 10)— ciertamente resulta ser una promesa fallida. El Cuzco que observa el joven narrador no se corresponde con la gran ciudad incaica; sin embargo, la visita permite el encuentro de Ernesto con las piedras que, como los ríos, atraviesan las montañas. En otras palabras, las piedras son la parte significativa del signo; el significado es una cuestión reservada sólo a los iniciados.

Si se observan los muros con detenimiento, se advertirá que la disposición de las piedras no es casual; ésta refiere al orden de los granos de la mazorca y al ritmo de su desplazamiento, está vinculado con el pulso cardíaco y las pausas que el terreno exige:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk'tik' yawar k'ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek'e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”,

⁴² Marcos Natali, “Aspectos elementares da insurreição indígena: notas em torno a *Os rios profundos*, de José María Arguedas”, en *Literatura e Sociedade*, volumen 23, número 28, 2018, p. 244.

pedra de sangre, o “puk'tik' yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. (p. 11)

Una palabra resalta en el pasaje anterior: *yawar* (sangre). Su constante aparición muestra que la historia andina está llena de derramamientos de sangre indígena: “las rocas han acumulado no sólo el fuego que hierve en sus linderos, sino también han absorbido en sus reflejos rojos la violencia de la sangre”.⁴³

En la estructura de *Los ríos profundos* se observa el tejido de dos tiempos. Por una parte, la magnificencia del mundo inca perdido pero vivo en la memoria; por otro, el *waqay* (tiempo) o tiempo de la desgracia propiciado por la injusticia que Ernesto atestigüa y vive. Así, el pasado explica la realidad presente.

El mito andino declara que todas las piedras poseen poderes y capacidades; por consiguiente, las piedras pueden caminar por las noches y retornar a su lugar al amanecer. Esas piedras se juntan—se abrazan—por la acción del Inca. Dado que el invasor no las pudo destruir, se valió de ellas para construir sus propios edificios. La Catedral del Cuzco es el mejor ejemplo de esto.

⁴³ Antonio Urello, *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio en el Perú. Una estructura mítico poética*, Lima, Juan Mejía Baca, 1974, p. 140.

A paso marcial nos encaminamos al Amaru Cancha, el palacio de Huayna Cápac, y al templo de las Acllas.

—¿La Compañía también la hicieron con las piedras de los incas? — pregunté a mi padre.

—Hijo, los españoles, ¿qué otras piedras hubieran labrado en el Cuzco? ¡Ahora verás!

Los muros del palacio y del templo incaico formaban una calle angosta que desembocaba en la plaza.

—No hay ninguna puerta en esta calle —dijo mi padre—. Está igual que cuando los incas. Sólo sirve para que pase la gente. ¡Acércate! Avancemos.

Parecía cortada en la roca viva. Llamamos roca viva, siempre, a la bárbara, cubierta de parásitos o de líquenes rojos (p. 15).

Los españoles jamás hubieran podido levantar sus templos con las inmensas piedras utilizadas por los quechuas; sólo ellos —en calidad de sometidos— pudieron construirlos.

La narración enfatiza que, ante los ojos de Ernesto, las piedras emiten energía positiva. Este hecho provoca que una emoción crezca en el niño: “Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas; cada cual era como una bestia que se agitaba a la luz; transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo” (p. 22). El pasaje vuelve nítida la idea de que las piedras tienen un lenguaje. Dado que éstas hablan desde las entrañas de su historia, debemos colegir que son las manifestaciones en su propia lengua las que les infunden calor y fuerza. La comprensión de este hecho es lo que invita a Ernesto a cantar como los indios.

El recorrido por la ciudad sagrada se plantea como un viaje mítico en el que el héroe —Ernesto— adquiere conocimientos que le revelan su destino. El derrotero continúa con la visita a otros templos donde la lucha entre las piedras incas y las coloniales cobra singular presencia. El conflicto no se reduce al encuentro entre los objetos indígenas e hispánicos; éste trasciende al enfrentamiento del orden cultural indio, del cual Ernesto forma parte —esa es la anagnórisis que experimenta—, y el orden blanco occidental dominante. Las piedras también forman la memoria de Ernesto porque la memoria andina es una memoria histórica y colectiva que incluye a los ríos, a los cantos, a don Maywa y a las *mamakunas* (madres) que lo criaron. En suma, se trata de una memoria que comprende a todo el pueblo. Esto señala que Ernesto es un héroe en formación cuyo viaje al Cuzco supone un periodo de aprendizaje:

Toda la travesía de Ernesto con su padre por el Perú andino es una pre-iniciación porque dota al niño-héroe de una sabiduría, no solo geográfica, sino también cultural, ya que aprende los huaynos de cada pueblo y observa y analiza las costumbres de vida de sus pobladores. Los percances anteriores al viaje a Cuzco son la antesala a la verdadera iniciación de Ernesto, y fueron necesarios para moldear su personalidad y para que el niño adquiera saberes que le serán útiles más adelante. Finalmente, otra evidencia de que en Cuzco comienza a gestarse su destino de héroe es la conexión que se establece entre el protagonista y la ciudad (su mítica charla con las piedras, por ejemplo), y en consecuencia, entre el protagonista y el pasado, un ele-

mento proléptico que será clave para completar su misión heroica: sondear el pasado andino para poder reconectarlo con su presente.⁴⁴

Además de constituir el testimonio de una sociedad, las piedras son reconocidas como símbolos que reúnen las capacidades de permanencia y continuidad. La fortaleza de la sociedad sojuzgada se compara a la de las piedras que guardan su memoria. Es la representación de su inquebrantable vitalidad.

PLANTAS, INSECTOS, AVES

El universo quechua-andino ficcionalizado en *Los ríos profundos* incluye a diversos personajes simbólicos. Como en el caso anterior, engrosan y fortalecen el sentido cosmogónico subyacente en la novela. Entre ellos tenemos al *Killinchu* o cernícalo, ave perteneciente a la familia del halcón aunque de un tamaño menor que éste. Se trata de un personaje-ave que, en el pensamiento quechua-andino, indica el buen o mal tiempo para la siembra y la cosecha. También se le identifica como un guerrero vinculado al dios o *apu* Montaña cuya misión es proteger al indio. Se le atribuyen facultades extraordinarias de comunicación debido a que mantiene contacto con otros seres mitológicos y los mismos dioses; por consiguiente, puede enterarse fácil y rápidamente de la presencia de cualquier peligro. Por ejemplo, anuncia cuándo las aves de gran tamaño atacarán a los animales de los campesinos. Es, pues, el guerrero que enfrenta y vence al cóndor usurpador y ladrón de animales.

⁴⁴ Ariela Parisi, *José María Arguedas, héroe cultural: estructura mítica en Los Ríos Profundos*, Tesis de maestría, Universidad de Ohio, 2019, pp. 41-42.

El K'arwarasu es el Apu, el dios regional de mi aldea nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. Le rodean varios lagos en que viven garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo del K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de Cuaresma sale como 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 las estancias de ganado, y luego se hunde en la nieve.

Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece. (p. 87)

Hay una complementariedad entre el *apu k'arwarasu* y el *killinchu*. El primero es un dios; el segundo, un guerrero que funge como el representante de aquél y, por ende, representa su espíritu. Esta complementariedad y beneficio mutuo parece haber importado de sobremanera a Arguedas, pues en su narrativa se advierte el deseo por destacar que el sentido simbólico fortalece el significado de la novela. Por ejemplo, la actitud del *killinchu* permite entenderlo como un símil de los indios cuya unidad plural se manifiesta a través del trabajo colectivo. A pesar de que el tamaño de su cuerpo y su agilidad otorgan al *killinchu* un poderío extraordinario, en su lucha con el cóndor, no suele atacar en solitario; pelea en comunión con otros. De manera que, cuando se habla metafóricamente de indios o mestizos organizados, se emplea la referencia al ave que representa la posibilidad de reivindicar y hacer justicia colectivamente. Este hecho es ya una advertencia no sólo para el

hacendado sino para todo el sistema económico y social imperante. Un ejemplo puntual de esta vinculación simbólica la veremos más adelante al ocuparnos del motín de Abancay.

Los personajes de *Los ríos...* están amarrados a una misma historia, la de los indios y mestizos sometidos a los hacendados, curas y mandos militares. Éstos ocupan el lugar superior, mientras que los indios y mestizos se ubican en el inferior. En esa distribución, el gran colectivo representa a la población marginal trabajadora, la mano de obra empleada para realizar las tareas que permitan a los hacendados, y a las personas allegadas a éstos, gozar de su riqueza.

—¿Podría darle sólo ese encargo?

—Bueno. Es muy cariñosa esa señora.

—¿Y el dueño de la hacienda?

—Casi no viene. Vive en el Cuzco. No habla bien castellano.

—¿Quién se ha asustado entonces?

—El mayordomo grande. Los patrones de las haciendas de abajo.

—¿Qué va a hacer la tropa?

—No sé, joven. Vendrán, pues, a asustar a las cholos, y a los indios también. (p. 122)

Existe otro singular personaje relacionado con la vida y la muerte en el universo andino. Se trata de un insecto cuyo comportamiento genera reacciones diversas. Es el *waylis* o “san Jorge”,⁴⁵ insecto malquerido en la novela que está asociado a un personaje apodado “zancudo de alambre”. En quechua, el insecto es cono-

⁴⁵ Véase Martin Lienhard, *Cultura popular y forma novelesca*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 49.

cido como “*aya wantu*” (el que carga a los muertos). Sin duda, su nombre no podía ser distinto a su naturaleza: inocula un veneno “adormecedor” a su víctima, generalmente una *apasank’a* (tarántula), antes de trasladarla a un lugar “seguro”; ahí violenta su vientre para utilizarlo como repositorio de sus huevos. Puede reconocer el caudal energético de sus víctimas, por eso los convierte en alimento para sus crías. A su fuerza sobrenatural se añan una inteligencia y una astucia que sobrepasan lo que los internos del colegio denominan “normal”: “¡Claro, yo conozco a los *layk’as*! He visto al San Jorge cargar a las tarántulas” (p. 125).

Parecería que el binomio *waylis-apasank’a* pudiera estar vinculados con otro personaje: el *nakak’*. Se trata de un depredador social presente en la tradición oral como un sujeto que mata y extrae la grasa de sus víctimas para fundir el metal y elaborar campanas para las iglesias. Es un personaje ampliamente documentado y ficcionalizado en las tradiciones orales andinas. Mary Weismantel señala, por ejemplo, que el *naka’k* o *pihstaco*

“evoca violencia y miedo —y blancura racial—. En Perú y Bolivia, la gente adora asustar a otros con cuentos sobre este terrible espanto [...] esta criatura ataca a los indígenas desprevenidos y los arrastra inconscientes hasta sus cuevas secretas, donde los cuelga boca abajo y extrae la grasa de sus cuerpos.”⁴⁶

No está lejos de esa conducta el *waylis* de *Los ríos profundos*. Coloniza y mata violentamente, como el *naka’k* que asesina

⁴⁶ Mary Weismantel, *Cholas y pishstacos. Relatos de raza y sexo en los Andes*, Lima, IEP, 2016, p. 30.

y extrae la grasa de su víctima. Ambos comparten el deseo de convertir a su víctima en razón de su subsistencia. Este accionar posibilita la comparación con quienes someten y dan muerte a los indígenas sin tierra, quienes no poseen palabra alguna para establecer comunicación porque todo le corresponde en propiedad al hacendado —incluida la voz del indígena—. El ejemplo del sujeto arrebatado hasta de su sombra es el pongo de hacienda o el cedrón, que hace de su metáfora al ser maltratado por los niños en el internado. Por su parte, el *apasank'a*, quien limpia de insectos malignos el campo de la siembra, representa al indígena en la disputa que sostienen el “forastero melancólico” y el “zancudo de alambre”. Ernesto, temeroso de ser vencido, decide tomar conciencia del hecho y asumirse como un *naka'k*. Sólo así logra que su rival, el zancudo, decida establecer un diálogo de paz.

Hasta entonces yo no había luchado en formal desafío con nadie. Ésa debía ser la primera vez, y tuve miedo. No podía dominar el vergonzoso, el inmundo temor.

—Es al Lleras, no al Flaco —decía.

Sin embargo no era cierto. Era al otro.

Y el Markask'a no vino en la tarde al Colegio.

—Cuídate —me dijo Romero—. Los muy flacos son peligrosos. Si le das primero, lo desarmas; pero si te adelanta, te abre un forado en la cara.

Los internos no comentaron mucho el desafío. El único que le dio importancia fue Valle.

—Será una lucha original —dijo—. Hay que verla. Un zancudo de alambre contra un forastero melancólico. Debemos procurar que no se frustre. Será un espectáculo raro. (p. 84)

La relación vida-muerte, problematizada mediante sujetos mítico-simbólicos, es representada por otros dos personajes interesantes: el *ayak'zapatilla* (zapatilla de cadáver o planta de flores amarillas como trozos de relámpago) y el *wayronk'ò*. Ambos constituyen una unidad indisoluble paralela a la de vida-muerte.

El *ayak'zapatilla*⁴⁷ es una flor que en su corola guarda la miel con la que el *wayronk'ò* se nutre. En primavera, la vegetación y las flores son visitadas por el abejorro, quien las poliniza y así garantiza su continuidad. El sobrevuelo de éstos pareciera una danza feliz de inacabable ternura. Conforme pasa el tiempo, las flores se van secando y los abejorros se adentran cada vez más en la corola a fin de encontrar lo poco que queda de miel. Es por esta razón que terminan muriendo “enterrados” en la corola, una suerte de cementerio de *wayronk'òs*. Dado que la flor queda poblada de restos del insecto, pareciera que éstos fueran lunares de la flor muerta. Martin Lienhard señala, al analizar *Los ríos...*, que la flor es testigo de la violencia sexual hacia la *Opa* y que el *wayronk'ò* aparece con las patas manchadas de polen. Podría tratarse de un “mensajero del demonio y maldición de los santos”, según Ernesto. El mismo autor señala, además, que se trata de una flor utilizada en ceremonias fúnebres.⁴⁸ En efecto, da la impresión de que el encuentro de los internos con Marcelina es una imagen paralela al encuentro de la

47 Al respecto Martin Lienhard hace interesantes comentarios en *op. cit.*

48 *Op. cit.*, p. 49.

flor con el *wayronk'o*. En ese sentido, ella guardaría la miel sexual que los adolescentes desean. De hecho, ella es la iniciadora sexual de los colegiales. En el “tiempo profano”, un tiempo de aventuras sexuales, es quien les embriaga de sexo y les hace perder la razón. Ahora bien, en tanto el acto se desarrolla en un internado religioso, los estudiantes no tardan en caer en las lamentaciones propias del conservador pensamiento católico, mismas que el sacerdote se encargará de encubrir. En ese sentido, fácil es colegir que el *ayak'-zapatilla* (flor resplandeciente) representa a la *Opa* Marcelina y el *wayronk'o*, a los internos que no encuentran salvación luego de caer en “pecado”.

Entonces era noche de luna. La tierra casi blanca del patio interior y las paredes encaladas iluminaban el campo de juego. El Peluca entró al campo, solo. Los internos formaron una especie de cerco tras él, y lo encerraron. El Peluca no lo advirtió; siguió caminando en el patio; y cuando se volvió, porque había llegado junto a los estudiantes que estaban frente a él, vio que lo habían rodeado. Le empezaron a llamar, entonces:

—¡Mueres, Peluca!

—¡Por la inmunda chola!

—¡Por la demente!

[...]

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'*

Durante el rosario, después de la comida, lloraron algunos de los pequeños. El Padre Director se sorprendió mucho. Pero se sintió muy satisfecho del sollozo intenso de los alumnos. Por única vez el rosario fue coreado con gran piedad y fervor. (pp. 63-64)

El *tankayllu* también es un abejorro. Pero tiene un cuerpo más grande, alargado y pesado que el *wayronk'ò*. Se caracteriza por emitir una musiquita extendida y sorda. Generalmente aparece durante los meses de marzo y abril, época en la que es posible verlo sobrevolando las flores de plantas y arbustos para hallar su alimento. Se cree que la miel que cubre el tapón del vientre “trae algo más que su sola vida”. Es torpe pero escurridizo; sin embargo, a veces es atrapado por los niños para quitarle la miel de su tapón.

Agita sus alas con una velocidad alocada, para elevar su pesado cuerpo, su vientre excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de aguijón que no sólo es inofensivo sino dulce. Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón. Al *tankayllu* no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. (pp. 70-71)

Otro rasgo distintivo del *tankayllu* es que suele volar a contracorriente. Por eso es que pareciera intentar, mediante su intrépido

movimiento aéreo, cambiar la dirección del viento. En *Los ríos...* se menciona, además, que es muy apreciado por los infantes, pues “les protege del rencor y la melancolía” (p. 71).

Por otro lado tenemos también a la *chiririnka* (moscardón de cementerio), un insecto prestidigitador conocedor de la muerte. La *chiririnka*, una mosca negra de tan azul, debe su nombre a la imitación del sonido —onomatopeya— que emite durante su vuelo. *Chiiirrrr* reproduce el vuelo del insecto en *runa simi*, mientras que ‘*rirririnka*’, las sílabas con la que se completa el vocablo, encierran el concepto. Se le considera, como mencionamos antes, un insecto prestidigitador debido a que la tradición le atribuye la capacidad para traer o llevar el mensaje de la muerte. Por esa razón, Ernesto señala: “la *chiririnka* empezó a zumbar sobre mi cabeza. No me alarmé, sienten los cadáveres a grandes distancias y van a rondarles con su tétrica musiquita” (p. 220). Eso explica, además, por qué la *chiririnka* aparece en *Los ríos...* justo antes de la llegada del tifus.

El moscardón negro representa a la muerte o la sospecha de su llegada. Debido a eso, los indios suelen matar a los *chiririnkas* para evitar el cumplimiento de esa misión supuesta. En *Los ríos...*, el lector puede percibir ese augurio de muerte en varios pasajes de la novela. El pasaje donde se relata la persecución de doña Felipa es, quizás, el más enfático.

Varios moscardones cruzaron el corredor, de un extremo a otro. Mis ojos se prendieron del vuelo lento de esos insectos que absorben en su cuerpo negro, inmune, el fuego. Los seguí. Horadaban la madera de los pilares, cantando por las alas. Doña Felipa estaría quizá dispa-

rando desde la sombra de un arbusto contra la tropa, en ese instante. La matarían al fin, entre tantos, y la enterrarían en algún sitio oculto de la quebrada. (pp. 150-151)

La asociación de la *chiririnka* con el mal augurio proviene, en gran medida, de su vuelo runruneante. Pareciera como si el alma de algún condenado, envuelto en un moscardón, hubiese escapado de los infiernos. Por eso, en la cosmovisión andina se cree que el *chiririnka* se apodera del alma de los muertos. Ese simbolismo explica por qué, en *Los ríos...*, Ernesto realiza este discurso: “Le hablé a la mosca mientras volaba a ras del techo: ‘Siéntate en mi cabeza —le dije—. Después escupes en la oreja o en la nariz de la muerta’” (p. 220).

En otro pasaje, la presencia del *chiririnka* anuncia el papel que jugarán los gendarmes en la lucha contra el pueblo de Abancay y, especialmente, en contra de las mujeres: esbirros de la Muerte.

El viento no debía llegar con violencia, porque en el polvo sabían que venía la muerte. No ponían al sol los carneros degollados, porque en la carne anidaba el *chiririnka*, una mosca azul oscura que zumba aun en la oscuridad, y que anuncia la muerte; siente, al que ha de ser cadáver, horas antes, y ronda cerca. Todo lo que se movía con violencia o repentinamente era temible. Y como las campanas doblaban día y noche, y los acompañantes de los muertos cantaban en falsete himnos que helaban la médula de nuestros huesos, los días y semanas que duró la peste no hubo vida. El sol parecía en eclipse. (p. 216)

Similar significado conserva el *chiririnka* tanto en *Diamantes y pedernales* como en *Todas las sangres*, novelas con las que el narrador construye un metadiálogo que da continuidad a su proyecto de ficcionalizar el Perú desde los Andes.⁴⁹

Por otro lado, en la cosmovisión andina existe una fibra vegetal que representa el paso del tiempo y, por tanto, se le identifica con la vejez. s

Con ella se construyen personajes misteriosos como los *ukukus* o duendes andinos.

[...] Mejor dicho, allí parece demonio. No es ese Señor que figura cuando lo contemplas. Es un demonio; en su fuerza te agarran todos los espíritus que miran de lo alto de los precipicios, de las cuevas, de los socavones, de la salvajina que cuelga en los árboles, meciéndose con el viento. ¡No has de entrar; no has de entrar! Yo, pues, soy como su hijo... (pp. 157-158)

También conocida como *ima sapra* o *sacha milwa*, posee un cuerpo algodonoso y suave que parece invitar al descanso. Se le encuentra colgada de los árboles y, a veces, de los precipicios. Quizá por ello se le asocia con el temor. Dichas características propician que se le considere la representación del misterio. Martín Lienhard, al estudiar la última novela del autor, alude a este pará-

⁴⁹ En *Pachachaka, narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (COLMEX/UNAM, 2004), hago un seguimiento de algunos símbolos quechua-andinos que aparecen en la obra de Arguedas.

sito en términos arguedianos: es la “barba de los árboles” de “color gris que se sacude con el viento, asustando a los animales”.⁵⁰

Existen otros símbolos importantes relacionados con la música, la luz y el ímpetu de vencer a un enemigo. Me refiero al *pinkuyllu*, instrumento musical de gran tamaño elaborado con caña selvática. Se le utiliza en actos comunales de gran importancia debido a su sonido ronco y profundo. En la cosmovisión andina, dichas características suelen estar asociadas a los poderes sobrenaturales.

El pinkuyllu no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de mamak', caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del mamak' es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el huaranhuay los indios fabrican pinkuyllus menores de mamak', pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de pinkuyllu, le llaman simplemente mamak', para diferenciarlo de la quena familiar. Mamak' quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. (p. 71)

La caña a la que los andinos quitan el vientre para utilizarla como herramienta se denomina *huaranhuay*: “No es posible ver la luz que entra por el hueco del extremo inferior del madero vacío, solo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blanco resplandor, como el del horizonte en que ha calado el sol” (p.

⁵⁰ Martin Lienhard, *op. cit.*, p. 51.

71). Un grupo de tambores hacen de manto sonoro sobre el que se imprime el sonido del *pinkullu*. Sus ejecutantes, seres hábiles con manos grandes, hacen posible que el tejido sonoro y volador despierte los deseos de vencer de los indios. El eco de su voz suele mover la rama de los árboles.

El *wakawaqra* o *wak'rapuku* cumple una función similar a la del *pinkullu*, pero tiene un mayor impacto. Se trata de “una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. Le ponen boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el *pinkuyllu*, y como él exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo” (p. 72). Las personas, especialmente los jóvenes, durante las ceremonias del pueblo —fiestas patronales, corridas de toros, renovación de autoridades, etc.— sienten deseos de luchar como los toros al escucharlo. La pelea, ofrecida a los *apus*, da la impresión de ser una especie de preparación para otras peleas posibles. Como si se tratara de una advertencia al hacendado, éste lo prohíbe. Incluso está vetado de las iglesias y sus fiestas:

Durante las fiestas religiosas no se oye el *pinkuyllu* ni el *wak'rapuku*. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los tronos de las procesiones católicas estos instrumentos de voz tan grave y extraña? Tocan el *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad; en las feroces luchas de los jóvenes, durante los días del carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros. La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. (p. 72)

El sonido del *pinkuyllu* o la *wak'rapuku* también tiene otro tipo de efectos. Propicia que los hombres se planteen retos imposibles, como la construcción de carreteras, templos o zanjas en beneficio de la comunidad.

Finalmente, para la interpretación de los símbolos arriba señalados me he apoyado en la particular lectura que Martín Lienhard realiza al estudiar la última novela de José María Arguedas. Mi lectura pretende abonar a esta perspectiva.

EVOCACIONES EN EL CAMINO

La concepción quechua-andina que permea la novela hace posible pensar que no sólo el ser humano es consciente de su facultad de recordar y, por tanto, de recuperar algo del pasado. También los seres-objetos que cohabitan el universo andino poseen dicha capacidad. Por ejemplo, el hecho de que las piedras del Cuzco puedan bullir “desde adentro” motiva que las elucidaciones del pasado se conviertan en pensamientos actuales. Las piedras, pues, tienen la capacidad de traer noticias del pasado al presente. El tiempo narrado siempre es el pasado; el hombre, centro de atención, funda sus principios en él: “El fluir del discurso ocurre según el movimiento natural de la nostalgia: el pasado se inserta en lo presente y, resplandeciente en la incansable rememoración, va convirtiéndose en una equivalencia del paraíso”.⁵¹ Clavado como un puñal, el presente remueve los días de ayer para explicar la actualidad. Esa concepción es fundamental para comprender la poética de *Los ríos profundos* y, sobre todo, para advertir

⁵¹ Ricardo Gullón, “Los mitos profundos”, en *Revista de Occidente*, número 4, 1976, p. 60.

la importancia del narrador-protagonista en su doble función de narrador y personaje

La actitud evocadora del personaje principal —Ernesto— es sustancial en la historia, ya que su recuerdo permite construir la novela. Todo lo que el lector observa y conoce está mediado por sus evocaciones. Él parece haber registrado meticulosamente su pasado y esa manía la viene ejerciendo también en el presente novelesco. No es casual que, con suma recurrencia, nos informe que “estaba más atento a los recuerdos que a las cosas externas” (p. 233). Tampoco es inusual que, una y otra vez, nos haga partícipes de su estrategia narrativa: “esperé contemplándolo todo, fijándolo en mi memoria” (p. 45). Como puede advertirse, el Ernesto-protagonista realiza una acción absolutamente consciente: intenta fijar un hecho en la memoria. Sabe que, tiempo después, utilizará ese recuerdo para re-construir la historia, su historia. En tal sentido, Cornejo Polar señala que la memoria generalmente se edifica teniendo en cuenta al Ernesto-mayor. Por eso sostiene que “la estructura general de *Los ríos profundos* deviene de la primera memoria: el narrador conforma la totalidad del universo novelesco sobre la base del recuerdo que le permite volver a situar en el presente sucesos, objetos y personas del pasado”.⁵² Así, la memoria funciona como un “sistema de selección de materiales representables novelescamente, sistema que enfatiza ciertos aspectos de la realidad y olvida o diluye otros. La memoria funciona así como un filtro selectivo”.⁵³

⁵² Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos...*, *op. cit.*, p. 105.

⁵³ *Idem.*

Lo cierto es que las memorias a las que refiere Cornejo Polar no pueden ser ajenas una de otra. Ambas están cosidas a la tela de una memoria que viaja por dos venas que, finalmente, convergen en la vida de un sujeto. En tal sentido, la memoria de Ernesto-personaje no deviene en otra distinta, la de Ernesto-narrador; ambos confluyen en la rearticulación de una historia. Como señala Antonio Cornejo, en la novela se plantean dos presentes: por un lado, el presente de la acción; por el otro, el presente de la enunciación.

La identidad del presente puede ser confusa; sin embargo, una cuestión es clara: si bien los recuerdos de Ernesto-protagonista son fundamentales para la historia, la memoria de Ernesto-narrador es la que confiere unidad a la novela. Ahora bien, eso no significa que la actitud memorística del personaje resulte fatua. Ésta garantiza la identidad de Ernesto, un personaje itinerante que debe enfrentarse fugazmente a realidades siempre distintas: “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” (p. 28). Las circunstancias, siempre cambiantes, exigen que el niño desarrolle una gran capacidad memorística a fin de poder construir una identidad propia. Será esa dinámica la que, años más tarde, le permitirá re-construirlo todo desde una memoria adiestrada.

La alta capacidad memorística desarrollada por Ernesto a lo largo de su peregrinaje infantil permite que Ernesto-narrador sea capaz de ordenar las múltiples experiencias del pasado. Desde diferentes ángulos y distintas voces, la memoria del narrador todo lo

entreteje y ordena. Aprovecha los distintos tiempos y las diversas perspectivas desde los cuales acude al recuerdo para configurar una historia compleja donde diversos pasados se aglutinan en presentes fluctuantes. Así lo demuestra el hecho de que la historia, narrada desde dos presentes disímiles, esté nutrida por pasajes distantes en tiempo y espacio. Los temas pueden parecer carentes de coherencia o relación lógica; sin embargo, siempre se unen en un núcleo narrativo. La narración de *Los ríos profundos* se construye como un río que siempre llega al mar gracias a la memoria:

La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño. La luz del sol suele aparecer en medio de las lluvias dispares; fulge por algún vacío de las nubes, y el campo resalta, brilla el agua, los árboles y las yerbas se agitan, iluminados; empiezan a cantar los pájaros. El hombre contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan. (p. 118)

La estructura narrativa de *Los ríos profundos* resulta, por tanto, más compleja que la narrativa contemporánea ocupada en relatar la vida del indio. En ésta, suelen existir dos estrategias narrativas: representar el mundo indio desde la perspectiva del blanco —literatura indigenista del siglo XIX— o desde la perspectiva de un indio —literatura indígena—. En ambas opciones, tal y como ocurrió con la Novela de la Revolución Mexicana, la importancia del hecho narrado suele eclipsar la búsqueda estética. La compleji-

dad del tema, por tanto, pareciera menoscabar la forma narrativa. Normalmente, este tipo de relatos se estructura a partir de un narrador omnisciente que aporta los datos necesarios de manera paulatina o desde la complicidad de un narrador personaje que nos informa las acciones acaecidas en el escenario que habita. En contrapartida, Arguedas decide utilizar un personaje —Ernesto— desdoblado en dos papeles distintos: el presente de la acción —un pasado— y el presente de la enunciación. Esa estructura de tiempos y espacios múltiples sólo es posible si la memoria tiene un lugar preponderante.

Antonio Cornejo Polar manifiesta que ésta permite que la narración sea “una suerte de retorno a las fuentes de la vida auténtica, de reconquista del paraíso perdido”.⁵⁴ Dicha afirmación pareciera enfatizar que la idea en torno a un pasado andino idílico es propia de la cultura andina, es decir, que ésta aspira a volver a la situación anterior a la Conquista. Al respecto, existen cuestiones que debemos acotar. Por un lado, el término “reconquista” debe ser tomado con cuidado, ya que nos induce a pensar en una conquista anterior. Como todos sabemos, una conquista supone dominación; en este caso, el objeto de la imposición europea fue, precisamente, el mundo indio. Por consiguiente, el término “conquista” resulta por demás conflictivo.

Los ríos profundos nos presenta a un niño no indígena que vivió en el seno de un *ayllu* debido a una expulsión familiar. Al igual que en el caso de José María Arguedas, el protagonista de la novela sufre el maltrato de su madrastra, quien le expulsa del hogar para “hundirlo junto a los indios”. El desprecio familiar evidencia

⁵⁴ *Ibidem*, p. 103.

que, contrario a lo ocurrido en la historia peruana, el blanco no fue el conquistador; Ernesto fue adoptado por la comunidad indígena. Los indios lo tomaron como a uno más de los suyos y, en consecuencia, él se identificó como parte de ese mundo. El hecho de que fuese arrancado de éste explica su auténtico sentimiento de desarraigo.

En *Los ríos profundos*, la memoria no es un simple artificio literario. A diferencia de las novelas donde la rememoración da entrada a interlocuciones o analepsis que simplemente retrasan el hilo de la historia, la memoria es el elemento fundamental que otorga coherencia interior a una novela construida como una compleja urdimbre de historias independientes. Además, el acto memorístico permite que el pensamiento arraigado en el mundo andino aflore a cada elucubración de Ernesto. Para este personaje, solitario y desposeído, la memoria se presenta como el mecanismo ideal mediante el cual logrará ligar los distintos pasajes que conformaron su existencia. El recordar le permite, por ejemplo, sobrellevar los conflictos personales propiciados por el talante marginal de su personalidad y la incompreensión de un mundo relativamente ajeno. Todo ello explica por qué su felicidad se halla en ese pasado al que accede una y otra vez. La memoria posibilita el regreso simbólico al *ayllu*, lugar donde le infundieron esa “impagable ternura en que vivo”. Ese recuerdo, aunado a los momentos pasados junto a su padre, quien le enseñó los caminos y el rostro de hombres y pueblos, constituye su nicho de felicidad.

Si bien pareciera que para Ernesto la memoria es una bendición, Antonio Cornejo Polar observa que ésta conforma su limitación más grave. Mientras que el mundo avanza hacia el futuro, su

proyecto existencial mira hacia el pasado: "...el protagonista regresa a las inamovibles fuentes de su experiencia india. Y adviértase que recordar es tener presente lo que ya, definitivamente, no es".⁵⁵ Resulta indudable que a Ernesto lo caracteriza su rasgo nostálgico. Por ejemplo, la imagen idílica de la infancia en el amoroso *ayllu* indígena vuelve recurrentemente a su pensamiento. Debemos enfatizar, sin embargo, que estamos frente a una obra literaria, un objeto construido muy frecuentemente desde el recuerdo. Aunque las imágenes referidas por la narración están en movimiento y, por ende, tienen una proyección histórica, es imposible considerar el futuro sin antes explicar un presente cuyo antecedente inmediato es el pasado. Consideramos que la "limitación" a la que se refiere Cornejo Polar no es acertada, debido a que el recuerdo no implica un simple retorno al origen. En el caso de los recuerdos que motivan la narración de *Los ríos profundos*, éstos no tienen como finalidad suprimir el transcurso del tiempo; por el contrario, el recuerdo proyecta el pasado hacia el futuro.

Las primeras páginas de *Los ríos profundos* muestran el encuentro con el Viejo, personaje que representa al poder blanco en ese mundo en conflicto. El Viejo no representa a los blancos, es decir, a la clase alta hegemónica. Se trata, más bien, del mestizo cuya función es la de proteger y justificar el sistema imperante. En tanto lacayo de los poderosos, este tipo de personas se sitúa por encima de los indios en la escala social. Obviamente, esa supuesta superioridad está fundamentada en la visión eurocéntrica —y, por ende, racista—impuesta por la Corona española durante la etapa colonial y reafirmada por los estados nacionales a partir del siglo

⁵⁵ *Ibidem*, p. 109.

XIX. En ese pasaje, por tanto, conviven dos tipos distintos de ese estrato social intermedio —el mestizo—. El padre de Ernesto representa al mestizo que convive con los indios y, por tanto, forma una comunidad con ellos.

Mi padre llevaba un vestido viejo, hecho por un sastre de pueblo. Su aspecto era complejo. Parecía vecino de una aldea; sin embargo, sus ojos azules, su barba rubia, su castellano gentil y sus modales, desorientaban. No, no debíamos causar lástima, ni podíamos herir aun a la gente más humilde. Sin embargo, fue un día cruel. Y nos sentimos dichosos cuando al día siguiente pudimos dormir sobre un poyo de adobes, en una tienda con andamios que alquilamos en una calle central. (pp. 37-38)

En contrapartida, el Viejo simboliza al mestizo que ha elegido ser partícipe del poder y, por ende, continuar con el desprecio a lo indígena. Su trabajo consiste en mantener sojuzgados a los indios a través del temor y la violencia. Dejar que los frutos de la tierra —alimentos que podían subsanar las necesidades de los indios— se pudran, simboliza cabalmente que su labor es maltratar a los indios.

Mi padre lo odiaba. Había trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo: “Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndole a sus indios que él está en todas partes. Almacena las frutas de las huertas, y las deja pudrir; cree que valen muy poco para traerlas a

vender al Cuzco o llevarlas a Abancay y que cuestan demasiado para dejárselas a los colonos. ¡Irá al infierno!”, decía de él mi padre. (p. 7)

Posteriormente al encuentro entre los mestizos, la memoria de Ernesto reconstruye un pasado incluso más lejano: la historia de un pueblo hegemónico que fue sometido hasta convivir con las sombras —o la orina de los borrachos— que desdibujan al Cuzco. De una secuencia personal que da cuenta de la necesidad económica que sufren Ernesto y su padre —hecho que les obliga a solicitar la ayuda del Viejo—, se transita a la relación de la caída en desgracia del Cuzco, la gran ciudad de la cultura andina y, por tanto, símbolo de la cultura indígena. Como mencionamos, la narración de *Los ríos profundos* entrelaza distintas tramas, implicadas por aspectos simbólicos latentes, a través de la memoria de Ernesto.

La importancia de la memoria nos obliga a cuestionarnos si el proyecto existencial de Ernesto se reduce a repetir el pasado en su mente, un ejercicio melancólico cuyo objetivo sería el escapar de la realidad, es decir, del infausto presente. Los pasajes finales de *Los ríos profundos* representan una solución a esta interrogante. Si bien pareciera que la vuelta al tiempo de la felicidad y la tranquilidad es un fin en sí mismo —el escapismo—, ello no es así necesariamente. El regreso memorístico tiene como objetivo el imaginar un futuro distinto. Más que una necesidad por detener el tiempo, el recuento hecho por la memoria pretende configurar una re-construcción que se plantea como un restablecimiento del orden perdido. Ése es el núcleo del pensamiento mítico que organiza la novela. El futuro es visto como el espacio donde habrá de

llevarse a cabo la restauración del orden cósmico interrumpido por la Conquista.

En este sentido, debemos cuestionarnos tanto si la rebelión de las chicheras o el levantamiento de los colonos representan el despertar de un pueblo sometido y condenado a la miseria como si la partida de Ernesto es una alternativa a la soledad y al abandono. Queremos enfatizar que el pasado reconstruido a través de la memoria de Ernesto es clave para interpretar el porvenir, dado que se trata de un proyecto que, si bien atiende al pasado y al presente, coloca su mirada en el futuro. No es, pues, un acto evasivo de la realidad que busca aliviar el sufrimiento a partir de recordar un pasado idílico. El proyecto de Ernesto consiste en recordar la historia andina para re-construirla y otorgarle un sentido distinto. Ese programa está fundado en la idea de que los valores indígenas poseen un carácter universal y, por tanto, resultan válidos para reinterpretar ese mundo quebrantado y restaurarlo sin desentender la compleja realidad presente.

William Rowe analiza acertadamente las implicaciones que tiene el pasado en *Los ríos profundos* debido a que, al centrar su atención en la dinámica de la novela, logra reconocer las diversas transformaciones que sufre la historia. A partir de esto aclara su desacuerdo con Vargas Llosa, quien había sostenido que “al comenzar la novela... la suerte del niño está cerrada. El no cambiará ya y, a lo largo de la historia, será una simple presencia aturrida por la violencia con que chocan... dos razas, dos culturas, dos clases”.⁵⁶ Rowe manifiesta que, contrariamente a lo expuesto por

⁵⁶ Vid. William Rowe, *Mito e Ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 69.

Vargas Llosa, el protagonista de *Los ríos profundos* es un personaje activo cuya finalidad no se reduce a la simple nostalgia. Por el contrario, la novela demuestra que es imposible “dirigir” una historia cuyos ríos profundos suelen arrastrar la suerte del hombre andino:

El conflicto cultural de *Los ríos profundos* no es estático sino que sufre transformaciones a lo largo de la narración [...] una de las razones que impiden a Vargas Llosa ver un proceso activo de desarrollo es la perspectiva racionalista que asume frente a la cultura quechua, considerándola primitiva e ilógica. Partiendo de ese punto de vista, interpreta mal la psicología de Ernesto y juzga su actitud hacia el pasado (su estadía en la comunidad), hacia la naturaleza y el mundo mítico-religioso como autogestiones de su fantasía.⁵⁷

Esta discusión nos permite observar que en la lectura de los textos indígenas reproducen los esquemas culturales que han caracterizado a la historia latinoamericana. Es evidente que la lectura de Vargas Llosa responde a su posición social, es decir, a una lógica de clase. En un país tan marcadamente multicultural, difícilmente se pueden dejar a un lado las determinaciones culturales del medio al cual se pertenece. Vargas Llosa, un arequipeño absorbido por la urbe y el pensamiento occidental “racionalista”, se halla muy lejos del mundo andino al que juzga. Según Vargas Llosa, para Ernesto el pasado cumple la función de “paraíso perdido” o “inocencia perdida”⁵⁸. El problema con esa interpretación es que, en realidad, Ernesto no idealiza ese

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

pasado. El protagonista de *Los ríos profundos* también recuerda —y, por tanto, relata— sus experiencias. El rescate del pasado tiene un sentido distinto al expuesto por el narrador arequipeño: la vuelta al pasado representa la oposición a un orden social y cultural que ha sometido a los indígenas. Por lo tanto, la afirmación respecto a que Ernesto “vive alimentado por una realidad caduca”⁵⁹ es totalmente errónea.

Los recuerdos de Ernesto están motivados por olores, objetos, sonidos y rostros cuya presencia le despiertan la nostalgia por el pasado: “El cantor olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a este tipo de emanaciones humanas; no sólo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados” (p. 183). Las asociaciones que Ernesto hace con los elementos del mundo andino parecen estar ligadas por un hilo invisible o una energía que las atrapa y las une. Ese hilo invisible es la cosmovisión indígena que el personaje, al igual que José María Arguedas, aprendió durante su infancia en el *ayllu*. Esa formación indígena le permite ver y comprender el mundo de una manera distinta a la impuesta por el poder hegemónico.

Es cierto que la relación con su padre provoca recuerdos dulces; sin embargo, esto no implica que no existan recuerdos desahitados. Por ejemplo, sus continuas separaciones son descritas como pasajes ahitos de dolor y pesadumbre. A ello debemos sumar que la ausencia de la madre y el posterior maltrato de la madrastra configuran una infancia plagada de sufrimientos. Ernesto conserva, en el lugar de las cosas más preciadas de su memoria, el cariño del padre, sus facciones, sus triunfos y derrotas: El “hijito,

59 *Ibidem*, p. 70.

el sol que alumbra. Helo aquí, señor” (p. 40). Todos esos recuerdos serán parte constitutiva de su vida, ya que Ernesto, al igual que su padre, manifiesta una profunda capacidad evocadora. Ambos vuelven la vista hacia atrás, ambos recuerdan:

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. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín. Las casas que alquilaba mi padre eran las más baratas de los barrios centrales. El piso era de tierra y las paredes de adobe desnudo o enlucido con barro. Una lámpara de kerosene nos alumbraba. (p. 28)

La imagen de la “niñez quemada entre el fuego y el amor” alude a una situación doble, ambigua e indefinida. Por un lado, Ernesto evoca su dulce infancia entre los indios; por el otro, a los malestares de su niñez huérfana. La identidad de Ernesto con la comunidad indígena se refuerza con la orfandad y soledad que ambos padecen al formar parte de un mundo aplastado: “Cuando se es niño y se oye llorar así, llorar a la gente grande, en tumulto, como una noche sin salida ahoga el corazón; lo ahoga, lo oprime para siempre” (p. 155). El sufrimiento colectivo es parte del sufrimiento que Ernesto guarda en su memoria.

La evocación del idílico pasado transcurrido en la comunidad indígena no descarta la alusión a la pobreza y la insalubridad, aspectos que también complementan su infancia. La niñez

de Ernesto es difícil; sin embargo, los momentos más valorados son los de la felicidad. La amabilidad, protección y aceptación de los indios, así como su identificación con la naturaleza, permiten que el niño sea capaz de adoptar la forma de vida del pueblo. Se convierte, a pesar de sus rasgos físicos y su origen mestizo, en un indio más dentro de la comunidad. Así se siente y así lo identifican los demás miembros del colectivo.

La cosmovisión india le permite describir el mundo que habita desde una perspectiva totalmente alejada del pensamiento occidental. Además, la relación del presente se ve constantemente interrumpida por pasajes del pasado. En dichas analepsis, las evocaciones toman rumbo reconstructivo mientras fluyen libremente en la conciencia:

La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba. En los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose.

Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallaría en la plaza. Pero surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria. (p. 16)

En la reconstrucción del mundo pasado realizada por Ernesto, opera una lógica básica: recordar implica advertir cómo debió ser el presente. La pesadilla actual no debería ser viable; pero, ya que es imposible escapar de ese mundo atroz, la única solución consiste en acudir a la memoria y a los signos de la vida andina.

Lo recordaba, lo recordaba y revivía en los instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de Los Molinos, sino en un abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo.

Por eso, los días domingos, salía precipitadamente del Colegio, a recorrer los campos, a aturdirme con el fuego del valle. (p. 67)

Los recuerdos son el objeto primordial que utiliza Ernesto para reconstruir su relación con la naturaleza —“Entonces, mientras temblaba su vergüenza, vino a mi memoria la imagen de *Apu k'arwarasu*. Y le hablaré a él como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa” (p. 87)—, pues a la memoria no se le escapa ningún detalle. Todos sus elementos, a veces disímiles, asisten a la reconstrucción del mundo pretérito: “Había que evocar la corriente del Apurímac, los bosques de caña brava que se levantaban a sus orillas y baten sus penachos; las gaviotas que chillan con júbilo sobre la luz de las aguas” (p. 222).

El mundo y los personajes se disuelven en una sola historia. Ernesto, cada vez que rememora algo, pareciera querer despertar los detalles que guarda el recuerdo. Esa manía evocadora es, por

tanto, un ejercicio que tiene sus propias pautas. Un breve recuerdo permite acceder a uno de mayor significado:

Prendí mi memoria de la imagen del puente del Pachachaca, de la imagen de la opa, feliz en lo alto de la torre, con el rebozo de doña Felipa a su costado, para no lanzarme contra la pared, cegado por el sufrimiento. Y recordé enseguida a Prudencio, y al soldado a quien acompañé en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo. “¡Ellos no! —dije en voz alta—. Son como yo, no más. ¡Ellos no!”. Palacitos, que me había oído, se acercó a hablarme.
 —¿Estás “disvariando”? —me preguntó.
 —¿Para qué sirven los militares? —le dije, sin reflexionar.
 —¿Para qué? —me contestó, de inmediato, sonriendo—. Para matar, pues. ¡Estás “disvariando”! (pp. 203-204)

Los recuerdos de Ernesto no se manifiestan solamente a través del discurso oral o la rememoración interna; la música se torna en un elemento importante de sus remembranzas. Parecería que el ritmo del huayno, al fluir internamente, sacudiera los sueños del protagonista de *Los ríos profundos*: “Durante la noche, como un estribillo tenaz, escuché en sueños un huayno antiguo, oído en la infancia, y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo” (p. 93). Las remembranzas se manifiestan de diversas maneras. Puede ser a través de la música, las canciones, los objetos y los personajes:

“¿De dónde es, de dónde?”, me pregunté sobresaltado. Quizá lo había visto y oído en alguna aldea, en mi infancia, bajando de la montaña o

cruzando las grandes y peladas plazas. Su rostro, la expresión de sus ojos que me atenaceaban, su voz tan aguda, esa barba rubia, quizá la bufanda, no era sólo de él, parecían surgir de mí, de mi memoria. Se fueron. Un pequeño grupo los seguía. “Lo buscaré —dije—. Será fácil encontrarlo en Abancay”; y entré al Colegio. (pp. 176-177)

Finalmente, debemos asentar que la valoración del pasado —como manifiesta Cornejo Polar— no se convierte en un “fracaso”. Como el pasado quechua, Ernesto tiene un pasado victorioso y alegre que permite advertir la restauración futura. Obviamente, la realidad es dura y acongojante; sin embargo, ese presente instalado en el pasado constituye la piedra con que se construirá el futuro.

ERRANCIA, FORASTERISMO, CAMINO

Como hemos podido observar, la alusión a la errancia del personaje principal es recurrente en las páginas de *Los ríos profundos*. En un primer momento pareciera que se tratara de un asunto circunstancial; sin embargo, se constata que se presenta como una condición generalizada en la literatura de corte oral de mediados del siglo pasado que coincide con la aparición de *Los ríos...* Si revisamos, por ejemplo, los poemas cantados, producidos y consumidos en el mundo andino, con significativa frecuencia encontraremos que éstas reinciden en señalarlo. Una de ellas es, por ejemplo, el huayno “El viajero” recopilado por Alejandro Vivanco en 1951. Un fragmento de éste dice:

Cuando salí de mi tierra,
cuando salí de mi tierra,
salí por las cordilleras,
las vicuñas me cruzaban,
y yo pobre me alejaba.

Ahí se va mi palomita,
ahí se va mi palomita,
con alas extendidas,
en sus alas lleva flores
y en su pico mis amores.⁶⁰

De hecho, corresponde a un tiempo en que la migración a las ciudades capitales se torna una necesidad. La apertura de carreteras, el fortalecimiento de las industrias, la creación de centros de educación superior y las dispares condiciones económicas hacen que el migrante del mundo andino peruano piense en superar sus dificultades mediante la migración.⁶¹ Los poemas cantados, los más recurridos por los pobladores de la zona, revelan sus desasosiegos y aspiraciones pero también sus temores. Migrar supone adentrarse en un mundo ignoto que no siempre es benéfico. El caso ha sido abordado por Arguedas en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.⁶²

La huella de la errancia en la obra de Arguedas se manifiesta desde su primer cuento. Si revisamos, por ejemplo, su cuento “*Warma kuyay*”, observaremos pasajes como el que aquí anotamos. Veamos:

⁶⁰ Alejandro Vivanco, *Cantares de Ayacucho*, Lima, Ediciones Folclore, 1977, p. 70.

⁶¹ Al respecto hice un seguimiento a los procesos de migración en mi libro *Urpischallay*, Lima, ediciones Altazor, 2015.

⁶² Algunos poemas cantados que aparecen en *Los ríos profundos* pertenecen al acervo musical regional sur andino peruano.

Yo, solo, me quedé junto a don Froilán, pero cerca de Justina, de mi Justinacha ingrata. Yo no fui desgraciado. A la orilla de ese río espumoso, oyendo el canto de las torcazas y de las tuyas, yo vivía sin esperanzas; pero ella estaba bajo el mismo cielo que yo, en esa misma quebrada que fue mi nido. Contemplando sus ojos negros, oyendo su risa, mirándola desde lejitos, era casi feliz, porque mi amor por Justina fue un “warmá kuyay” y no creía tener derecho todavía sobre ella; sabía que tendría que ser de otro, de un hombre grande, que manejara ya zurriago, que echara ajos roncós y peleara a látigos en los carnavales. Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo.⁶³

Ahora bien, que la errancia sea una constante en la obra de Arguedas no significa que el *corpus* narrativo esté limitado a ser variaciones sobre un mismo tema. La literatura arguediana, tal y como ha alcanzado a advertir la crítica, presenta una evolución en la forma —desde el estilo indigenista de “Agua” hasta la experimentación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— y una ampliación en los temas —representa la vida en las comunidades de la sierra y en las costeñas—. Con la errancia y el forasterismo ocurre exactamente esa misma dinámica. Su tratamiento abarca distintos enfoques y diversas manifestaciones. Como sostiene Gladys Marín, el tema tiene, al menos, dos grandes significaciones:

⁶³ José María Arguedas, “Warmá kuyay”, en José María Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 163.

se es forastero por no pertenecer a un mundo determinado y se es forastero porque se le ha arrancado lo que es suyo. La experiencia del forasterismo no la tienen los indios asidos a sus comunidades, costumbres y tradiciones. La historia milenaria que los arraiga a la tierra hace que los indios no puedan nunca ser forasteros: la música, la danza, el canto, las fiestas, las sierras, los ríos, los animales, su lengua los libera de ser extraños en un mundo que no les ha dado cabida.⁶⁴

Debemos asentar un aspecto fundamental a la hora de tratar el mencionado tema de la cultura andina: se trata de un sinsentido. Si el hombre andino ha llegado a ser un extraño en su propia tierra es porque se le ha despojado de sus bienes a través de la violencia.

En el caso de Ernesto, la errancia —el forasterismo— está provocada por el oficio de abogado itinerante de su progenitor. La imposibilidad de encontrar una residencia fija hace que la novela presente a Ernesto y a su padre como seres errantes: “Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue abogado de provincias, inestable y errante” (p. 27). La inestabilidad laboral obliga que padre e hijo, después de recorrer más de doscientos pueblos, emprendan un largo y arduo viaje a la ciudad del Cuzco para buscar el auxilio del Viejo, el representante del poder *misti* encargado de hacer respetar el orden dominante. Como sostiene Antonio Urello, “Ernesto es un peregrino que ha cruzado ‘el Perú de los Andes de oriente a occidente, de sur a norte’, en camino al

⁶⁴ Gladys Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973, p. 213.

centro espiritual del pueblo indio, mientras su padre le contaba sus recuerdos de la ciudad imperial. Ernesto sabía que su peregrinación lo llevaría a ese Edén, donde se enraízan sus orígenes”.⁶⁵ Al igual que el pueblo indio, Ernesto necesita asirse de algo que le dé la seguridad de que esa tierra es suya y, por tanto, que la grandeza perdida puede ser recuperada. Ese algo es su pasado histórico.

Ernesto es un caminante que no pudo arraigarse nunca a ningún lugar. Los indígenas lo ven como a un blanco —de ahí que los indios de la hacienda se nieguen a responder a sus inquisiciones, incluso cuando las formula en quechua—; los blancos, como un indígena y, por tanto, como un contrario —hecho que explica sus continuas peleas en el Colegio—. Ese estatus intersticial le impide formar parte de una comunidad, un hecho constantemente buscado por el niño Ernesto.

Debemos asentar que, si bien la historia de Ernesto domina la trama de *Los ríos profundos*, ello no implica identificar a dicho personaje como la encarnación del forasterismo. El protagonista-narrador no es el único personaje que sufre esa situación. Diversos personajes experimentan dicho sentimiento, aunque lo hacen de formas diversas. Por ejemplo, los soldados indios se encuentran en una situación particular. Su origen los ubica en el grupo oprimido; sin embargo, al portar el uniforme militar, se convierten en parte del opresor. Esto propicia un sentimiento de desarraigo que aflora durante el pasaje de la chichería. El soldado pretende que los otros lo reconozcan como parte de la comunidad indígena.

⁶⁵ Antonio Urello, *op. cit.*, p. 129.

Los soldados se retiraban, en tropa, de Huanupata. Un sargento los arreaba, vigilándolos. Las nubes iban quemándose en llamas, del poniente hacia el centro del cielo.

—¡Yu, patroncito! —decía lloriqueando un soldado. Mezclaba su castellano bárbaro con el quechua rukana—. Yo... jefe. Aguila, wamanchallay, patu rialchallay. ¡Cuatro ya, judidu; sigoro preñada, ya de mí, en pueblo extraño! ¡Yo...! ¡Runapa llak'tampi ñok'achallay...!

Lloraba. El sargento le dio un puntapié. El rostro del soldado se heló, se puso rígido. Pretendió marchar, pero volvió a cantar, despaicio: “Águila, wamanchallay, patu rialchallay”. Y dijo: “Preñada de mí, en pueblo extraño, ¡judidu!” (p. 163)

Abancay se presenta como un espacio multicultural en el cual cohabitan, aunque sin mezclarse, los distintos estratos sociales que conforman a la sociedad andina. Se trata, en sentido simbólico, de un microcosmos peruano. Por una parte, se hallan los *mistis* dueños de la hacienda, los religiosos que dirigen el Colegio y los sirvientes del poder: indios, gendarmes y soldados; por el otro, los indígenas y los mestizos que pueblan los barrios populares de la ciudad. Todos esos grupos encuentran su lugar de reunión en la chichería, un espacio donde los límites quedan relegados.

—¿No has estado en Aucará, en una fiesta del Señor de Untuna, con otro kimichu, hace años?

—He estado —me dijo.

—¿Cantaste en la orilla de la laguna, en un canchón donde dicen que apareció el Señor?

—Sí.

—¿Y te entró una espina de anku en el pie, cuando caminabas; y mi padre, un señor de ojos azules, te dio media libra de oro?

—¡Claro! Tú eras un niño, así, asisito. —Y señaló la altura sobre el suelo. Seguimos hablando en quechua. Me senté junto a él. La moza nos trajo chicha. Se rió francamente viéndome en el suelo junto al cantor. La chichería estaba llena ya de parroquianos y forasteros.
(p. 182)

La errancia cala hondamente en la psique de quien lo sufre debido a que ese rechazo proviene de los dos bandos enfrentados, el blanco y el indígena. No sólo el mundo *misti* se muestra como un nicho hermético; también la sociedad indígena recela de los ajenos a su realidad. Como pudieron comprobar Ernesto y su padre, el rechazo de algunas comunidades hacia los forasteros es permanente: “Cierta vez llegamos a un pueblo cuyos vecinos principales odian a los forasteros” (p. 29). Tal indisposición, obviamente, proviene de la experiencia. Desde la Conquista, los extraños no han sido benéficos para los indios. De ahí que la desconfianza y la repulsión por lo ajeno, aparezca como el rostro defensivo de un pueblo herido por la desconfianza mutua.

La alusión a la desconfianza indígena hacia las personas relacionadas con las leyes es un tema recurrente en la obra arguediana. En la primera novela de Arguedas, *Yawar fiesta*, los indios pierden sus tierras debido a que los *mistis* se las arrebatan al amparo de

leyes creadas para favorecerlos. De esa manera, el sistema hacendatario se fortalece.

De tanto entrar a los despachos, de tanto corretear por causa de los papeles con que les quitaban las chacras, los puquios aprendieron a defender los pleitos, comprando a los jueces, a los escribanos y a los notarios. Cada ayllu se levantaba, entero, para defender a sus comuneros. Todos los domingos había cabildo en los ayllus; todos los domingos se juntaban los comuneros para tomar acuerdos. Y pusieron atajo a los despojos de la quebrada. Cuando los mistis ya eran dueños de casi todas las tierras de sembrío, cuando los k'ollanas y los k'ayaus habían quedado para jornaleros de los principales.⁶⁶

Ese sentimiento de desconfianza, fundamentado en la larga experiencia de robos amparados en una supuesta legalidad, es lo que explica por qué, para los indígenas, el padre el Ernesto es un representante más de ese poder injusto. Pese a tratarse de un abogado independiente que incluso muestra cierta indigenización, no escapa a la desconfianza debido a su fenotipo: “En ese pueblo quisieron matarnos de hambre; apostaron un celador en cada esquina de nuestra casa para amenazar a los litigantes que iban al estudio de mi padre; odiaban a los forasteros como a las bandas de langostas” (p. 30). Este hecho revela que en la región andina se presenta una realidad marcada por el enfrentamiento social, racial y cultural.

En otro pasaje, el padre de Ernesto pronuncia unas palabras que parecen dichas por el propio narrador-protagonista: “Es nece-

⁶⁶ José María Arguedas, *Yawar fiesta*, *op. cit.*, p. 15.

sario afincarse, no seguir andando así, como un Judío Errante...” (p. 42). La necesidad de afincarse en un lugar específico se plantea como una posibilidad necesaria; sin embargo, a través de la novela, el tema del migrante queda abierto. La temporada que el padre de Ernesto pasa en Abancay es breve; la vida continúa y los recuerdos quedan. Una y otra vez, el recuerdo reconstructor resuena en la mente de Ernesto:

—¡No le vendas al foráneo! —pidió en voz alta el Añuco.
—¡No le vendas a ése! —dijo el otro. —¡No le vendas! —exclamó con voz de mando, Lleras—. No le vendas, he dicho.

—¡Pretensión del foráneo!

—¡El forasterito!

—¡El sonso!

Empezaron a gritar los abanquinos.

—Este juego no es para cualquier forastero. (pp.76-77)

El protagonista explicita su adhesión al mundo indio; sin embargo, el exilio genera soledad y estimula la búsqueda de lo perdido: ese mundo antes propio y ahora inasible. A través de su recurrente acto memorioso, Ernesto busca afanosamente reincorporarse al mundo indio, ese ambiente en el cual recibió no sólo techo y alimento sino la vida misma. Por ese motivo es que estamos de acuerdo con Cornejo Polar cuando manifiesta que

ahora no se trata sólo de incorporarse a un mundo, se trata, más bien, de reasumir un mundo ya conocido y vivido por dentro, un mundo

alguna vez propio. Es un proceso de recuperación, de reconocimiento, e implica la salvación de la propia imagen del personaje. La recuperación del mundo es, ahora, la recuperación de sí mismo.⁶⁷

Esto explica por qué, para el personaje central de *Los ríos profundos*, es tan importante retornar, a través de la memoria, al ámbito indígena. Ese regreso al origen es una vuelta a la identidad nativa.

El tema del retorno a la cultura andina no se manifiesta solamente a partir de la memoria. Ese anhelo también incluye, conforme a lo cosmovisión indígena, a los elementos naturales. *Patibamba* y el *Pachachaca* son los lugares que conectan a Ernesto con lo que siente suyo: la naturaleza y su gente. Esos dos caminos, según lo entiende el protagonista de *Los ríos profundos*, conducen a la libertad o a la más terrible opresión. Sucede que, en ellos, la naturaleza y el hombre están unidos por la tierra y desunidos por el blanco. Se trata de símbolos naturales que refieren al orden perdido con la colonización europea. De ahí que la naturaleza sufra tanto como los hombres: “Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría. La María Angola lloraba, quizá por todos ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a este pongo del Viejo. A cada golpe la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas” (p. 19).

Por otra parte, los caminos le permiten el acceso a un mundo abierto que es notoriamente opuesto al cerco del internado, un lugar donde reina la soledad. La permanente alusión al río cobra

⁶⁷ Antonio Cornejo Polar, *Los Universos...*, *op. cit.*, p. 102.

intensidad al identificarse con el largo e interminable caminar de Ernesto y los hombres arrancados de su tierra por la miseria y la opresión.

Por otro lado, el vuelo de los pájaros cobra similar significación en el “mundo abierto”: “En los pueblos, a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida” (p. 28). La naturaleza, por tanto, simboliza al hogar y, en ese sentido, es parte constitutiva de la familia que le protegió de la orfandad.

La “ajenidad” de Ernesto se constituye en otro elemento de marginalidad y rechazo, aunque a veces también se torna en signo de originalidad. Su calidad de forastero lo estigmatiza, y esto provoca que sea menospreciado y excluido de la comunidad infantil. Es considerado un personaje extraño debido a su origen distinto: “Será una lucha original —dijo— Hay que verla. Un zancudo de alambre contra un forastero melancólico” (p. 84). Ahora bien, ese rechazo es doble. Ernesto es tomado igualmente como un extraño —alguien ajeno al mundo al que pretende reincorporarse— ante a la comunidad indígena. Eso explica que su lucha para reinsertarse sea siempre ardua y difícil. El rechazo que Ernesto padece se debe más bien al mal recuerdo. La presencia española y la masacre del indio no pueden ser olvidadas. En este sentido, los indios colonos se presentan como una muestra idónea de la errancia indígena: lejos de su tierra, sin su cultura, sin su

palabra, viven en una cárcel —la hacienda— donde domina la voluntad del hacendado.

Su calidad de forastero lo vuelve vulnerable a los adjetivos que resaltan esa diferencia. Ernesto es un forastero; por eso mismo es un loco y un sonso: “Supe que Antero dijo que yo era un forastero algo tocado” (p. 209). Ernesto deberá buscar a su padre, su protector. Su pasado es un espacio de refugio que le da vida y le hace padecer.

A su partida del Abancay, un dolido Ernesto se lleva con él los recuerdos y, con éstos, al pueblo y a su gente. Son recuerdos indisolubles en la personalidad del protagonista. Es necesario aunar otro concepto vinculado estrechamente: la soledad.

Ernesto vive en la soledad, lo que tiene que ver con su situación de errante forastero y con su orfandad y marginalidad. Encuentra tierra y echa raíz, principalmente, en los forasteros y en los desposeídos, como los indios. Los diccionarios no pueden encajar el contenido semántico de la soledad, porque no se refiere únicamente a la carencia material o de compañía; es, ante todo, una cuestión inherente al ser humano. Es una situación que no se refiere sólo al individuo; más bien, se trata de una soledad cósmica. En este sentido, Ernesto experimenta como propia la caída del mundo andino.

El personaje, quien había pasado su infancia siendo arropado por la cultura andina, se encuentra dentro de un contexto complejo durante su adolescencia. Aparecen en él angustias antes desconocidas producto de su estadía en un medio dominado por los hacendados. En el microcosmos abanquino, Ernesto es distinto a los costeños debido a su cultura andina; tampoco es aceptado

por los colonos, quienes ni siquiera aceptan dirigirle la palabra. Aislado de los grandes grupos sociales, Ernesto deambula por el Colegio —el Perú— con la esperanza de algún día volver a su tierra, es decir, al *ayllu* donde creció: “No podía acomodarme. ¿Junto a quién, en dónde?” (p. 178) Inmerso en el ambiente opresivo y violento del internado de Abancay, Ernesto choca con otras soledades igualmente violentas. Ir al barrio de las chicheras le permite romper con su soledad individual y sentirse uno más entre la colectividad. Sólo así es posible arrancar esa soledad establecida como un territorio palpable sólo con los sentidos del alma.

La vida —según se esboza en *Los ríos profundos*— es semejante a un río de cuya existencia saben los árboles, las piedras, los pájaros. La soledad se filtra como un gotero de inacabable agua, por lo que ve la necesidad de buscar compañía y consuelo. Hay en la tradición musical popular de la región un huayno de dominio colectivo que dice:

¿Intillay killallay	¿Mi sol, mi Luna
maypiñatak' kanki?	a dónde ya estás?
¿maypi kanaykikaman	¿Mientras en qué lugar estás
kaypi wak'achkani?	aquí estoy llorando?
¿maypi kanaykikamam	¿Mientras en qué lugar estás
kaypi llakichkani?	aquí estoy sufriendo? ⁶⁸

El emisor busca y espera con fidelidad a la madre y al padre ausentes y no duda en hacerle conocer su sufrimiento en el lugar

⁶⁸ Huayno anónimo de la zona sur andina del Perú.

de la espera. El *huayno* que alude a los dioses creadores del mundo quechua toma sentido en la vida de Ernesto.

El internado no le salva, pues es un espacio constreñido a la paz aparente y a la violencia. No está la protección que encontró con los indios. Es una cárcel de santos y de pecadores. Su alternativa es recordar y acercarse más a la cultura nativa y a la naturaleza de la que aprende su intrincado lenguaje.

Regresamos juntos al patio empedrado. Romero seguía tocando la música con la que me acompañé mientras enterraba el zumbayllu; el bailarín que me hizo conocer el valle, grano a grano de la tierra, desde las cimas heladas hasta las arenas del fondo del Pachachaca, y el Apurímac, dios de los ríos. Ahora yo buscaría en las tiendas de los barrios un winku nuevo. Los había estudiado. Con la protección de la cocinera, delante de la opa, abriría a fuego, con un clavo ardiendo, los ojos del trompo. Le haría una púa de naranjo. Bajaría después al río. En el puente lo estrenaría. Desde el fondo del abismo cantarían el winku, sobre el sonido del río. Y enseguida del primer canto, iría a las orillas del Pachachaca, y bautizaría al zumbador con las aguas, en plena corriente. Lo templaría, como los herreros a las hojas finas de acero. (pp. 212-213)

El sentimiento de orfandad y marginalidad configura una carga de indigenización emotiva no necesariamente inconsciente; ésta le lleva a confundirse entre las mestizas alzadas durante la revuelta por la sal. Lamentablemente, el personaje se encuentra marcado por sus rasgos físicos —blancos—, los cuales actúan

como una barrera ante ese mundo —el mundo mestizo— al que quiere pertenecer.

El colegio ciertamente se plantea como un hogar sustituto; sin embargo, es un microcosmos donde las razas y las culturas convergen de manera violenta y fraternal. El enfrentamiento entre indios y *mistis* desaparece por instantes; ahora *mistis*, indios, mestizos y negros dan vida a un espacio, esa pequeña patria donde la soledad busca ser expulsada con padres o hermanos postizos. Ernesto llega a sentir la más terrible soledad en el colegio debido a que, si bien se halla rodeado de muchas personas, no está acompañado: “el gran dormitorio era más temible y desolado que el valle profundo de Los Molinos donde una vez quedé abandonado cuando perseguía a mi padre” (p. 66).

Resulta indudable que es en el colegio donde se agudizan los problemas de soledad y forasterismo; sin embargo, es menester aclarar que Ernesto no es la imagen del pesimismo. El protagonista abre sus sentimientos sin tapujos a pesar del peligro latente de ser ganado por el dolor. Ernesto sufre, pero también goza con la alegría de los indios:

Viví temblando, no tanto porque estaba abandonado, sino porque el valle era sombrío; y yo había habitado hasta entonces en pampas de maizales maternales e iluminadas; y necesitaba compañía para dominarme y explorar tranquilo las rocas, los socavones, las grandes piedras erizadas de ese río hosco y despoblado.

Lo recordaba, lo recordaba y revivía en sus instantes de gran soledad; pero lo que sentía durante aquellas noches del internado, era espanto, no como si hubiera vuelto a caer en el valle triste y aislado de

Los molinos, sino en un abismo de hiel cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo. (p. 67)

Es allí —en el internado— que a Ernesto se le revelan cuáles son los aspectos más importantes de su vida. Comprende, a partir de su tormentoso y recurrente recordar, que la falta de una madre, la ausencia del padre y el alejamiento de los indios incrementan su orfandad y, con ella, la soledad inconmensurable.

En tal sentido, busca a la naturaleza protectora: “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos” (p. 68). Dicha sustitución evidencia que Ernesto ha asimilado absolutamente la cultura indígena. Al igual que los indios, el protagonista de *Los ríos profundos* comprende que entre el ser humano y la naturaleza existe una relación simbiótica. El personaje no sólo dialoga con el río; establece una íntima comunicación con él, pues lo considera una inteligencia semejante a la del ser humano: “mirar el río y hablarle, darle mis encargos” (p. 160). Los ríos y las montañas le brindan la protección que necesita; eso le permite recuperar las fuerzas para soportar su estancia en ese mundo ajeno de Abancay.

El estrecho vínculo con lo natural también se evidencia en el deseo de Ernesto de ser ave y emprender el vuelo —metáfora de la memoria— por los lugares donde fue feliz durante su infancia:

Deseaba ver a Salvinia y a Alcira, a Antero. Y luego, convertirme 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 que son señas o linderos de los campos sembrados, y llamar después desde el fondo del cielo. (p. 170)

Lo señalado reafirma a la memoria como el eje conductor de la historia de Ernesto. Su soledad, su aparente “ajenidad” al lugar, a su mundo, son marcas de memoria que también le evoca momentos felices. Ésa es la otra cara de la moneda. La tristeza tiene su contraparte en el recuerdo, ésa es la felicidad de recordar, por ejemplo, su incursión en la lucha de las mestizas levantadas en busca de justicia.

PERSONAJES COLECTIVOS E INDIVIDUALES

Diamo Landgraf, señalaba que “el centro de las varias teorías sobre la dinámica de los encuentros culturales será el debate sobre la naturaleza de las identidades colectivas y culturales. Hasta la segunda mitad del siglo XX, era una convicción general que cada grupo étnico-cultural tuviese un carácter y una identidad colectivos.”⁶⁹ Pareciera que Arguedas aludiera a ese espíritu cuando piensa en la configuración de sus personajes individuales y colectivos, pues ambos se subsumen y cohabitan la memoria afincada en una identidad social y cultural. Es obvio que, como el mismo autor señala, estas identidades colectivas serán más tarde puestas en debate con teorías como la “transculturación”, devenida del planteamiento de Fernando Ortiz (1978) y retomada por Ángel Rama. Se entiende que *Los ríos profundos* es una especie de novela de aprendizaje. Claro, esa lectura otorga preeminencia al hecho de que la trama se plantea como la relación

⁶⁹ Diemo Landgraf, “La hibridez ambivalente: la narrativa de Arguedas y los (des) encuentros interpretativos, en *Arguedas, la dinámica de los encuentros culturales*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 2013, p. 304.

memorística que Ernesto hace de su vida en el Ande. En general, se trata de la historia de un infante y su paso a la adultez. También se asume que lo individual es parte del acceso a la comprensión de lo colectivo. Este rasgo revela el cariz eminentemente andino de la novela. Para la cosmovisión andina, lo individual y lo colectivo no son entes disgregados, ya que ambos se condicionan mutuamente. Mario Vargas Llosa ha explicado que esta relación se produce debido a que “la literatura atestigua 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”.⁷⁰ Quizá resulte ambigua esta definición; después de todo, la literatura siempre utiliza casos particulares para establecer una representación global. Debido a ello, en este apartado habremos de ocuparnos de identificar, precisamente, cómo lo colectivo y lo individual se entremezclan en la novela a partir de la concepción quechua-andina.

El primer ejemplo es Ernesto. De manera recurrente, cuando el joven protagonista recuerda los pasajes que marcaron su infancia y adolescencia, los pasajes relatados refieren a su rememoración e identificación con los movimientos sociales.

—¡Que viva doña Felipa! ¡Patibambapak'! —gritaron las mujeres que salían tras de las mulas.

—¡Doña Felipa! ¡Doña Felipa! —corearon todas, despidiéndose de la cabecilla.

70 Mario Vargas Llosa, “Tres notas sobre Arguedas”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela hispanoamericana*, T.1, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 54.

Ella no se había olvidado de los indefensos, de los “pobres” de Patibamba. Con la violencia del éxito ninguna otra se había acordado de ellos.

—Despacio van a repartir —dijo en quechua, dirigiéndose a la comisión.

El reparto continuaba aún en el patio, pero yo no dudé; salí tras de las mujeres que iban a Patibamba. Como ellas, tenía impaciencia por llegar. Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles. (p. 103)

La escena es narrada por Ernesto desde un presente alejado de la acción, es decir, desde un futuro. Por tal motivo, pareciera que lo importante del pasaje es informarnos de algún aprendizaje obtenido por el protagonista. Esto, evidentemente, justificaría la idea de que *Los ríos profundos* es una novela de iniciación. El asunto es que no sólo Ernesto se manifiesta en el pasaje. Más bien, sucede que a partir de recuerdo del héroe accedemos al conocimiento del personaje colectivo. Merced a la narración memoriosa del individuo se expresa la colectividad. En este sentido, Ernesto no es el protagonista del pasaje; su anagnórisis le revela que forma parte de un grupo.

El conjunto presenta un discurso que responde a sus propias motivaciones. El grupo tiene voz propia a pesar de la existencia de la conciencia unificadora del narrador-protagonista. La trama de *Los ríos profundos*, acorde a la estructura de la narración oral —la oralitura⁷¹—, se presenta como una línea discontinua donde

⁷¹ Narrar con intensión estética teniendo en cuenta el sentido tonal de la expresión oral.

pasado y presente se confunden y la voz particular se entrelaza con la voz colectiva. En este caso, la aventura de Ernesto llega a un paroxismo: “Mi corazón palpitaba con gran fatiga...” (p. 106) Las emociones han alterado la fuerza del protagonista. Esa lectura, sin embargo, no se limita a lo individual. El cansancio físico es propiciado por la emoción de saberse participe de una voz colectiva.

La narración de Ernesto tiene como objetivo enterarnos de su devenir existencial. Se trata, por ende, de un interés individual. Ahora bien, a través de esa mirada —y, sobre todo, de su reflexión— podemos advertir el pensamiento y el sentir del pueblo oprimido, quien expresa su dolor y su alegría a través de la palabra y la música. Es por este motivo que se ha entendido a Ernesto como un narrador-puente. El protagonista-narrador se identifica profundamente con la causa de los oprimidos; vive y siente los padecimientos de la colectividad: “Mientras repartían la sal sentí que mi cuerpo se empapaba de sudor frío” (pp. 105-106). Este aspecto le permitirá establecer un vínculo con otras figuras representativas de la novela. Por ejemplo, doña Felipa, la chichera que lidera el motín por la sal.

Cuando mencionamos que Ernesto es un narrador-puente referimos a su carácter de mediador entre sociedades y culturas distintas que están en proceso de fusión y convivencia. Tal categoría ha sido empleada para aludir a autores como José María Arguedas, escritores cuya formación vital ha sido forjada en ambientes ajenos al eurocentrismo. En más de un sentido, la semejanza entre Ernesto y José María no es gratuita ni casual. Al igual que su creador, Ernesto transcurrió su infancia en el *ayllu*. Debido a ello, el sufrimiento personal se retrata —identifica— en el sufrimiento

general de los oprimidos. Nuevamente, los aspectos individuales del héroe se entremezclan con los aspectos colectivos.

Yo tenía catorce años; había pasado mi niñez en una casa ajena, vigilado siempre por crueles personas. El señor de la casa, el padre, que tenía ojos de párpados enrojecidos y cejas espesas; le placía hacer sufrir a los que dependían de él, sirvientes y animales. Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría. La María Angola lloraba, quizás, por todos ellos, desde el Cuzco. (p. 19)

La confesión de Ernesto nos permite advertir cómo lo individual —el recuerdo de su infancia— decanta en una reflexión sobre lo colectivo. El héroe da cuenta de sus sufrimientos en una casa gobernada por un sistema clasista donde los indígenas ocupan el lugar inferior. De inmediato, ese recuerdo le permite advertir que esa situación no es exclusiva de su persona. No se trata de un problema individual; es una muestra de la situación de injusticia predominante en los Andes desde el proceso de conquista y colonización.

La narración de Ernesto incorpora, además, aspectos simbólicos que revelan su adhesión a la cosmovisión andina. El escenario que habita es “un mundo cargado de monstruos de fuego” (p. 42) en el cual la sobrevivencia es una lucha que debe llevarse a cabo todos los días, un mundo donde la violencia regula todas las relaciones sociales. Por ello, Ernesto, en su narración, recurre a toda la simbología andina. Si bien *Los ríos profundos* presentan un *yawar mayu* cuya historia está ahíta de *chiririnkas*, los monstruos

nada pueden ante un héroe amparado por el *K'arwarasu*. Ni la condena eterna lanzada por Linares, ni la imagen del purgatorio católico pueden hacerle caer ante la peste. La contraposición de simbolismos nos permite advertir que una pugna aparentemente individual compromete a la totalidad del cosmos. Como sostiene Cornejo Polar, *Los ríos profundos* tiene “como supuesto una concepción de universo entendido como totalidad coherente, compacta, absolutamente integrada. El contraste entre esa concepción y la realidad de un mundo desintegrado y conflictivo es el núcleo de la novela”.⁷²

En *Los ríos profundos*, la conciencia observadora —Ernesto— muestra las relaciones del “yo” con el mundo circundante, un mundo cargado de crueldad e injusticia y, a veces, también de inocencia. Por otra parte, su pertenencia al colectivo propicia que las experiencias individuales accedan al plano supraindividual. En el narrador-protagonista se gesta, por tanto, un proceso de transindividualización. Así, el discurso de Ernesto se convierte en una suerte de voz colectiva.

Para explicar la idea de sujeto colectivo en la sociedad andina podemos utilizar una analogía con los trabajos pictográficos y artesanales de la zona, ya que éstos responden al ideal con que la novela fue escrita. Las tablas de Sarhua son pinturas que representan escenas de la vida cotidiana —trabajo, fiestas, religión— de las comunidades quechuas, especialmente las de la zona sur andina peruana. El personaje principal de esas obras tiene vinculación directa con el resto de los sujetos representados, cuyo rostro, por ejemplo, tiene cierta proximidad a otros. Además, la visión de los

⁷² Antonio Cornejo Polar, *Universos... op. cit.*, p. 100.

colores une a hombres y mujeres, por lo que la masa se compacta. Esto propicia que sea la multitud quien narre la historia. El arte indígena tiene la facultad de decir algo teniendo en cuenta el todo —el nosotros inclusivo—. Para los indígenas, ese autor se llama ñuqanchik (nosotros).

Por lo tanto, no se puede explicar la concepción del narrador-personaje sin referir al colectivo del que es una hebra. La individualidad de Ernesto solamente se explica si se le considera parte del yo plural andino. Al respecto Lienhard señalaba lo siguiente:

Ernesto, con su cosmovisión hispano-quechua aparece en una lectura “andina” como un sujeto colectivo, representante de los nuevos sectores cultos de origen andino. Bajo este ángulo, la novela anuncia una transformación social cuyo éxito depende de la alianza entre los colonos de la hacienda del último capítulo, los mestizos urbanos (las chicheras de los capítulos centrales) y los sectores apenas mencionados, únicos capaces de entender la realidad total del país y de indicar las soluciones políticas necesarias.⁷³

La alianza y la posible solución de problemas sociales, partiendo del microcosmos abanquino, no puede estar lejos de considerar la imagen subyacente del *Inkarrí*, pues no hay modo de cambiar si no existe unidad para hacerlo. La fuerza contraria pretende mantener la diferenciación social, la explotación y la humillación. Así, toda pretensión de liberación es sofocada, ya sea mediante el uso de la biblia, el castigo de Dios, el azote o la muerte. Frente al oprobio,

⁷³ Martin Lienhard, *La voz y su huella. Conflicto étnico-social en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1990, p. 202.

la única forma de sobrevivir es la unificación de los sometidos. Por lo tanto, la protesta masiva de las chicheras es una alternativa paradigmática que el narrador plantea como solución al problema. El lucro y el monopolio no es una práctica que caracteriza al universo social andino. De tal manera, el reparto encabezado por las chicheras embona de manera precisa con la concepción económica y cultural alternativa de Abancay.

—Para los pobres de Patibamba tres costales —dijo, como para sacudirme.

Hasta ese momento se había repartido ya la mayor parte de los sacos de sal, y el patio se veía despejado.

Ante la orden, casi inesperada, varias mujeres fueron a ver el corral de la Salinera.

Encontraron cuarenta mulas aún aperadas. La noticia desconcertó a las cholas. Pero la cabecilla ordenó que arrearan tres al patio. No hizo ningún comentario.

Mientras las repartidoras seguían llenando las mantas de las mujeres con grandes trozos de sal, alegremente, se dedicaron a preparar las cargas para los “colonos” de Patibamba. (p. 102)

La líder del movimiento de mujeres muestra, en este pasaje, por qué es el héroe social —contraparte de Ernesto— que habrá de encarnar el mito del *Inkarrí*. El levantamiento comienza como una revuelta de chicheras y mestizos, quienes buscan terminar con el manejo injusto de la sal. Se trata, por tanto, de una reivindicación de los subalternos. Ahora bien, esa consciencia no les impide comprender que los mestizos son oprimidos y que los colonos

—los “gusanos” de la sociedad quechua-andina— representan lo más bajo de la pirámide social andina. Dicha consciencia explica por qué el reparto de la sal debe iniciar por los más menesterosos, incluso si estos —debido a su condición de explotados— son incapaces de reclamar por sí mismos sus derechos. La visión de Ernesto acerca de la realidad es clave para que, a pesar de las marcadas contradicciones existentes, la sociedad andina se reconstruya como un todo integral.

La actitud sumisa de los colonos resulta contraria al accionar irreverente y solidario de la movilización encabezada por doña Felipa. Tales características tampoco son casuales o improvisadas. La idea de que la auténtica fuerza se halla en lo colectivo es una concepción inherente a la cosmovisión andina —de ahí que incluso se piense en el “socialismo andino” para referirse a dicha concepción social—. La unión de los desprotegidos no culmina con el reparo de la sal. De hecho, el temor de los hacendados y líderes religiosos —los representantes del poder *misti*— es que dicha euforia social desemboque en una revuelta de mayores alcances. Esa es, precisamente, la gran enseñanza que Ernesto aprende durante el motín. Como se ha señalado anteriormente, su nostalgia por el pasado andino no atañe a un pasado idílico; su nostalgia es una apuesta por el futuro. No busca una re-creación; busca una restauración de los principios fundamentales de la convivencia social. Eso es precisamente lo que hacen doña Felipa y su movimiento. Ernesto halla su auténtico conocimiento cuando se sabe parte de un colectivo, es decir, parte de ese personaje-plural. El motín de Abancay, por ende, no es una simple revuelta cuyo fin sea obte-

ner unos cuantos costales de sal; es la irrupción del personaje-colectivo andino en la vida de Ernesto.

Cerca de Huanupata muchos hombres y mujeres se sumaron a la comisión. La gente salía de las casas para vernos, corrían por las calles transversales para mirarnos desde las esquinas.

Así llegamos a la carretera, al ancho camino polvoriento de la hacienda. Era ya un pueblo el que iba tras de las mulas, avanzando a paso de danza. Las chicheras seguían cantando con el rostro sonriente. (p. 104)

El surgimiento del personaje-colectivo queda evidenciado por el cariz que adopta el levantamiento. El motín había comenzado como una revuelta furiosa por el injusto acaparamiento de la sal; pronto, ese encono da paso a una celebración popular que atraviesa las calles de Abancay. A las chicheras se unen tanto indios como mestizos, lo cual conforma un grupo heterogéneo cuyo vínculo es, precisamente, la historia de sus infortunios.

Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta.

Así, la tropa se convirtió en una enorme comparsa que cruzaba a carrera por las calles. La voz del coro apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba. Las mulas tomaron el ritmo de la danza y trotaron con más alegría. Enloquecidas de entusiasmo, las mujeres cantaban cada vez más alto y más vivo. (p. 103)

La revuelta social devenida en celebración de la unión social rápidamente inunda la ciudad. Pareciera un incendio que lenta pero inexorablemente habrá de terminar por arrasarse a la ciudad entera. Ernesto, llevado por la curiosidad, se incorpora al grupo. Pero, en un inicio, no es un participante del motín; simplemente es un testigo de los hechos. Su discernimiento le permite advertir que esa unión revolucionaria es precisamente lo que ha estado buscando en sus pensamientos. Si bien su participación culmina con un desfallecimiento, un hecho que lo descalificaría como héroe, ello no implica que —como dijese Sara Castro⁷⁴— sea producto de una sensación de repugnancia o desilusión. Su desmayo revela hasta qué punto el joven protagonista aún es incapaz de desempeñar un papel heroico; ese papel, por ahora, está destinado a doña Felipa.

Si durante su desarrollo el motín había adquirido tintes festivos, una vez conquistada la meta, los festejos no se hacen esperar. El barrio de Huanupata, epicentro de la revuelta, se convierte en el escenario idóneo para que indios y mestizos, grupos normalmente separados, reafirmen su recién adquirida amistad y solidaridad. La felicidad y la hermandad no se expresa solamente a través de las palabras; los bailes y los cantos funcionan perfectamente para que los menesterosos demuestren su alegría al ritmo del huayno. Sin que nadie pueda saber muy bien de dónde surgen tantos mestizos y tantos indios ansiosos por incorporarse al colectivo —hacerse uno con la masa, hallar la identidad perdida por la servidumbre—, la celebración cobra mayor fuerza a cada momento. Esta avalancha

⁷⁴ Vid. Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios peruanos, 1973, p. 98.

recuerda, evidentemente, el pasaje de *Todas las sangres* en el que se narra cómo la tierra hace sonar sus interiores como un *pachakutic* que se oye por todo el mundo reordenando lo desordenado. Se trata de la fuerza de la “madre naturaleza” (*pacha mama*) que empieza a caminar como lo haría el colectivo humano en busca de justicia. En *Los ríos profundos*, ese “avance” que hace temblar el universo se da, incluso, mediante cantos y zapateos que representan el espíritu del colectivo quechua-andino sometido:

Impusieron el canto en la chichería. Desde el interior empezaron a corearlo. Luego bailaron todos con esa melodía. Zapateaban a compás. Los descalzos, los de ojotas y los de zapatos golpeaban el suelo brutalmente. Los talones de los descalzos sonaban hondo; el cuero de las ojotas palmeaba el suelo duro y los datos martilleaban. Parecía que molían las palabras del huayno. (p. 109)

La atmósfera de solidaridad que se respira en el barrio de Huanaputa resulta, evidentemente, excitante para Ernesto, quien anhela hallar el vínculo con la sociedad indígena que le ha criado y formado. Curiosamente, el protagonista ve impedida su aceptación; sus rasgos *mistis* le signan como un ser ajeno a esa celebración. El hecho de que sea excluido en un movimiento social caracterizado por la unión de distintas clases sociales revela hasta qué punto sus rasgos *mistis* le impiden llevar a cabo su deseo último: ser parte del pueblo.

El exitoso desarrollo de la sublevación mestiza de Abancay paulatinamente genera un gran temor entre los *mistis*. Les preocupa que los mestizos se rebelen; pero la idea de que el enojo causado

por el acaparamiento de la sal redunde en la unión de indios y mestizos resulta totalmente aterrador. Por eso, la única solución posible parece ser la intervención de la policía y luego, la del ejército, una medida extrema.

Es cierto que las fuerzas del orden —el ejército— derrotan al grupo sublevado. No sólo logran rescatar las armas robadas durante el motín, incluso logran recuperar la sal repartida entre colonos y demás habitantes de Abancay. Aun así, sería equívoco afirmar que la sublevación termina por ser un movimiento fracasado. Si bien la irreverencia es castigada, la sensación de que esa unión terminará por restaurar el orden perdido por el dominio colonial —uno de los principales mitos andinos— se mantiene impoluta. La propia figura de Doña Felipa, lideresa del movimiento reivindicador, adquiere una nueva connotación merced a la concepción andina de la justicia. Al igual y como ocurre con Ernesto, quien trasciende el plano individual para dar cuenta —a través de su memoria— de lo colectivo, la chichera deja de ser la voz de una individualidad para emerger como la portavoz del deseo colectivo por transformar la realidad. En suma, doña Felipa revela su rasgo mítico.

Sin duda, este personaje cobra singular importancia debido a que se convierte en la luminaria que impulsará la resistencia indígena. Además, se trata de alguien que desempeña una acción mítica: promete regresar para hacer justicia y devolver la dignidad a los sometidos. El hecho, sin duda, está relacionado con el recuerdo del *Inkarri*, el Dios indio que habrá de volver para reacomodar el mundo. Ya Mircea Eliade señalaba que mitos como éste no pueden ser considerados “falsos” o inventos, tal como se obligó a pensar en la

sociedad colonial. El autor sostenía que “el mito relata una historia sagrada que tuvo lugar en el comienzo del tiempo. Pero más que relatar una historia equivale a revelar un misterio, pues sus personajes no son hombres, sino dioses o héroes civilizadores”.⁷⁵ Cuando Arguedas señalaba el “origen de las cosas que existen mediante historia de dioses”⁷⁶ evidencia que el mito ayuda a explicar las situaciones complicadas. En este caso, el mito explica la huida de la mestiza a la selva para volver en cualquier momento y salvar del oprobio a los suyos. Esa razón hará posible la articulación de una historia que los incluya. De manera que, en el decurso del tiempo los hijos “contarán asimismo a sus hijos muchas historias que explican de qué modo su ser, de poderes divinos, enseñó al hombre a fabricar sus casas y utensilios, cómo les enseñó a sembrar las plantas, y por qué motivo apareció la muerte”.⁷⁷

Gran parte de la importancia de los mitos radica en su capacidad para explicar la realidad, es decir, el presente. Ahora bien, esa actualidad sólo es inteligible porque se encuentran vinculada a un pasado y a un futuro, es decir, porque forma parte de una secuencia lógica. Por tanto, cuando se analiza el presente es preciso advertir aquellos rasgos que revelan la presencia de lo mítico, pues se trata de auténticos signos que deben ser apropiadamente decodificados. En otras palabras, lo mítico se revela al hombre a partir de una suerte de epifanía mediante la cual es factible observar los significados ocultos por lo meramente aparente. Ese es el caso de doña Felipa transformada en heroína mítica.

⁷⁵ Mircea Eliade *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 106.

⁷⁶ José María Arguedas, *¿Qué es el folklore?*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2001, p. 10.

⁷⁷ *Idem.*

La lideresa del motín de Abancay revela una serie de características excepcionales totalmente ajenas a su condición de humilde mestiza comerciante de chicha. El desarrollo de la rebelión le otorga el cariz de invencibilidad —aunque haya sido derrotada militarmente— e incluso el de la inmortalidad; su fuga se convierte en un triunfo que, en cierta forma, anuncia su regreso triunfal. El poderío militar de los *mistis* hace prácticamente imposible que una improvisada revuelta mestiza y campesina tenga alguna mínima esperanza de éxito. El posible retorno de doña Felipa, sin embargo, tiene otra connotación. Su retiro no es una huida; es un retiro temporal, un descanso que le permitirá recuperar fuerzas. Se trata de una versión más del mito del regreso del héroe restaurador. La utopía surge, por tanto, gracias a la existencia de este tiempo de espera.⁷⁸

La hazaña de doña Felipa tiene una particular importancia, pues su huida anuncia su regreso. Esto demuestra que la lucha no ha sido concluida, lo que remite a la larga tradición de resistencia y rebeldía en los Andes. El motín de las chicheras no es el clímax de la novela; la revuelta social solamente es el anuncio —mítico— de otro evento donde el personaje colectivo descubrirá su rostro para

⁷⁸ En la cosmovisión indígena, el cambio hacia una sociedad igualitaria y justa llegará indudablemente; sólo hay que esperar. Para Flores Galindo “la utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad (*la explotación, el sometimiento, la miseria y la muerte*). Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el *encuentro entre la memoria y lo imaginario*: la vuelta a la sociedad incaica y el regreso del Inca. Encontrar en la reedificación del pasado, la solución a los problemas de identidad” (las cursivas son nuestras). Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 14.

vencer a un enemigo invisible —sólo hasta cierto punto, ya que la peste tiene rostro y cuerpo en el pensamiento nativo—.

Desde Ninabamba (campo de fuego), el tifus se expande por todo el universo de la narración. La amenaza democratiza un espacio totalmente escindido desde la perspectiva racial y económica. La peste no discrimina; ataca tanto a indios y mestizos como a blancos. Los conductores de este mal altamente contagioso surgido en el seno de la extrema miseria son los piojos. El hecho de que el peligro que amenaza a todos los habitantes del Ande sea una suerte de ejército que se incubaba en las cabezas de los indios, presenta un evidente cariz simbólico. Por un lado, los blancos temen que sus vidas sean cercenadas por ese ejército de piojos en la misma forma en que temen a la fuerza justiciera de los “débiles”; por el otro, dado que se trata de una enfermedad generada por la miseria, la existencia de esos piojos solamente se explica como un mal originado por los ricos.

Además de muerte, qué podría generar la peste. Sin duda, ésta empujó a la desesperación y a la toma de acciones que la misma gente no podría haber realizado en otras circunstancias. El reto a la muerte parecía enfrentar a Dios en sus determinaciones. Si alguien moría por el tifus se debía a que el colectivo desorganizado lo permitía, de tal manera que el levantamiento contra la muerte también era factible. Están seguros de que podría vencer al hombre opresor y al mal del tifus. Eso explica la unificación y su marcha épica contra toda fuerza que se les oponga. Así se toma la ciudad, la iglesia y, por lo tanto, a Dios. Ni siquiera el poderoso e invencible ejército es capaz de detener el avance de esas hordas de menesterosos atacados por la peste. La exigencia de los colonos

para que el padre oficie una misa cuya finalidad es la de salvar a los pobres tiene un talante evidentemente simbólico: el pueblo, acostumbrado a obedecer las órdenes de poder, ahora exige que los aparatos del poder —la Iglesia y Dios— cumplan con su función.

Parece que las identidades demarcadas como indio, cholo, negro, mestizo desaparecieran bajo una sola causa. Carlos Iván Degregori señalaba que el proceso de desintegración de esas identidades está ligado a las nuevas condiciones objetivas de desarrollo de la colectividad andina en ciudades como Lima.⁷⁹ Sin duda, esta observación, proveniente de las ciencias sociales, parece haber sido puesta en discusión, pues Arguedas apuesta por la unidad del universo andino bajo una causa que trasciende lo cholo, lo indio, lo negro, lo mestizo...

El temor, una emoción bien conocida por los indios y mestizos debido a su experiencia vital, se convierte en la chispa que hace arder los deseos de unificación. Ese hecho incrementa su capacidad para destruir los muros sociales y políticos que los separan. El miedo se convierte, pues, en el motor que guía la revuelta. Después de la enérgica petición hecha por los humildes pobladores del Ande, el “santo padre de Abancay” sólo tiene una alternativa: officiar la misa. La petición es tan férrea que incluso el padre debe ignorar la oposición de los vecinos blancos de Abancay, quienes movilizan la fuerza policial para evitar que los colonos ingresen a la iglesia e infesten, por ende, a la ciudad con sus piojos. La fuerza comunal resulta triunfante. Pobres y piojos llegan a la iglesia, pobres y piojos reciben bendición.

⁷⁹ Vid. Carlos Iván Degregori, *Del mito del Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales*, Lima, IEP, 1986, p. 218.

A nuestro entender, la fuerza unificadora que subyace en toda la novela es la del *Inkarrí* unificador. Además de esa fuerza mítica, Arguedas consideró que el efecto literario que pretendía encontrar era el impulso mágico de la concepción quechua-andina que movería a la gente para buscar el cambio de su situación y la continuidad de su vida.

La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico; ¿cómo no harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico?... Esta fue la tesis de la novela y me desesperaba cuando los críticos comentaban el libro y no veían esto... Hasta que felizmente en dos comentarios apareció claramente la exposición de esta tesis.⁸⁰

Como si se tratara de un ruidoso temblor de tierra, así se describe la fuerza de los rezos y los insultos a la fiebre. Los sonidos y el sentido semántico de los vocablos parecen romper el verdadero significado de la enunciación. El mundo se violenta:

Oí, de repente, otros gritos, mientras concluía la oración. Me acerqué a la puerta. La abrí y salí al corredor. Desde allí escuché mejor las voces.

—¡Fuera peste! ¡Way jiebre! ¡Wáaay...!

—¡Ripuy, ripuy! ¡Kañask'aykin! ¡Wáaay...!

⁸⁰ José María Arguedas, *Primer Encuentro de Narradores peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 239.

Lejos ya de la plaza, desde las calles, apostrofaban a la peste, la amenazaban.

Las mujeres empezaban a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros. (p. 242)

Hasta el internado, donde se encuentra Ernesto, llegan los rezos y la música de los colonos. Confía en que éstos tendrán un efecto positivo, es decir, que lograrán aplacar a la enfermedad gracias al poder que la cosmovisión andina atribuye a las palabras y el canto: “El canto de los wak’rapukus subía a las cumbres como un coro de toros encelados e iracundos” (p. 35)—. Las cadenas simbolizan la opresión que sufre el pueblo indio a manos de los *mistis*. Por ese motivo, en el alzamiento de los colonos, Ernesto “vislumbra la salvación del pueblo quechua encadenado”.⁸¹ El protagonista de *Los ríos profundos* revela, de esta manera, el significado oculto en la novela arguediana: la esperanza en la restauración del orden perdido.

Ernesto también emplea la analogía entre los hombres y los animales para describir el accionar de los sublevados. Un fragmento de la novela dice: “Los colonos subían, verdaderamente como una mancha de carneros; de miles de carneros...” (p. 239). La alegoría no es equívoca; los colonos, dado su estatus, se caracterizan por su obediencia y pasividad. Ahora bien, la situación de emergencia los lleva a recuperar su memoria merced a la fuerza colectiva. Con esas renovadas energías comprenden que es posible derrotar a las fuerzas sociales contrarias. Como bien señala Ariel

⁸¹ Antonio Urello, *op. cit.*, p. 148.

Dorfman en *Imaginación y violencia en América Latina*, la rebelión acaecida en Abancay no es un

resultado casi mecánico de abusos inaceptables, sino como una ofensiva decidida por parte de los indígenas por instaurar un nuevo orden social y humano, cuyas raíces futuras están en el ser mitológico del indio. No se trata de la re-acción biológica, el perro que muerde de tanto que lo han pateado, sino de acción originaria, política y militarmente originaria [...] Rebelión inevitable, indispensable, esencial, necesaria.⁸²

Evidentemente, tanto los objetivos como las motivaciones que propician las dos revueltas sociales narradas en *Los ríos profundos* generan un arduo debate. Desde nuestra perspectiva, el problema gira en torno a la importancia que el mito tiene en el surgimiento de movimientos sociales en el Ande. Dicha relación ha sido puesta en discusión por estudiosos de la obra arguediana. Por ejemplo, William Rowe plantea que

el mito es esencial en la cultura quechua pero también puede ser un obstáculo. Se oculta esa contradicción al tornar la motivación de los colonos en un mito, como si un mito fuera el origen de su acción y, de no existir, estuvieran impedidos de hacer nada. En consecuencia, impide que evaluemos críticamente el aspecto mítico.⁸³

⁸² Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 224.

⁸³ William Rowe, *op. cit.*, p. 20.

Sin duda, cuando el mito se encarna en el pensamiento de los personajes y la fuerza cosmogónica andina entra en acción, los colonos sólo tienen una alternativa: marchar, rezar y gritar juntos contra la peste. Considerar que el empuje del mito que los unifica es arcaico resulta cuestionable, pues la narrativa lo renueva y le hace parte de la nueva realidad. De esa manera, Arguedas propone que el pensamiento indígena puede entenderse como una alternativa de explicación cosmogónica válida, toda vez que también posee una racionalidad y una lógica propias.

Al igual que otras sociedades en el mundo explican su origen a través de mitos fundacionales⁸⁴, la sociedad quechua proviene de una fundación sustentada en una explicación no-racionalista. Ahora bien, en las sociedades andinas el mito posee una fuerza movilizadora fundamental distinta a la presentada en otras latitudes. La visión eurocéntrica afirma que las sociedades primitivas no logran construir programas políticos debido a que depositan su confianza en el mito, es decir, en una explicación irracional ajena a su realidad; en contrapartida, como señalase Mariátegui, la cosmovisión andina se caracteriza, precisamente, por impulsar al hombre a actuar.

Esta distinción nos permite entender por qué el levantamiento de los colonos tiene un eminente talante mítico. Dicho aspecto proviene de que, en la memoria de los herederos de una tradición milenaria, la insurrección condensa la realidad pasada con el presente. Así, la movilización poco a poco cobra un significado comunal que, en su trayectoria épica, intenta enfrentar al mal de la peste. Un hecho importante que debemos resaltar es que, al igual

⁸⁴ Vid. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, Lima, Ediciones Nuevo Mundo, (s/f), pp. 19-27.

y como sucede con la huida de doña Felipa, se desconoce cuál fue el final de la rebelión de los colonos. Ese desconocimiento permite señalar que la posibilidad de la restauración del tiempo mítico queda abierta.

Los ríos profundos nos abre un callejón histórico que nos induce a pensar que el mito es importante para conocer el sentido de las cosmogonías y cosmovisiones nativas. Es parte decisiva en la configuración de lo que llamamos “ideología”, un sistema de pensamientos articulados bajo un propósito determinado. Representan el imaginario, el pensamiento de una colectividad unida por un pasado. La historia, pues, los une e identifica.

No se trata de un discurso irracional mediante el cual se conforma una falaz respuesta a los grandes misterios del hombre, una historia cuyo fin único es tranquilizar nuestras conciencias. Por el contrario, el mito es una respuesta acertada a través de la cual podemos comprender la realidad.

Una vez que se entiende al mito como el fundamento de cualquier tipo de cosmovisión —moderna o tradicional— es posible observar que las explicaciones de la realidad están impregnadas por la memoria histórica de cada cultura. Esto provoca que, cuando las personas imaginan el futuro de su comunidad, sobre todo si se busca superar un presente adverso, retomen los aspectos positivos de ese pasado común. Esta idea nos permite comprender que lo planteado por Rowe implica que la idea de Arguedas debe entenderse como parte de una realidad socioeconómica compleja donde los mitos tienen una singular interpretación y aplicación.

Los ríos profundos, si bien es una novela y, por tanto, un artefacto cultural identificado con la visión occidental, no responde total-

mente a esta concepción. Su fundamento es la propia cosmovisión andina. Esto queda de manifiesto, por ejemplo, en la interpretación del retorno de doña Felipa. Para los personajes andinos este hecho es una realidad incuestionable, pues se trata —como ya hemos asentado— de una actualización de mito del *Inkarrí*. No es posible omitir que a partir de la Conquista el mundo entró en un caos. Los indígenas asumen, por tanto, que la actuación de un héroe restaurador habrá de reorganizar el universo. En este caso, ese héroe es doña Felipa. Este aspecto conforma un tópico en la obra de José María Arguedas. Por ejemplo, tal idea configura “El sueño del pongo” (1965), una historia que abreva de la oralidad andina. En el relato, un pongo —un indígena obligado a servir al *misti*— y su amo experimentan un destino por demás disímil: mientras que el primero es embadurnado con excremento, el segundo es untado con miel. Tal hecho parece simbolizar lo que el actual sistema social depara a cada uno de ellos. Ocorre, sin embargo, que un ángel —testigo y juez de los hechos— esgrime una orden que ejemplifica a cabalidad el reordenamiento propio del pensamiento mítico: deben lamerse los cuerpos uno al otro.

—No, padrecito mío, señor mío. Cuando nuevamente, aunque ya de otro modo, nos vimos juntos, los dos, ante nuestro gran Padre San Francisco, él volvió a mirarnos, también nuevamente, ya a ti ya a mí, largo rato. Con sus ojos que colmaban el cielo, no sé hasta qué honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: “Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo”. El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas

recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera.⁸⁵

La diferencia sustancial entre la acción relatada en el cuento arguediano y la idea mítica de la restauración a la que aludimos radica en que dicha inversión se llevará a cabo en la tierra y en plena vida, no en la muerte. Ahora bien, el relato ejemplifica a cabalidad la esperanza de la llegada de un tiempo de prosperidad y justicia.

De esa manera, en ese nuevo-antiguo orden los sectores marginados pueden decidir su propio futuro. A partir de esta concepción es que se ha llegado a emplear el término “socialismo andino” para aludir a la preeminencia de lo colectivo sobre lo individual. Si bien esta forma de pensamiento es distinta del socialismo europeo, comparte con éste la idea de que la construcción de una sociedad justa solamente es posible a través de la unión de los oprimidos.

No es casual que la historia de *Los ríos profundos* culmine con la insurrección de los menesterosos. Tal y como hemos señalado, el personaje colectivo es el auténtico protagonista de la novela. La gran masa oprimida es capaz de recuperar su cosmovisión y, a partir de ello, entender que el cambio social es posible gracias a la unión y a la solidaridad. En ese sentido es que es factible entender cómo el mito del *Inkarrí* adquiere una nueva forma. Las partes del héroe están representadas, simbólicamente, por cada uno de esos grupos sociales que conforman la colectividad insurrecta. Esta unión de los marginados se plantea como la pauta para construir el nuevo Perú.

⁸⁵ José María Arguedas, *Relatos completos*, op. cit., p. 265.

REPRESENTACIONES DE LA GUERRA Y EL DESPERTAR SEXUAL

Uno de los principales escenarios en donde se desarrolla *Los ríos profundos* es el internado, un espacio altamente simbólico. Por un lado, está regido por la religión y el poder político; por el otro, se trata de un microcosmos peruano debido a la heterogénea población que ahí convive. En la cotidianidad del recinto podemos observar actitudes ajenas a la idea tradicional de un lugar normado por la religión. En la escenificación de la Guerra con Chile, el juego con el cual los internos medían sus fuerzas físicas, aparecen imágenes de personajes deformes, monstruosos y horribles. Es entonces cuando el lector repara en que la aparente tranquilidad de los estudiantes está nutrida de juegos escabrosos que rompen la vida normal para establecer otra distinta, una no vista por la autoridad del internado. Se trata de una realidad profana opuesta a la sagrada, sin mancha de pecado, estimulada por el sacerdote.

Existe pues, una suerte de inversión de sentidos que, a su vez, entra en conflicto en la conciencia de los adolescentes del inter-

nado. En él, las afirmaciones y comparaciones léxicas formuladas por los estudiantes se ven fortalecidas con acciones que conllevan a romper las normas de la vida en comunión con Dios. En ese sentido, antes de entrar de lleno en el análisis de las relaciones de lo sagrado y lo profano, cabe recordar lo señalado por Mijail Bajtin cuando manifiesta que en un escenario de inversión de sentidos en el lenguaje los conceptos experimentan una resignificación que los convierte en referente de lo opuesto: “las imágenes del excremento y la orina son ambivalentes, como todas las imágenes de lo ‘inferior’ material y corporal: rebajan y degradan, por un lado, y dan luz y renuevan por el otro; son a la vez benditas y humillantes, la muerte u el nacimiento, el alumbramiento y la agonía indisolublemente entrelazados”.⁸⁶

La inversión de significados resulta apropiada para describir la imagen simbólica de la *Opa* y su actividad sexual con los estudiantes del internado. La narración señala que la *Opa* somete sexualmente a quienes la poseen, pero también los regenera y da vida al aplacar el deseo de éstos. Aquellos que la consideran despreciable, sucia y equivalente al desperdicio humano sienten que en “verdad” no se rebajan o se embadurnan con el desperdicio sino que se embriagan en el dulzor sexual que experimentan. Entonces es cuando la sienten y comparan con la pureza de Dios.

Por otro lado, pareciera que, en el trasfondo de algunos pasajes, el narrador buscara dialogar con pasajes de la realidad peruana. Por ejemplo, la alusión a la Guerra con Chile no sólo revela el dolor y la impotencia por la pérdida de territorios en la contienda;

⁸⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la edad media. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1991, p. 136.

además, pone en evidencia la riqueza natural de la zona en disputa y aquella que permanece en dominio nacional. Esto evoca la explotación del guano y salitre como un recurso económico importante para el Perú. Entonces, revisando el río histórico subyacente en la novela, es preciso repensar en el significado del término *akatank'as*, utilizado por los internos en su juego de guerra cruel. *Akatank'as* alude en plural al escarabajo, al coleóptero. A partir de esta analogía es posible decir que *akatank'a* supondría aludir al sujeto que empuja o arranca el excremento. Se entendería, entonces, que el insulto no sólo alude al estiércol sino también al sujeto social del interior del país, al marginado. En ese juego cruel y violento, decir *akatank'a* conllevaría rebajar al indio y mestizo, a lo más bajo, sucio y abyecto. En tal sentido, se entiende que la escuela es un internado enclavado en la sierra peruana, Abancay, ambiente donde se recrudece el trato racista y despectivo principalmente a lo indio.

En este contexto, los vocablos *akatank'as* o *k'echas*, términos con los que los estudiantes se rebajan, están indirectamente vinculados con la expresión “indio de mierda”. En el internado, donde los insultos van y vienen sin discreción, hay quienes luchan por ser únicos, por ser escarabajos ilustrados, mandones, angelicales. Este simbolismo tiene gran relevancia en *Los ríos profundos*, ya que el color, los rasgos físicos y la forma de proceder establecen las diferencias entre los internos del Colegio de Abancay. No obstante, el maltrato histórico termina por incluirlos a todos.

Ariel Dorfman, en su famoso texto en torno al tema de la violencia en la literatura latinoamericana, identifica el talante simbólico de la vida en el internado. Explica que “las alianzas, treguas

y luchas entre ellos, pueden entenderse como una parábola acerca de las divisiones regionales, económicas y culturales que enfrenta toda nación americana”.⁸⁷ Esto resulta evidente, sobre todo, en el caso peruano. Cada uno de los muchachos representa a uno de los estratos sociales o los grupos raciales que conforman al Perú. Ahora bien, la convivencia en el internado propicia que entre los miembros de grupos normalmente enfrentados surja una relación de identificación que, si bien no es exactamente amical, construye lazos de solidaridad. Tales vínculos propician lo que Bajtin señalaba:

[...] la distancia que los separa se aminora (“están en pie de igualdad”). Las formas de comunicación verbal cambian completamente, se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el vientre, no necesitan pulir el lenguaje ni evitar todos los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes.⁸⁸

El encierro al que están obligados permite que las múltiples relaciones establecidas por los alumnos presenten un amplio espectro de posibilidades. Por una parte, puede observarse el predominio de la violencia y la recreación; por el otro, también es factible advertir que el lenguaje violento y soez enmascara un sen-

⁸⁷ Ariel Dorfman, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁸ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 21.

timiento de camaradería y empatía. De ahí que, paradójicamente, los elogios a veces sean injuriosos y las injurias elogiosas:

—Peluquita, no seas triste

—Peluquita, traeré a mi abuela para que te consuele.

—Agú,"Peluquita" —le decían (p. 62).

—¡Fuera akatank'as! ¿Mirando esa brujería de Candela? ¡Fuera zorritos!" (p. 75)

—¡Zorrinos, zorrinos! ¡Pobres k'echas! (meones). (p. 75)

Todos los estudiantes son vistos entre sí como zorrinos. No se les compara con el animal sino con el excremento. Su pestilencia puede provocar náuseas.

El Colegio de Abancay —como ya mencionamos— representa un microcosmos en el que están encarnados todas las aristas de la sociedad andina. Por ejemplo, para Ernesto y Palacitos la vida en el colegio significa un espacio caótico de enfrentamiento cultural que deja en ellos un sabor a violencia. Son conscientes de que, dentro de ese microcosmos, los estudiantes hallan retazos de felicidad y alegría al mezclarse con sus semejantes; pero, cuando se aíslan —o los aíslan—, cunde la soledad y el abandono. A esto se incrementa la educación religiosa alienante que violenta la concepción nativa representada por Palacitos, el único indígena, el más humilde y uno de los más pequeños del internado. Es necesario resaltar que este personaje está en proceso de apropiación del castellano como segunda lengua.

Ernesto es el sujeto unificador capaz de aglutinar al colectivo de estudiantes. Además, pareciera funcionar como bisagra entre la niñez y la adolescencia de sus compañeros; sus acciones y pensamientos interiorizados revelan la ambigüedad característica en esa edad donde el niño y el hombre se debaten en una contienda dolorosa mezclando valores oficiales y extraoficiales. Es así que Ernesto, aunado a la ambivalencia étnica y social, experimenta una indefinición cronológica. Ésta le lleva a ser testigo de los actos sexuales, pues el protagonismo en la profanación del cuerpo de la *Opa* Marcelina está reservado para los alumnos mayores.

El narrador describe al internado como si fuera la representación, en miniatura, de la sociedad peruana. Sería una especie de *saywiti* (maqueta de piedra antigua) o bosquejo. Como ya se mencionó, en el universo andino peruano representado en *Los ríos profundos* se observa una amplia variedad de razas y clases sociales. En este caso, esas diferencias conforman tanto al alumnado como al profesorado y al personal directivo. Por eso es factible conocer cómo las relaciones sociales están supeditadas al racismo y a las posiciones económicas impuestas por el poder *misti*. Por otra parte, el internado es también un presidio. Se trata de un gran escenario religioso amurallado profundamente contradictorio en el que el descubrimiento del sexo crea inestabilidad entre los jóvenes. Sometidos a los “ardores” de su cuerpo adolescente, los estudiantes caen en lo “pecaminoso”, un hecho que obviamente trasgrede las reglas de un centro educativo religioso y, por tal motivo, propicia el arrepentimiento posterior. En síntesis, la trasgresión, placer y culpa configuran la dinámica social del Colegio de Abancay.

Ernesto asiste, en calidad de testigo obligado, a los duros momentos que marcan el tránsito de la infancia a la madurez. Presencia, por ejemplo, el preludio a la iniciación sexual de muchos de sus compañeros del internado. Si éste se desarrollara como parte de una ceremonia ritual de la comunidad, se denominaría *warachikuy* (ponerse el pantalón de hombre maduro). El proceso es experimentado parcialmente por Ernesto y, en forma completa, por Peluca, Chauca, Añuco, Lleras, Rondinel y el Chipro. Al igual que los alumnos menores, ellos asisten a la prueba de valor y destreza: la representación de la Guerra del Pacífico. Ernesto, Palacitos y Antero, los alumnos más pequeños del internado, no se atreven a participar de esta pugna lúdica debido a que su condición física los vuelve contrincantes fáciles de los alumnos mayores. Evidentemente, estos tres personajes fracasan en el “*warachikuy*”, la ceremonia mítica de raigambre indígena. Por tanto, su paso a la vida adulta queda en suspenso.⁸⁹

Es probable que José María Arguedas, quien confesase que “a través de mi infancia, sólo aprendí a temer o a adorar a la mujer”,⁹⁰ haya trasladado huellas de esas experiencias a algunos pasajes con la finalidad de configurar la memoria de Ernesto.

—Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sexualidad. Algo así como don Bruno en sus momentos de arrepentimiento. Aquel

⁸⁹ El *warachikuy* es una ceremonia ritual de iniciación sexual. Requiere que el iniciado tenga una edad determinada —adolescencia—, demuestre capacidad física, destreza y valor para enfrentar al enemigo o a las exigencias del trabajo. Sólo así podrá ser considerado *runa* (hombre maduro), apto para el ejercicio sexual y garantía de la fuerza de trabajo que conlleva a la unidad familiar y comunal.

⁹⁰ En entrevista de Tomás Escajadillo, “Conversando con Arguedas”, en *Recopilación de textos...*, *op. cit.*, p. 28.

personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento "Agua" fue sacado de la vida real. Era hermanastro mío. No solamente era el amo del pueblo, señor de la pistola al cinto, sino también terriblemente mujeriego y sexualmente perverso. Yo era un niño de siete años y este hombre, en más de una oportunidad, tuvo la malicia de obligarme a que lo acompañara en sus andanzas amorosas y a que presenciase sus "hazañas". Recuerdo todo esto con gran nitidez. Quizás estas vivencias me hayan ayudado a perfilar ciertos rasgos (el misticismo, el remordimiento quemante) de don Bruno.⁹¹

Esta disertación revela que la representación de la sexualidad en *Los ríos profundos* no está motivada por las exageraciones de una mente dada a la fantasía, sino que es producto de la experiencia en el Perú profundo. Debido a ello, en su paso por el internado Ernesto es testigo de cómo la manifestación sexual de los jóvenes implica una múltiple profanación de valores y cuerpos donde la violencia tiene por lo menos dos rostros: el goce y el dolor. Como sostiene Mircea Eliade, "las uniones sexuales entre los humanos, cuando no son rituales, se desarrollan en Tiempo profano".⁹² Tal idea funciona cabalmente para explicar cómo comprenden los jóvenes internos la sexualidad. Además, nos permite entrever que Arguedas entiende que ese descenso a la matriz femenina constituye un acto simbólico: la vuelta al origen.

El significado de lo sagrado y lo profano en *Los ríos profundos* cobra singular importancia si lo relacionamos con el universo mítico andino, pues la novela tiene clara relación con la cosmovi-

⁹¹ *Ibidem*, p. 25.

⁹² Mircea Eliade, *Lo sagrado...*, *op. cit.*, pp. 178-189.

sión del mundo representado. Esta relación nos exige evocar que la creación del imperio incaico ocurrió gracias a que Manco Cápac y Mama Ocllo salieron del espumoso lago Titicaca a fin de buscar un lugar idóneo para su imperio: el Cuzco. Cuando lo hallaron, clavaron una vara de oro en la tierra, acto mediante el cual se simboliza el hundimiento del falo en el vientre de la tierra. Este aspecto no es inusitado en la historia de la humanidad. Mijail Bajtin denomina tal hecho como la ubicación del “bajo corporal topográfico”.

El aspecto mítico subyacente en *Los ríos profundos* explica por qué en el internado los iniciados se sumergen en una vía femenina que supone muerte y regeneración. Esa concepción de la sexualidad resulta totalmente ajena a la moral católica, la cual identifica al ritual del casamiento ante Dios como condición para una conducta sexual apropiada y, por tanto, como requisito para que sea posible la unión sexual. La sexualidad en el internado vincula la idea de lo “alto” y lo “bajo” corpóreo con lo diurno y lo nocturno. Se trata de una idea arquetípica: si el descenso a la oscuridad está asociado a la muerte, entonces la resurrección del sol se haya vinculada al amanecer. Durante el día, la presencia del sol, que alumbra desde lo alto, provoca un retorno a la “tranquilidad” en el internado; sin embargo, por la noche —la representación de lo bajo—, la ausencia del sol significa la llegada de las tinieblas. Es esta fuerza la que los absorbe y los lleva inconteniblemente a las prácticas sexuales. El goce y el placer de los internos mayores se desarrolla en un espacio y un tiempo preciso —el patio y la noche— donde se crea un mundo “deliberadamente no oficial...

(exterior al control religioso del colegio), un segundo mundo y una segunda vida [...] esto crea una especie de dualidad del mundo”.⁹³

Es preciso, por tanto, distinguir cómo las acciones llevadas a cabo durante el día afectan a los hechos nocturnos. La representación simbólica que enfrenta a “peruanos” y “chilenos” implica que los alumnos —sobre todo los más débiles— deben realizar un esfuerzo descomunal, pues las diferencias físicas entre ellos no permiten el desarrollo de una pugna equilibrada. A pesar de esto, los internos se enfrascan en feroces peleas movidos por el honor patrio. Poco importa que, tras las escaramuzas, cada uno de ellos aparezca rengueando por los rincones de la institución. La reinterpretación de la guerra conduce a los internos a poner en práctica —además de los golpes brutales— los reclamos, insultos y pruebas físicas extremas. Es así que, mediante la simulación de la guerra, se pretende invertir la historia. Es como si se tratara de una revancha. Dado que los peruanos, estimulados por las proclamas del padre Linares, no podrían aceptar una derrota. Había que garantizar el triunfo, por eso se aceptaba que algunos guerreros —Añuco, por ejemplo— puedan pasar del ejército chileno al peruano. Tal acción estaba motivada por cuestiones internas —alguna conveniencia— y externas —establecer un marco de respeto a su persona—; sin embargo, debido a la brutalidad de sus acciones en el frente de batalla, es expulsado de las guerras. Es cuando se observa que, incluso en la guerra, hay reglas que valoran la ética del soldado. No obstante, el “militar” es acusado por el ejército peruano de ser un traidor a la patria:

⁹³ Mijail Bajtin, *La cultura popular... op. cit.*, p. 11.

En las guerras era feroz. Hondeaba con piedras y no con frutos de higuera. O intervenía sólo en el “cuerpo a cuerpo”, pateando por detrás, atropellando a los que estaban de espaldas. Y cambiaba de “chileno” a “peruano”, según fuera más fácil el adversario, por pequeño o porque estuviera rodeado de mayor número de enemigos. No respetaba las reglas. Se sentía feliz cuando alguien caía derribado en una lucha en grupo, porque entonces se acomodaba hábilmente para pisotear el rostro del caído o para darle puntapiés cortos, como si todo fuera casual, y sólo porque estaba cegado por el juego. Sin embargo, alguna vez, su conducta era distinta. Al Añuco se le llegó a prohibir que jugara a las “guerras”. A pesar de Lleras, en una gran asamblea, lo descalificamos, por “traicionero” y “vendepatria”. (pp. 54-55)

Durante los combates simulados, Añuco se caracteriza por su violencia y sadismo. En su lucha se cree que llega a convertirse en “perro” de guerra. Descalifica y menoscaba a sus adversarios señalándoles como sujetos débiles que no soportaban la sarna que les contagiaba el animal. Para Añuco, sus adversarios son sujetos repugnables y asquerosos, perdedores sin remedio.

La excesiva valoración de Añuco provoca el rechazo de los demás internos. Es así que se opta por la operación justicia, es decir, el ajuste de cuentas que habrá de castigar las actitudes del personaje. Todos los alumnos, aglutinados por el odio y el rencor, lo castigan por malo y “vendepatria”. El ajuste de cuentas le lleva a sufrir otra metamorfosis, pues ahora es un cerdo que penetra, con sus gritos, al internado y al pueblo.

Pero muchas veces, cuando el Añuco caía entre algún grupo de alumnos que lo odiaban especialmente, era golpeado sin piedad. Gritaba como un cerdo al que degüellan, pedía auxilio y sus chillidos se oían hasta el centro del pueblo. Exageraba sus dolores, gemía durante varios días. Y los odios no cesaban, se complicaban y se extendían. (p. 55)

La vida en el internado —como ya hemos mencionado— se rige por dos estadios temporales: el día y la noche. De ahí que no sea extraño que a la guerra diurna suscitada entre peruanos y chilenos le suceda otra batalla distinta, esta vez nocturna. Durante la noche, el objeto en disputa no es el honor patrio; es la *Opa* Marcelina y, por tanto, el derecho a ejercer una sexualidad violenta como el simulacro de la guerra diurna. La *Opa*, ligada a lo bajo material y corporal, sería —según Bajtin— “la encarnación de lo bajo, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el principio de la vida, el vientre”.⁹⁴ Como mencionamos antes, las peleas diurnas condicionan las batallas nocturnas. Si en la representación de la Guerra del Pacífico la desigual fortaleza de los combatientes marcaba el rumbo de la justa, en la representación nocturna —los encuentros sexuales con la *opa*— el resultado no es distinto. Los internos más fuertes hacen valer su condición y relegan a los alumnos más pequeños al papel de meros observadores. Tal y como ocurría con el Añuco, quien experimentaba una metamorfosis durante la guerra peruano-chilena, los alumnos ven cambiados sus rostros debido al deseo

⁹⁴ *Ibidem*, p. 215.

sexual. El Peluca, retraído y poco brillante, se transforma en un muchacho audaz que triunfa sobre los otros en la contienda sexual con la *Opa*: “Decían que entonces se portaba con una astucia que enloquecía a los demás. Y luego huía al patio de honor, cerca de los Padres. Muchas veces, ciegos de ira, los otros internos pretendían separarlo de la demente, con terribles golpes; pero decían que la demente lo abrazaba con invencible fuerza” (p. 62).

La fuerza bruta es la ley que impera en el internado. En ese sentido, los encuentros nocturnos respetan el orden jerárquico impuesto durante el día. A partir de un forcejeo en el que se demuestra la diferencia de fuerzas, los alumnos ocupan su lugar en la fila. Ansiosos por la inminencia del encuentro sexual, el calor corporal inunda el ambiente. Mientras tanto, los gemidos propios del encuentro se escuchan hasta el patio.

Jamás peleaban con mayor encarnizamiento; llegaban a patear a sus compinches cuando habían caído al suelo; les clavaban el taco del zapato en la cabeza, en las partes más dolorosas. Los menores no nos acercábamos mucho a ellos. Oíamos los asquerosos juramentos de los mayores; veíamos como se perseguían en la oscuridad, como huían algunos de los contenedores, mientras el vencedor los amenazaba y ordenaba a gritos que en las próximas noches un lugar en el rincón de los pequeños. La lucha no cesaba hasta que tocaban la campana que anunciaba a la hora de ir a los dormitorios; o cuando alguno de los Padres llamaba a voces desde la puerta del comedor, porque había escuchado los insultos y el vocerío. (p. 57)

Los observadores reparan en la actitud de Añuco y Lleras, quienes gozan de la acción de los internos mayores con Marcelina. Como mencionamos antes, los actos nocturnos separan a ejecutores y espectadores. El reino de la oscuridad culmina con el sonido de la campana; es entonces que termina la profanación carnal. Los alumnos corren presurosos a cumplir con el papel que su edad y condición social les otorga en el reino diurno.

—¡A ver criaturas! ¡A la fila! ¡A la fila! —gritaba el Añuco, mientras Lleras reía a carcajadas. Se refería a nosotros, los menores, que nos alejábamos a los rincones del patio. Los grandes permanecían callados en su formación, o se lanzaban en tumulto contra Lleras; el corría hacia el comedor, y el grupo de sus perseguidores se detenía. (p. 57)

La iniciación sexual de los internos del colegio es uno de los aspectos que fundamentan la lectura de *Los ríos profundos* como una “novela de aprendizaje”. A partir de la narración de Ernesto atestigüamos los abusos que los internos mayores comenten. Esos actos configuran una suerte de mácula en la psique del protagonista incluso si éste no forma parte activa del abuso: “Pero yo también, muchas tardes, fui al patio interior tras los grandes, y me contaminé, mirándolos” (p. 65).

Al igual y como ocurría con la representación diurna de la Guerra del Pacífico, donde los alumnos mayores utilizaban su mayor fuerza para imponer su voluntad, en la guerra nocturna también se impone la ley del más fuerte. La violencia y la fuerza que caracterizan al abuso del poder también emergen como rasgos fundamentales. Es, en ese sentido, una alegoría de la sociedad pe-

ruana y la violencia que regula las relaciones entre las distintas capas sociales. Por ejemplo, Palacitos —el alumno más endeble— es obligado por Lleras a abusar de Marcelina. Este acto demuestra que la violencia está intrínsecamente relacionada a la sexualidad y que ésta se emplea para marcar las diferencias entre poderosos y menesterosos.

—¡No! ¡No puedo! ¡No puedo hermanito!

Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, exigía que el humilde Palacios se echara sobre ella. La demente quería, y mugía, llamando con ambas manos al muchacho.

Se formó un tropel. Corrimos todos. La oscuridad no era tan grande. Era una noche sin nubes y muy estrellada. Vimos a Palacios cerca de la puerta, dentro de la pared de madera; en el suelo se veía también el cuerpo de la demente. Lleras estaba frente a la puerta. (p. 59)

La actuación violenta de Lleras propicia que entre los internos aparezca un sentimiento de solidaridad hacia el oprimido. De este ambiente surge el reto que Romero lanza al poderoso Lleras. Si bien tal pelea jamás se lleva a cabo, el enojo ante la injusticia señala que, incluso en ese ámbito cerrado, permanece la idea de la solidaridad social y cultural. No olvidemos que Palacios y Romero forman parte de las clases sociales tradicionalmente oprimidas.

Además de pertenecer al ámbito de lo nocturno —lo oculto—, la sexualidad también presenta otro cariz simbólico. Recordemos que la profanación de la *Opa* ocurre al interior de una institución administrada por la Iglesia. A partir de esto podemos señalar que, al significado de lo no-visible, debemos añadir la idea

del pecado. Es por ello que la narración da cuenta de diversas actitudes mediante las cuales, tanto los alumnos mayores como los menores, sortean la culpa del pecado. Si el placer sexual se relaciona con la exaltación de las pasiones humanas y la victoria en ese mundo violento, la culpa propiciada por la acometida del acto sexual no es menos vigorosa.

Una noche, vi levantarse a Chauca. Descalzo y medio desnudo salió al corredor. Un foco rojo, opaco, alumbraba brumosamente el dormitorio. Chauca era rubio y delgado. Abrió con gran cuidado la puerta, y se fue. Llevaba una correa de caucho en la mano. Al poco rato volvió. Tenía los ojos llenos de lágrimas y temblaban sus manos. Besó la correa de caucho, y se acostó muy despacio [...] A la mañana siguiente despertó muy alegre; cantando un hermoso carnaval de su pueblo fue a lavarse a la pila del patio... Ni una sombra había en su alma; estaba jubiloso, brillaba luz en sus pupilas. (p. 65)

El remordimiento golpea la conciencia de los internos. Estos sólo logran cierta tranquilidad mediante la autoflagelación o la asistencia a misa para la confesión y liberación del pecado. Los menores recurren a la música y al diálogo con la naturaleza, con la *mama pacha* (madre tierra). Por cierto, ésta es considerada también una diosa en el universo cultural quechua.

Se observa entonces que Ernesto no comparte el enunciado católico. Como sostiene Cornejo Polar, “la estrategia católica no sólo no detiene el mal sino que, al contrario, por lo menos en el

caso de Ernesto, de alguna manera lo suscita”.⁹⁵ Esto implica que, en vez de flagelarse o buscar el perdón al asistir a misa, Ernesto decide acudir al río Pachachaca. Tras contemplarlo se reencuentra con la naturaleza, y ese nexo lo purifica.

—¡Como tú, río Pachachaca! —decía a solas.

Y podía ir al patio oscuro, dar vueltas en su suelo polvoriento, aproximarme a los tabiques de madera, y volver más altivo y sereno a la luz del patio principal. 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. Y los pobres jóvenes que la acosaban; y que después se profanaban, hasta sentir el ansia de flagelarse, y llorar bajo el peso del arrepentimiento.

¡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 más profundo camino terrestre! (p. 69)

Es evidente que la presencia de la *Opa* explica la obsesión sexual de los muchachos; ella representa “la encarnación del pecado, la tentación de la carne...”⁹⁶ El sexo, fuente de vida y materia de arrepentimiento, también incluye a los que no participan del sexo colectivo o no sienten atracción por ella, pues no pueden evitar

⁹⁵ Antonio Cornejo Polar, *Los Universos narrativos...*, p. 118.

⁹⁶ Mijail Bajtin, *La cultura popular... op. cit.*, p. 215.

sus deseos sexuales. Eso explica que Romero y otros muchachos mayores, respetados y admirados por los menores, recurran a la masturbación. Peluca, el constantemente acosado en sus momentos de desesperación por la ausencia de la *Opa*, revela lo que era sabido: “¡Yo te he visto, k'anra! —le dijo—. Te he visto aquí, en el suelo, junto a los cajones, refregándote sólo, como un condenado ¡Casi te saltaban los ojos, chanchito!” (p. 63) De esta manera aparece la imagen del cerdo vinculada a la del “condenado” en la cosmovisión indígena: un sujeto que rebaja la naturaleza humana. El acto de la masturbación los condena y los convierte en expulsados del mundo. Ahora nadie escapa a la necesidad de una mujer:

—Y tú, ¡Anticristo! —le dijo a Montesinos—. ¡Tú también, en el mismo sitio! Te restregabas contra la pared, ¡perro!

Y fue señalando a todos y acusándolos del mismo crimen.

A Romero le habló en forma especial.

—Tú, a medianoche, en tu cama; acezando como animal con mal de rabia. ¡Aullando despacito! ¡Sólo el Lleras y yo somos cristianos valientes! ¡Te vas a condenar, k'anra! ¡Todos, todos ustedes van a revolcarse en el infierno! (p. 66)

La *Opa* representa a la fuente del pecado y a la salvación. No obstante las prohibiciones sexuales y la moral religiosa, los jóvenes invierten los sentidos haciendo que el tiempo de adoración a Dios se convierta en adoración a la mujer y al sexo. Luego buscan la salvación y la risa, negando así la culpa.

En *Los ríos profundos*, el objeto de deseo es horrible y deforme. Por contradictorio que parezca, la *Opa* se convierte en símbolo del

despertar sexual de los muchachos. Es el deseo “que abominan, que los aterroriza, los frustra, retuerce sus almas, y sin embargo, cuando silenciosamente los agobia la conciencia se convierte en un impulso que no conoce ataduras, no permite reposo y cuya exigente voz debe ser obedecida de inmediato, aun cuando sea la *Opa* el objeto de tal satisfacción”.⁹⁷ Se trata de un personaje femenino cuyos rasgos rompen el canon. Ella se impone más allá de cualquier obligación religiosa o política.

Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres.

No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. De noche cuando iba al patio de recreo, caminaba rozando las paredes silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror. (p. 56)

La imagen grotesca de la *Opa* ocupa el pensamiento de los “inocentes” alumnos del internado y se convierte en una obsesión. No hay otra mujer, sólo ella, la única, la apetecible y atractiva, la única que puede calmar la ansiedad de los internos. Esto es especialmente evidente en Peluca.

—¡Mueres, Peluca!

⁹⁷ Sara Castro Klarén, *op. cit.*, p. 120.

—¡Por la inmunda chola!

—¡Por la demente!

—¡Asno como tú!

—¡Tan doncella que es!

—¡La doncella! ¡Tráiganle la doncellita al pobrecito! ¡Al Peluquita!

(p. 63)

Es obvio que Peluca no es el único encandilado. En un importante pasaje de la novela, los estudiantes ven salir a la *Opa* del cuarto del padre Linares; en otro, es con la *Opa* con quien el padre Augusto es visto cerca del río (pp. 164-165). Estos pasajes nos permiten comprobar que la pulcritud moral de los religiosos es por demás dudosa. Ocurre que la *Opa*, debido a su cariz sexual, no puede alcanzar el perdón católico. Ello no impide que Ernesto, movido por su ajenidad a los cánones religiosos, la identifique como una virgen que aplaca, con su cuerpo, los excesos de los internos. Es, en este sentido, que Marcelina adquiere la apariencia de una contra-virgen cuya función da pie a un discurso inverso — nocturno— al discurso oficial —diurno—. La *Opa* no sólo es una mujer deforme y babienta; también es una loca feliz que mientras ríe a carcajadas acusa a la gente de la plaza de Abancay. Se trata de un símbolo que revela los problemas sociales e históricos que presenta la nación peruana, una sociedad hundida en la incomunicación e incomprensión entre sus miembros.

La sexualidad que domina el mundo del internado tiene, sin embargo, dos excepciones vinculadas con la oposición a lo establecido. El único interno que manifiesta abiertamente estar en contra de la religión católica es Valle, quien llega incluso a negar

la existencia de Dios. Es un personaje que problematiza la unidad religiosa. Gracias a su carácter prepotente y sus expresiones no siempre bien esperadas, rompe la homogeneidad pretendida entre los internos:

Hasta aquel día había sentido mucho respeto por Valle. Era el único lector del Colegio. Escondía novelas y otros libros bajo el colchón de su cama. Los Padres lo vigilaban porque declaró ser ateo y prestaba libros a los internos. “Dios no existe —decía al entrar a la Capilla—. Mi Dios soy yo”. Su orgullo era muy grande, pero parecía tener fundamento. Me prestó una antología de Rubén Darío; y como aprendí de memoria los poemas más largos, me los hacía repetir. Luego, con una expresión meditativa, decía: “Emotivo, sensible; demasiado, demasiado”. Y se iba. (p. 84)

Ante los escolares, Valle aparece como un ser atrevido que rompe con la norma de “respeto” debido a un pensamiento poco ortodoxo. Desde el principio se presenta como un personaje transgresor. Va a contracorriente de las normas eclesiásticas y se opone a las preferencias sus compañeros. Esto se explica mejor cuando observamos sus predilecciones amorosas. Él se pretende admirado —y, por tanto, deseado— por las niñas del pueblo. Los rasgos físicos de las niñas no son similares a las de la *Opa*; son hijas bien cuidadas de “familia noble”. Su rasgo trasgresor se revela, además, a través de una confesión: su verdadero amor es una mujer casada, una conducta censurada tanto por la iglesia como por los vecinos.

El otro personaje atípico y, por ende, trasgresor, es Antero. Él destaca por su peculiar rostro y por ser quien lleva el *zumbayllu*

(trompo) al colegio. Dicho objeto llena de alegría el alma de los muchachos, es decir, logra trastocar el rígido ambiente del internado. A tal grado llegan sus cualidades míticas que su canto y baile es capaz de convertir —una más de las metamorfosis— al Añuco “en ángel”. El Markask’a no participa de las experiencias sexuales desarrolladas en el colegio. Al igual que Antero, está enamorado de la joven Salvinia. La joven de catorce años también es la antítesis de la *Opa*, pues su juventud representa la inocencia y su apego a lo sagrado. Ernesto y Antero la comparan con el *zumbayllu*: sus ojos tienen el color de éste cuando baila o cuando canta.

Las prácticas de guerra, el despertar sexual de los internos, la presencia de la *Opa* y la religiosidad transgredida remiten a la construcción de dos mundos: el oficial y el extraoficial. El mal y la violencia triunfan desde el primer punto de vista; sin embargo, éstos se invierten cuando el segundo mundo —el extraoficial— entra en actividad. Se observa, entonces, un movimiento dinámico donde la vida y la muerte están relacionadas con el día y la noche y ésta, con lo bajo corporal, centro de vida y nacimiento.

ERNESTO, FELIPA Y LA PESTE DEL TIFUS

Un levantamiento y una afección generalizada por la peste del tifus cambian y reacomodan la vida de todos los habitantes de Abancay. En *Los ríos profundos*, estos acontecimientos son los que generan tensión y dan sentido al drama. Los internos que parecían vivir en una burbuja y permanecer alejados de las tensiones del exterior también se sienten involucrados. Ya se ha dicho que, al interior del colegio, las agresiones entre los estudiantes en su “lucha” de peruanos contra chilenos son manifestaciones que justifican otros conflictos. Hay violencia también entre ellos por la posesión sexual de la *Opa* Marcelina, violencia y distanciamiento hacia los forasteros, violencia entre quienes reivindican la cultura indígena y aquellos que prefieren la imposición de los hacendados. En fin, la corriente dramática de la novela tiene varias vertientes que convergen en el levantamiento de las chicheras y la peste del tifus.

Decía William Rowe que *Los ríos profundos* es un espacio donde “los antagonismos sociales se convierten en un conflicto de

afinidades personales”.⁹⁸ En general, existen dos frentes: el de los hacendados, los soldados, los policías y el cura y el de las mestizas sublevadas. Al interior y exterior del internado, los estudiantes también están enfrentados por afinidades étnicas y sociales. Si bien en un primer momento el padre Linares funge ser intermediario entre los sectores en conflicto, al final de los hechos apuesta por quienes tienen el poder político y económico.

La rebelión de las chicheras juega un rol importante en el esclarecimiento de la organización social y política de Abancay. Más allá de hacer reverencia a la iglesia, la rebelión de las mujeres es un acto simbólico que articula la historia de la novela como una propuesta alternativa frente al injusto reparto de la sal.

Se observa entonces a personajes con una actitud crítica ante su realidad. El papel y la imagen de la mestiza Felipa explican el desacuerdo y la ruptura con el poder criollo. Las mestizas de Huanupata —lugar que, curiosamente, en castellano significa “extremo o borde del basural”— se erigen como la fuerza principal de la rebelión gestada en el seno de la chichería. Consideradas “prostitutas”, asociadas con el deshecho o la basura, unifican su voz para hacerse escuchar. De acuerdo con el desarrollo de la historia se van modificando las condiciones de vida. Así, avanzada la protesta, el expendio de la chicha (bebida de maíz) queda suspendido; la acostumbrada fiesta en la chichería se traslada a las calles convertidas en escenario de protesta. En fin, todo cuando ocurre en torno al levantamiento es, para Ernesto, un libro cuyas lecciones las aprende en las calles. Se percata entonces que es posible construir un orden distinto a lo acostumbrado, un orden justo

⁹⁸ William Rowe, *op. cit.*, p. 177.

donde no se borre a nadie. Se trata de personajes femeninos fuertes y decisivos, comparables a los cernícalos que en el mundo andino representan al espíritu de las montañas.

La cadena de voces se erige como un grito al que no es posible desatender. La vida despreocupada de los *mistis* se ve trastocada. La gente se vuelca a las calles. Los internos, por ejemplo, salen y se muestran sorprendidos al ver que, en el nutrido grupo de mujeres, “todas eran mestizas, vestidas como las mozas y las dueñas de las chicherías” (p. 100). El estruendo de la revuelta provoca que, de pronto, el internado se desborde hacia el exterior. El Padre Linares —nos cuenta el narrador— “salió de su oficina, se dirigió al zaguán y observó la calle, mirando a uno y otro lado: Volvió en seguida; entró precipitadamente a la Dirección. Creíamos percibir que tenía miedo” (p. 100). Sí, tenía miedo a que la revuelta se traslade al interior del colegio, miedo a que la inconformidad se materialice en el esperado *pachakutec* (revuelta, reordenamiento social y cultural), miedo a perder los beneficios mantenidos hasta ese momento. A partir de este instante, Linares deja toda cuestión relacionada con el internado para dedicarse con prolijidad a los asuntos de la ciudad. Armado más de miedo que de valor, el padre Linares asume su papel de mediador en el conflicto; sin embargo, su prédica no tiene cabida, siente que sus argumentaciones no tienen lugar en ese conflicto. Es consciente de que el levantamiento es fruto de la pobreza, del sometimiento y la humillación, pero calla.

Por su parte, los jóvenes del internado huyen del recinto escolar para convertirse en testigos del levantamiento. Sus rivalidades internas se ven trasladadas al exterior. Se comprueba que el inter-

nado no es una isla alejada de su entorno, más bien es una realidad que se confronta con la del poblado. En ese momento no evalúan el “castigo de Dios”, simplemente huyen rumbo al epicentro de motín

Son movidos por la curiosidad y el placer de la trasgresión; su finalidad no es otra que la de presenciar los acontecimientos que cimbran Abancay. El caso de Ernesto es distinto; él se asume parte de la colectividad subvertida, comprende las razones de la rebeldía. Así, su carácter melancólico se convierte en alegría y fuerza de empuje en la avanzada. Es cuando se manifiesta la rabia contra los opresores y se fortalece con las chicheras que gritan y avanzan para sustraer la sal. Siente, “deseos de pelear, de avanzar contra alguien” (p. 98). Compelido por esos sentimientos, se une a las chicheras en su recorrido por las calles de Abancay. Antero, con quien comparte la creencia en los poderes de la naturaleza y la magia del *zumbayllu*, le acompaña; sin embargo, existen otros aspectos que los separan. El Marcask’a no entiende cómo un niño blanco puede estar de lado de las chicheras y las indias: “—¡Kunanmi suakuna wañunk’aku! (¡Hoy van a morir ladrones!)” (p. 99). Esa acción produce una gran sorpresa en el Markask’a, quien le pregunta: “—Oye, Ernesto, ¿qué te pasa?... ¿A quién odias?”. La respuesta llega de una de las mujeres: “—A los salineros ladrones, pues” (p. 99).

Ernesto y Antero avanzan juntos hasta la última esquina antes del estanco de sal. Ahí Candela reacciona y trata de arrastrar a Ernesto lejos del tumulto:

—¡Vámonos! —me dijo—. Es feo ir entre tanta chola. ¡Vámonos! Ya es bastante

para mataperradas.

—No —le dije—, veamos el final. ¡El final, Markask'a!

La muchedumbre empezó a gritar con más furia. Se oyeron unas descargas menos resonantes y de pocos tiros. Antero escapó. “Yo me voy. ¡No soy solo! —me gritó al oído—. ¡Tengo que cuidarla!” (p. 100)

La escena se torna patética, los amigos definen sus afectos y afinidades. La diferencia social entre ellos se abre. No hay argumento que lo pueda evitar. El alejamiento de Antero revela las diferencias sociales que los apartan. Es cierto que le entristece el sufrimiento de los indios en la hacienda de su padre; pero, al ser hijo de un terrateniente, termina por asumir su papel como futuro hacendado. Debido a ello le es inconcebible imaginar que un *misti* pueda avanzar al lado de las cholos.

La posición de Ernesto está definida, bulle en su sangre el hervor de las piedras del Cuzco. Llega corriendo hasta Patibamba, corre, grita con las chicheras y colonos. Por fin se haría justicia. El hecho genera una reacción colectiva: admiración y respeto por doña a Felipa y sus seguidoras, símbolos de la rebeldía indígena y mestiza que, según se explica en la cosmovisión andina, habrá de restaurar el antiguo orden.

La revuelta deja como secuela una marcada diferencia entre los sectores enfrentados. Las razones son claras y la oposición definida. De esto no escapan los internos. Ernesto, Romero y Palacitos, quienes tienen proximidad o han vivido con los indios, se identifican con las mestizas y los indígenas; Antero y Valle no dudan

en defender a los terratenientes. Si bien el motín de las chicheras propicia una división entre los alumnos del internado, dicha consecuencia resulta lógica si tomamos en cuenta el origen étnico y social de cada uno de ellos. En otras palabras, el movimiento popular obliga a que los internos reconozcan que sus orígenes y características les sitúan en un estrato social definido. Ahora bien, la separación de Ernesto y Antero es la que con mayor claridad expresa el antagonismo existente entre *mistis* e indios, pues sus posturas diluyen una sólida amistad fraguada en el sufrimiento común.

Si bien el movimiento popular hace surgir las diferencias sociales ocultas por el enclaustramiento, el hecho de que sea un mestizo —Ernesto— quien muestre claramente su apoyo a los menesterosos propicia una situación caótica. Linares y los demás internos, sorprendidos por su actitud, califican de demente el accionar del protagonista: “Te vieron correr tras las mulas. Parecías loco...” (p. 118) Linares reprime al estudiante, no entiende que detrás de su decisión está su pasado y su conciencia respecto de su realidad. Castigar es para el padre Linares un deber sagrado, pues Ernesto ha violado las leyes de la iglesia al unirse a las chicheras:

El padre director me llevó a la capilla del Colegio. Delante del pequeño altar adornado con flores artificiales, me azotó.

—Es mi deber sagrado. Has seguido a la indiada, confundida por el demonio. ¿Qué han hecho, qué han hecho? Cuéntale a Dios, junto a su altar.

Era un pequeño azote trenzado. Recibí los golpes y el dolor, casi jubilosamente. Recordé el trueno de los zurriagos en el caserío de Patibamba. Me incliné sobre el alfombrado, en las gradas del altar.

—Te han visto correr por Huanupata, detrás de las mulas robadas por las indias. ¿Cantabas con las forajidas? ¿Cantabas? ¡Di!

—Sí cantaba. Llevaban la sal para los pobres de la hacienda. ¡Cantábamos! (p.116)

La actitud del padre Linares revela que la causa de Dios se identifica con la de los poderosos: los hacendados, las autoridades y la Iglesia. La gravedad de las acciones llevadas a cabo por Ernesto radica, por tanto, en que no sólo han desafiado las reglas del colegio, han cuestionado a Dios mismo. Linares lo conduce a la hacienda para escuchar el sermón dirigido a los colonos, un discurso en apoyo de los hacendados cuya finalidad es lograr el apaciguamiento de las chicheras a través de infundir el temor religioso. Gracias a esa elocución Ernesto descubre la doble personalidad de Linares. Su comportamiento con colonos y cholas es totalmente distinto cuando está en presencia de hacendados o internos del colegio. Esa doble actitud demuestra que la religión es uno más de los instrumentos mediante los cuales el poder *misti* impone su hegemonía.

El motín de las chicheras tiene una finalidad precisa en la trama de *Los ríos profundos*: revelar que en el personaje-narrado, la afinidad social cobra mayor fuerza que los sentimientos individuales. Este aspecto es fundamental en una obra que pretende representar cómo el socialismo andino es la piedra de toque del pensamiento utópico. La actitud “demente” de Ernesto lo convierte en el centro de atención en el internado. Él ha sido el único alumno que ha participado activamente en el motín; los otros habían corrido al escuchar el primer disparo, un hecho que demues-

tra el que su motivación se reducía a presenciar los actos violentos. Los internos cuestionan a Ernesto acerca del castigo que Linares le impuso; se preguntan si el padre dejó de parecer un santo o si la venganza había transformado su carácter.

Las inquisiciones de los internos anuncian las consecuencias del movimiento popular. Después del motín, el internado y Abancay ya no vuelven a ser los mismos. Pareciera que la violencia social también ha penetrado la naturaleza claustral del internado. Un incidente pone aún en mayor tensión a los internos:

—¡Ha empujado al Hermano! —exclamó Palacitos—. ¡Lo ha tumbado, hermanito! Porque le marcó un fául nada más, le agarró del hombro, y le dijo: “¡Negro, negro ’e mierda!” El Hermano, no sé cómo, se levantó, le dio un puñete y la sangre chispeó de toda su cara. ¡Qué sucederá! ¡Qué habrá! ¡Lloverá quizá ceniza! ¡Quizá la helada matará a las plantitas! ¡El cielo va a vengarse, hermanitos!

Palacios se abrazó a Romero, y sólo entonces, se puso a llorar desesperadamente. (p. 129)

El hecho que altera la vida del colegio es propiciado nuevamente por la violencia exacerbada, la prepotencia y el racismo que caracterizan la actitud de Lleras. El padre Miguel, el único negro del internado —y tal vez de Abancay—, ha sido la víctima esta vez. El ofendido responde a la agresión dando un puñetazo a Lleras. Dentro del colegio el incidente significa la salida de Lleras, del Padre Miguel y de Añuco. En este último se suscita un cambio en su personalidad, razón por la cual se acerca a los internos ya sin agresividad. Además, contagiado por la magia del *zumbayllu* que

Ernesto le ha regalado, accede a pedir perdón al Padre Miguel. Este hecho le diferencia de Lleras, quien considera humillante tal acto por ser un negro ante quien debe mostrarse arrepentido. Palacitos, debido a su sensibilidad y apego al pensamiento mítico de los indígenas, ve en ese hecho una premonición que traerá males para todo Abancay. Por tal motivo, propone a sus compañeros que pongan fin a duelos y disputas.

Otra consecuencia del motín es el temor a que la revuelta continúe. La ciudad desolada y las tiendas cerradas invitan a pensar en circunstancias no previstas. En el internado, los estudiantes dispersos esperan que pase el tiempo hasta que Romero se decide a tocar su rondín:

Al mediodía Romero se decidió a tocar su rondín. Romero llevaba el compás de la música con su cuerpo alto y flexible. Se quebraba. Empezó con los primeros ritmos, la “entrada” de un carnaval que él prefería: “Apurímac mayu...” Como los verdaderos maestros del rondín, se metía muy adentro de la boca el instrumento y lanzaba con los labios, desde el fondo, a bocanadas, el acompañamiento, el ritmo lento; luego corría el rondín y tocaba la melodía, altísima... (pp. 133-134)

Sucede lo que todos sospechaban: los gendarmes habían iniciado la búsqueda de las chicheras. Los policías lograron apaciguar las calles tras quitar los rifles a las revoltosas. Doña Felipa evita ser víctima del despojo de los armamentos, pues conserva dos máuseres; sin embargo, ese éxito es nimio. La gente de Huanupata es perseguida y las chicherías amenazadas con que se les tirarán las puertas de sus casas.

El estado de emergencia se exagera con la llegada de fuerzas militares. Los internos se alarman ante la noticia de que el ejército, venido de Cuzco, va a entrar a la ciudad:

El portero oyó que abrían el postigo del zaguán y corrió hacia la cocina. Vimos entrar al Padre Director. Sonreía, caminaba ligero. Palmeó al ingresar al patio.

—¡Al comedor! —dijo—. ¿Por qué no los han llamado? Ya pasó la hora.

—Padrecito, ¿qué dice que la tropa va a entrar a Abancay por Huanupata, fusilando a las chicheras? —preguntó el Peluca; se atrevió a hablar.

—¿Qué imbécil criminal ha dicho eso? El ejército viene a restablecer el orden.

Los comerciantes están abriendo ya sus tiendas.

—¿Y en Huanupata? —le pregunté.

—Las cholas huyen. Las responsables. ¡Nada más! Vamos; vamos al comedor. (pp. 135-136)

El Padre Linares justifica y legitima cada decisión tomada por los *mistis*. Para él simplemente son las medidas adecuadas y no hay por qué cuestionarlas. Además, trata de infundir confianza y alegría a los alumnos a través de sus elocuciones patriarcales, pero no lo logra. Esos discursos llenos de consignas hegemónicas no pueden erradicar el temor. Los presagios de sucesos terribles siguen presentes en el pensamiento de la gente del pueblo —cholos e indígenas— y en el de los muchachos del colegio. Especialmente

esto es visible en Palacitos y Ernesto, alumnos en cuya educación e interpretación del mundo la cosmovisión indígena tiene un significado particular.

Algún mal grande se había desencadenado para el internado y para Abancay; se cumplía quizá un presagio antiguo, o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacia sólo veinte años. “Era azul la luz y se arrastraba muy cerca del suelo, como la neblina de las madrugadas, así transparente”, contaban los viejos. “Abancay, dicen, ha caído en maldición”, había gritado el portero estrujándose las manos”. “A cualquiera ya pueden matarlo...” (p. 136)

La llegada del ejército a Abancay tiene una única finalidad: “apaciguar” a las cholas que han trastocado el orden impuesto por el poder *misti*. El arribo de las fuerzas militares se convierte en el tema predilecto de discusión para los internos del colegio. Como mencionamos anteriormente, el origen étnico y social de los internos propicia que ellos respondan a los intereses de su clase, razón por la cual se forman dos bandos claramente diferenciados. Si bien la cotidianidad del colegio parece suspender esas diferencias al imponer una lógica de poder interna, los sucesos violentos protagonizados por las chicheras restauran las convenciones sociales y culturales que caracterizan a la sociedad peruana.

Contra las cholas, ¿un regimiento? —dijo Valle.

—Las chicheras son peor que hombres, más que soldados —contestó el Chipro.

—¡El mito de la raza! Las cholos mueren igual que los indios si las ametrallan.

Valle hablaba siempre así; no se podía saber si quería ofender a quien le escuchaba o a la persona de quien hablaba, aun a las cosas.

—¿No oíste al portero? Doña Felipa no ha entregado los fusiles.

—Dos máuseres —dijo—. Dos máuseres. ¡Gran artillería para luchar contra un regimiento!

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 borrártelo.

—Puede, claro, puede. Mientras los hijos de los hijos de mis hijos juegan... montados sobre ellos. (pp. 142-143)

En un contexto donde la raza —concepto irresoluto y conflictivo— es un factor para diferenciar y segregar a los sujetos, *Los ríos profundos* sirve de ventana para observar las interpretaciones factuales del mismo. Ser cholo o indio puede resultar degradante. Dependiendo del tono en que se enuncie tal vocablo, se convierte en impulsor para vencer las adversidades. Eso explica, por ejemplo, que el Chipro o las chicheras puedan tener capacidades extraordinarias para superar al contrincante.

La discusión respecto a la superioridad de *mistis* contra indios se hace mucho más patente en el encuentro de Valle con Romero. El primero sostiene que los cholos están incapacitados para cambiar el rumbo de la historia mientras estén sometidos a las decisiones de su clase. Romero, por su parte, considera que todo es posible mientras el ejército esté conformado por cholos o indios, pues eso daría lugar a pensar que los soldados no se enfrentarían con los de su raza. Entonces, la discusión respecto a las alternativas en torno al futuro del Perú trae consigo otras disputas que desde años antes eran materia de debate nacional, sobre todo después de los *Siete ensayos* de José Carlos Mariátegui.

Más adelante, el diálogo interrumpido por el tañido de las campanas anuncia la llegada del regimiento que se encargará de controlar toda revuelta. El padre Linares considera que al día siguiente se reanudarán las labores, puesto que las fuerzas del orden se encargarán de controlar cualquier tipo de protesta. Por esa razón llama a no hacer caso a las predicciones de “las cholas”. Tal y como ocurre en toda la novela, la alteración en la conformación del poder en Abancay es una representación simbólica de los sucesos políticos acaecidos en el Perú. El poder civil cede su función a los militares para que éstos instauren el orden en la población. De esa manera, la ficción novelesca entabla un diálogo con la realidad nacional.

La llegada del ejército significa que las chicheras serán perseguidas y ajusticiadas en nombre del poder blanco. Esto, obviamente, preocupa a Ernesto, ya que se ha identificado con el grupo disconforme. El protagonista de *Los ríos profundos* cuestiona al padre Linares sobre lo que el futuro le depara a doña Felipa:

—¡Padrecito! —le dije—. ¿Y doña Felipa?

—La prenderán esta noche —me contestó con violencia.

—Tiene fusiles, Padre.

—Por eso mismo. Si se defiende, la matarán.

—¡Se defenderá, Padre!

—Dios no lo quiera. La acribillarían. Es culpable.

—Pero ella también puede matar. ¡Quizá yo iría! ¡Quizá yo traería los fusiles! —¿Tú? ¿Por qué?

Se me acercó mucho. En esa luz opaca, sus ojos y su rostro resaltaban, sus pómulos, su cabellera blanca.

—¿Por qué, tú?

Parecía más alto. Su vestidura blanca centelleaba, como si reflejara la gran impaciencia que lo aturdía; su pecho se fatigaba, casi sobre mis ojos.

—Yo, Padre, la he conocido... Yo le puedo pedir las armas... Le puedo decir...

—¿Qué, hijo? Tú la has seguido como un perro. ¡Ven; sube! (p. 144)

Acercarse en demasía, viéndolo a los ojos, es para el niño una amenaza —sobre todo si se trata del padre, la autoridad del colegio y el representante de Dios en la tierra—; sin embargo, la seguridad del niño en su argumentación detiene la vehemencia del cura. Para el sacerdote, la muerte de Felipa sería una acción justificada. Esto demuestra su posición frente a la justicia. El cura está del lado de los hacendados y la gente que los rodea. Por eso, cuando llega el ejército, la posición de la gente acomodada cambia. Dejan su acti-

tud beata y gritan: “¡Mueran las chicheras! ¡Mueran!”. Creen que el ejército restaurará el orden y volverá la paz.

El hecho de que las chicheras sean apresadas no modifica mucho el ambiente de excepción en Abancay. El temor de la oligarquía no desaparece; las mujeres han demostrado no tener miedo y en ningún momento dan muestra alguna de debilidad. Dado que no pueden enfrentar al coronel con armas, lo hacen con palabras. Además, la mera posibilidad de que dicha situación pueda desembocar en un levantamiento conjunto de cholos e indios, sume en la intranquilidad a la clase social privilegiada de Abancay.

Es entonces cuando el personaje principal desea la protección del padre, misma que es sustituida por la de las chicheras. Si el padre es su única familia confiable, ahora encuentra protección en ellas. Además, en esas mujeres halla la complicidad precisa para el acto que él considera trascendental y justo: “¡Qué quiera vencerme el mundo entero! ¡Qué quiera vencerme! ¡No podrá! —y seguí hablando con más entusiasmo—: Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan; ni el Padre ni el regimiento... Iré, iré siempre...” (p. 148)

El contexto se torna tenso. Las relaciones amicales también están amenazadas. De por medio está la valoración de su contexto y la evaluación de lo justo y lo injusto, además de las afinidades ideológicas y sociales. En esa relación está marcada la decisión de Ernesto a favor de Felipa quien, en un tiempo indefinido, volvería con los chuncos a hacer justicia definitiva:

—¡Sí, Markask'a! —grité— ¡Que venga doña Felipa! Un hombre que está llorando, porque desde antiguo le zurren en su cara, sin causa, puede enfurecer más que un toro que oye dinamitazos, que siente el

pico del cóndor en su cogote. ¡Vamos a la calle Markask'a! ¡Vamos a Huanupata! (pp. 155-156)

El dolor del sometimiento tenía, en la memoria de Ernesto, la herida que debía ser curada. Es la herida histórica que une a los desposeídos a través de la revuelta de las chicheras. Había que convertir el odio en fuego constructor.

Por su parte, Antero considera otras razones para oponerse: “Qué diría Salvinia al saber que imploras al Pachachaca para que traiga a los chunchos a que incendien el valle? ¡Que muramos todos los cristianos y animales!” (p. 157). El pasaje demuestra los extremos de la discrepancia, las orillas de un río de imposible encuentro que, además, tiene razones ideológicas en conflicto. Ahora es cuando se observa que no, obstante convivencia cotidiana, los intereses son distintos. La valoración de la sociedad y la cultura responden a la vehemencia de los hacendados contra los sometidos. Antero está seguro de que la solución a los levantamientos indios es ir a matarlos:

—Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil — dijo.

—¡No te entiendo, Antero! —le contesté, espantado—. ¿Y lo que has dicho que llorabas?

—Lloraba. ¿Quién no? Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño. ¡Vamos a Condebamba, mejor!

Era sábado. Podíamos salir. El Padre me había comprado un traje nuevo.

—¿A Condebamba? ¿A qué?

—Nos esperan, Alcira y Salvinia, en la alameda. Con tu ropa nueva hasta yo te tengo recelo. Alcira va a sufrir. (p. 156)

El lector, al igual que Ernesto, comprende que los personajes se van reconfigurando conforme pasa el tiempo. Fruto de ese proceso de madurez también toman partido frente a su realidad. Así los internados que jugaban —en especial aquel que despertó el asombro y la ternura al llevar el *zumbayllu* al colegio— ya no serán los mismo cuando se asuman parte de los hacendados:

—¿Por quién crees que está el Pachachaca?

—¿Hablas de nosotros? ¿De ti y de mí, y de Salvinia y Alcira?

—No, Candela, hablo de los “colonos” y de los chunchos y de doña Felipa, contra ustedes y los guardias.

—Parece que está de parte de doña Felipa. Atajó a los guardias civiles. El rebozo de doña Felipa sigue en la cruz del puente. Dicen que el río y el puente asustan a quienes intentan sacarlo. El viento se lo llevará. (p. 156)

El acontecimiento social y político que significó el levantamiento se tradujo en la división definitiva de ese microcosmos sociocultural que fue el colegio. Si bien el juego de la guerra entre chilenos y peruanos ya los iba definiendo, ahora la causa popular profundizaba las diferencias. El “ustedes”, en plural, era la marca de separación con la que Markask’a definía su lugar con relación al “ustedes” de Ernesto, “el loco”:

—Tú anda a la alameda, Candela.

—¿Por qué me dices Candela?

—¿No te decimos Candela?

—Tú no. Me dices Markask'a, desde que te regalé mi zumbayllu, delante del Lleras.

—¿Anda a Condebamba, Antero! Yo puedo llegar todavía al río.

—¿Al río?

—Le hablaré de ti, de Salvinia, de doña Felipa. Le diré que tú puedes disparar contra los colonos; que como tu padre, vas a azotarlos, colgándolos de los pisonayes de tu hacienda. (pp. 156-157)

La reacción de Ernesto causará sorpresa ante el “amigo”. Recupera su apelativo de “Candela” debido a que ya no encuentra en el niño la ternura que le inspiró a denominarle “*Markask'a*”. Decirle así era para reconocerle el *illa*, la luz de inocencia y vitalidad con que alumbró al colegio cuando llevó el trompo. Así, se van conformando otras amistades: Antero tiene mayor proximidad con Gerardo —el hijo del comandante— y opta por asumir una actitud similar a la de los soldados llegados de Lima.

La muerte esperada para los indios no llega, pero sí lo hace la peste. Esta enfermedad que enfebrecer a la gente hasta matarla desconoce las relaciones de poder. El ejército, que deseaba hacer justicia a favor de los hacendados, tiene un enemigo mayor e invisible, como la sombra amenazadora de Felipa. El proceso de tensión narrativa va decantando la realidad. Es cuando se sabe toda la colectividad ricos y pobres, hacendados e indios, blancos y mistis, están amenazados. En fin, todos se hayan envueltos por la sombra del tifus que los hace huir.

Finalmente, resumiendo el conflicto social y las implicaciones de la peste del tifus, es preciso señalar que la *Opa* Marcelina, primer recuerdo sexual de los internos, es la primera víctima del tifus que recrudece el enfrentamiento político-cultural. Se dice del mal que es encubado por los piojos y las pulgas, se dice también que es fruto de la pobreza. Lo cierto es que es una peste que los unió e igualó a todos. En esto se observa la proximidad simbólica de Ernesto, hijo de blanco pero indio por afinidad y elección sociocultural, con Palacitos, el amante del mundo quechua hijo de indios. Es la unión simbólica que plantea que el mundo quechua no es puro sino mestizo, al menos en cierto grado. La negociación y la proximidad entre los sujetos están fraguadas por el lazo cosmogónico y la recuperación del pasado como hilo conductor de la historia.

Como se puede observar, en el mundo representado por Arguedas, el conflicto y las contradicciones están presentes en las relaciones cotidianas de los sujetos sociales; existe una constante tensión política, ideológica y cultural, pero también la esperanza de reivindicar al pueblo quechua sometido.

NOTAS SOBRE ALGUNOS DIOSES EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*

En apartados anteriores se argumentó respecto a la naturaleza de la sociedad andina, su cultura e ideología ficionalizada en *Los ríos...* Pensar, por ejemplo, en la hegemonía dramática de las mestizas chicheras nos ubica al centro de la disyunción respecto a la pureza social y cultural del mundo quechua. De hecho, considerarlo así sería apostar por un romanticismo que la misma novela descalifica. La mestiza Felipa es el símbolo alternativo de la sociedad y la cultura en un grado en el que el universo quechua tiene un peso significativo. El mismo Ernesto es fruto de ese mestizaje que, si bien es parte del pasado, lo es también del presente que se prolonga. De hecho, el colegio religioso da pie a pensar que en los Andes opera un proceso agresivo de mestizaje donde indios, criollos y negros quedan unidos como resultado de la Conquista y la Colonia.

Se aduce que, para pensar en esa sociedad heterogénea —bien estudiada Cornejo Polar—, es preciso reconocer la inclusión de todos los actores sociales y culturales del país. Arguedas es cons-

ciente de su diversidad, por eso incluye en esta novela a los diversos sectores sociales que la componen. En tal sentido, propone acercarse a la realidad del Perú de adentro, a esa parte del país que crece y vive en los Andes, incluida la selva, mundo de los chunchos. En tal sentido, hay que partir por conocer la relación de hombres y mujeres con la naturaleza, la madre dadora de vida.

La naturaleza madre (*pacha mama*) es el lugar donde habitan dioses y semidioses nativos y en el que también habita el dios católico. Esto resume en gran medida el carácter mestizo del mundo quechua. No sólo se trata de la mezcla humana; también es una amalgama cultural e ideológica.

A pesar de los debates que puedan existir respecto a la calificación o descalificación de la naturaleza, escenario de dioses y hombres, lo cierto es que el mestizaje o la convivencia quechua-*misti* es real en la ficción de *Los ríos...* Hemos señalado que Ernesto es quien principalmente mueve los hilos de la memoria para motivar el conocimiento de la naturaleza. Su memoria prodigiosa nos evoca los caminos de Puquio hasta Cuzco, caminos en los que va conociendo el mundo andino al igual que el lector que sigue sus pasos. La naturaleza habla desde el recuerdo, por eso el encuentro de Ernesto con las piedras del Cuzco es valioso. Este pasaje es cuestionado por Mario Vargas Llosa aduciendo que “de una manera instintiva, oscura, Ernesto tiende a sustituir un orden por otro, a desplazar hacia esa zona del mundo que no lo rechaza, los valores privativos de lo humano”.⁹⁹ Si evaluáramos tal aseveración sin contar con la visión del mundo quechua de *Los ríos...*, la aceptaríamos sin reserva; sin embargo, hay que considerar que en la

⁹⁹ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 49.

concepción quechua-andina la naturaleza tiene vida propia. Las piedras, los insectos, los árboles y demás seres naturales —véase apartado dedicado a los símbolos— tienen vida, lo que quiere decir que no es Ernesto quien les otorga vida, lenguaje y conciencia a los seres-objetos del mundo, sino que éstos existen así y son parte de la unidad llamada *pacha mama*.

Vargas llosa, argumenta al respecto lo siguiente:

Así como para el comunero explotado, vejado y humillado en todos los instantes de su vida, sin defensa contra la enfermedad y la miseria, la realidad difícilmente puede ser “lógica”; para el niño paria, sin arraigo entre los hombres, exiliado para siempre, el mundo no es racional sino esencialmente absurdo: de ahí su irracionalismo fatalista, su animismo y ese solapado fetichismo que lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos.¹⁰⁰

La vida no puede ser “lógica” del modo racional cartesiano. Lo absurdo sólo tendría lugar si la razón no fuera coherente con la cosmovisión a la que representa y a la que responde la memoria de Ernesto. La razón eurocéntrica no toma en cuenta la preservación de la naturaleza sino el diseño de la economía que “transforma el mundo en moderno” destruyendo. En ese sentido, las observaciones de William Rowe ilustran de modo singular el problema:

Naturalmente los indios no cuentan con los beneficios de la técnica de la ciencia moderna, pero eso no significa que carezcan de una

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 51.

cultura coherente. 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 los sirven es irracional y la cosmovisión indígena se ofrece como la posibilidad de un mundo más racional.¹⁰¹

Un repaso por la primera novela de Arguedas, *Yawar Fiesta*, nos permite recordar lo que podríamos llamar poética del espacio. Ésta sería la forma particular de entender el uso humano del universo y la actitud del universo frente al hombre. En tal sentido, la distribución del terreno se ajusta al movimiento de la naturaleza y al orden que ésta establece. Así, las calles del pueblo son cortadas por una avenida larga que parece un *amaru* (serpiente) cuya cabeza será la plaza donde los indios son sometidos. Sin duda, entre ambas visiones del mundo, la del indio es la que no interesa a las elites económicas, políticas y religiosas. Frente al sometimiento, el indio busca formas de resistencia cultural mediante el uso y fortalecimiento de su lengua y cultura. Si volvemos a la novela, veremos que Ernesto está seguro de que la relación del hombre con la naturaleza es una forma de establecer una comunión favorable no sólo para los seres humanos, también para el mundo. A todo esto, la imagen del cedrón es un claro ejemplo que demuestra la conducta de un árbol ante el abuso de quienes lo tuercen y maltratan. No es una mera metáfora del sufrimiento humano; es la representación del padecimiento y del grito silencioso de la misma naturaleza.

¹⁰¹ William Rowe, *op. cit.*, p. 72.

Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen *encanto*, lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios y amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan, sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre su corola.¹⁰²

Entonces, los seres sensibles y dialogantes de ese universo son actantes decisivos que demuestran la diversidad de lenguajes posibles en el mundo andino. El agua, las piedras y demás seres son personajes que viven en la conciencia de Ernesto y es desde la memoria que bullen y motivan reacciones diversas en los niños. Por ejemplo, Markask'a y Ernesto, los personajes que demuestran proximidad a la intrincada naturaleza andina, saben que entre el hombre y el río es posible un vínculo amical. El río es la corriente por donde discurre la fuerza y la sangre del mundo; Ernesto advierte las reglas que deciden tal proximidad:

—¡Claro! Tenemos el domingo, todo el día. Yo lo pasaré a nado, debajo del puente. Verás cómo me respeta, el Señor. Te dedicaré a ti ese paso; me meteré donde más se arremolina el agua. Después tú le contarás a Salvinia.

—¡Te seguiré, Markask'a! El río me conoce.

¹⁰² José María Arguedas, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966, pp. 7-8.

—Si entras a él, no. Si desafías su corriente, no. Querrá arrastrarte, romperte los huesos en las piedras. Otra cosa es que le hables con humildad desde la orilla o que lo mires desde el puente. (p. 157)

El río se encarga de purificar el alma de la gente. En tanto sangre del *apu*, conoce las decisiones del Dios montaña y transmite su fuerza a los débiles. Ernesto sabe que oponerse a su energía podría ser trágico, por eso considera necesario el diálogo y el respeto, sólo así se podría lograr la purificación y la calma. El río, como cualquier otro elemento natural, cumple también una función cíclica: nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte. Como sostiene Cornejo Polar:

El arcoiris, el río apuesta a favor de la eternidad, la eternidad dinámica del pensamiento quechua, la única real en el fondo, que entiende la muerte como impulso para la resurrección y que encuentra en la metamorfosis de la semilla, enterrada como los hombres muertos, el modelo de la ininterrumpida, de la eterna vitalidad universal.¹⁰³

El papel del río, dios de agua que da vida, es fungir como sujeto parlante que limpia el alma. Lo señalado no se explica si no observáramos la relación de los personajes con el dios montaña (*wamani*, *qirka*) de quien el río es su sangre sagrada. Detengámonos un momento para prestarnos un fragmento de lo señalado por Eduardo Huarag cuando refiere al Dios Wamani y nos dice:

¹⁰³ Antonio Cornejo Polar, *Los universos...*, *op. cit.*, p. 113.

Wamani es una deidad que hace llagar sus señales a los hombres. Entre los dioses y los hombres existen puentes de comunicación. El danzak' es un intermediario de lo que decida y piensa el Wamani. Pero el Wamani no es una imagen es una fuerza cósmica, sagrada. La voz y el mensaje del Wamani no pueden ser percibidos por todos.¹⁰⁴

La montaña juega un rol fundamental en la cosmovisión indígena. Integra el complejo abanico de dioses quechua-andinos al que los personajes indios de *Los ríos profundos* reconocen. Esto explica el horizonte ontológico indígena que permite explicar la existencia de un mundo sistematizado. Lo señalado por Arguedas y Ortiz Rescanieri respecto a la jerarquía de los dioses, permite reconocer, por ejemplo, la que posee el *Wamani*, protector de los pueblos, mientras espera el regreso del Dios *Inkarri*, el dios desuartizado. Esto pone en evidencia que no hay lugar vacío ni poder no ejercido. El caso el *Inkarri* es sólo un traspié histórico que tendrá que ser superado. De ahí que sea un personaje mítico-utópico que volverá a su reino. Como protector del ser humano tiene la equivalencia del padre a similitud del sol o la luna, creadores del mundo. En ese panorama, el *apu K'arwarasu* es quien, por el momento, tiene poderes extraordinarios. Debido a ello podría ayudarle otorgándole energía frente a la adversidad. Arguedas y Ortiz Rescaniere señalan que los *wamanis* “protegen al ser humano. De

¹⁰⁴ Eduardo Huarag, “Animismo y religiosidad ancestral en la narrativa arguediana”, en *Arguedas, dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2013, p. 80.

ellos brota el agua que hace posible la vida”.¹⁰⁵ En tal sentido, se entiende que es coherente el pedido de Ernesto al Dios *Wamani*, sólo entonces el personaje se siente listo para vencer en su pelea:

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

[...]

Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, dirigiéndome a la gran montaña, de la misma manera como los indios de mi aldea se encomendaban, antes de lanzarse contra los toros bravos, enjalma-dos de cóndores. (p. 87)

Es momento de recordar que Arguedas, además de escritor, fue antropólogo y etnólogo. De ahí que sea importante señalar que su vida y el trabajo al interior de las comunidades determinaron el horizonte de su pensamiento. Por eso considero necesario recuperar una entrevista, realizada por el mismo autor, que contribuye a ejemplificar el significado y función de los dioses recurrentes en *Los ríos profundos*. En su trabajo relacionado con la posesión de la tierra, alude a Don Viviano Wamacha, cabecilla, ex *auki* y exalcalde mayor del *ayllu*-comunidad de Chaupi. Éste, en su argumentación, le señala:

¹⁰⁵ José María Arguedas y Óscar Ortiz Rescaniere, “La posesión de la tierra, los mitos poshispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, p. 228.

[...] el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es separado (separaw-mi), no se mete (en la vida de los indios), manam metekunchu. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero aun así, siendo el mayor de los dioses manam metekunchu (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa, merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de él ni ningún mal. El hombre es protegido por los wamanis, el propio misti no podría si el wamani no le diera su vena, el aguay unu. El wamani no excluye a los mistis; por medio del Varayoq reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual).¹⁰⁶

Si bien los dioses comparten un escenario, éstos no necesariamente están en conflicto. No se meten en el quehacer de uno ni del otro. En el argumento, Jesucristo no es el único Dios; son varios, en realidad. Por eso se considera que el politeísmo sobrevivió no obstante el dominio español. Los *wamanis* son quienes tienen relación directa con los indios, sin descalificar al otro. No se trata de un dios abstracto, sino de uno material y demostrable. En la novela, sin embargo, la idea en torno a que el Dios católico está al servicio de los blancos se confirma ampliamente. Es claro que, después de siglos de evangelización, la religión católica ha logrado influir en el pensamiento indígena. Eso no significa que la esencia

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 229.

del pensamiento quechua haya desaparecido; por el contrario, éste permanece en la comunidad andina.

El pensamiento mítico-religioso indígena panteísta es distinto a la religión monoteísta de los *mistis*. Es cierto que, para los indígenas, sus dioses forman parte de la naturaleza; existe, sin embargo, la creencia en el retorno de *Inkarri*. Éste representa el poder subyugado por parte de los conquistadores. Su poder real será revelado el día de su retorno definitivo. Arguedas no puede —ni intenta— escapar a la influencia mítica del Ande. Implícita o explícitamente, la idea de que el héroe mítico habrá de retornar para reinstaurar el orden cósmico constituye el núcleo de *Los ríos profundos*. En ese sentido recordemos el caso de doña Felipa, la dirigente del motín que logra escapar del ejército adentrándose en tierra ignota. El hecho abre una etapa imprescindible en la conformación del mito. Si la chichera se “oculta” en la naturaleza, esto obedece a que está haciendo una pausa estratégica que permitirá su regreso al lado de los chunchos. Sin duda, su regreso también está apoyado por el empuje del imaginario andino respecto a la rearticulación del dios *Inkarri*. Así, el reparto de los bienes de la naturaleza se haría de modo equitativo, tal como se entiende la vida y las relaciones sociales en el mundo andino, donde prima la reciprocidad.

Además del mito del *Inkarri* hay otros que complementan el imaginario religioso andino que aparece en *Los ríos...*, El del condenado implica la noción cristiana del cielo y el infierno, conceptos conocidos aunque no necesariamente aceptados en la cosmovisión indígena de la novela: “Para los indígenas no hay ni cielo ni infierno. El que muere en estado de culpa, por haber robado u

ofendido, por haber transgredido alguna norma impunemente, ése se convierte en condenado. No muere la verdadera muerte... Todas las culpas se pagan, pues en este mundo”.¹⁰⁷ En otras palabras, la forma cristiana de imaginar el reino ultramundano como un espacio constituido por dos estadios donde se premian o se castigan las acciones llevadas a cabo en vida es ajena al pensamiento religioso indígena. Ahora bien, dado que *Los ríos profundos* representa la pugna entre la cosmovisión andina y la concepción *misti* respecto del cosmos, ésta tiene un peso importante en el desarrollo de las acciones. A lo largo de la novela, sin embargo, se constata también que la convivencia los hace partícipes de un proceso histórico que, a fin de cuentas, los cambiará. No hay sociedad ni cultura pura.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 230.

RÍO CANTOR

Decía Chalena Vásquez que en la obra de Arguedas “podríamos analizar y llegar a percibir las concepciones socioestéticas más profundas de la cultura musical y danzaría del pueblo quechua”. De eso dan cuenta sus trabajos etnográficos y antropológicos.¹⁰⁸ Se trataba de un escritor melómano que gustaba del canto y la danza, pilares importantes de “una cultura musical que surge integrada a la naturaleza misma, a los ríos, a las quebradas, a las altas cumbres, los pájaros, los manantiales; y la unida siempre al hombre”.¹⁰⁹

Parte de su trabajo aparece en sus cuentos y novelas. Así, cuando hacemos una aproximación a la poética de *Los ríos profundos* nos percataremos de diversas expresiones musicales. Su aparición no es un hecho fortuito ni un recurso estético que se limite a adornar los pasajes; se trata de pilares que imprimen, ritmo, color

¹⁰⁸ Vid. José María Arguedas, *Obra antropológica*, tomos 1-7, Lima, Horizonte, 2012.

¹⁰⁹ Chalena Vásquez, “La música en la obra literaria”, en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*, Lima, Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991, p. 48.

y sentido a la novela en general. Como dijera Lienhard, si éstos no estuvieran presentes “desaparecería *ipso facto*, la propia diégesis narrativa, basada en los cantos y su percepción por el auditorio de la chichería”.¹¹⁰ Es conocida la concepción andina acerca de que el universo mismo está hecho de música. De hecho, *Las corónicas* de Guaman Poma aluden a las vertientes musicales adscritas a diversas manifestaciones culturales de los cuatro suyos en los que estaba dividido el territorio inca. Los seres-objetos de ese mundo son herederos de ese universo sonoro y musical. Por eso Arguedas no duda en señalar que “los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas” (p. 158). El siguiente huayno es una muestra.

Jilgueroy,	¡Oh! Mi jilguero, jilguero,
mañoso	mañoso
abaschallaytas suwanki	Tú robas en mis campos de habas
jilgueroy;	jilguero.
sarachallaytas suwanki	Tú robas en mis campos de maíz
jilgueroy.	jilguero,
Abachallayta suwaspas	Simulando robar en mi campo de
	habas,
jilgueroy,	jilguero
Abaschallayta suwaspas	Simulando robar en mi campo de
	habas,
jilguero,	jilguero,

¹¹⁰ Martin Lienhard, *La voz...*, *op. cit.*, p. 195.

sonk'ochallayta suwanki,	mi pequeño corazón robaste,
jilgueroy.	jilguero.

La música, que consiste en encadenar sonidos armónicos con la finalidad de revelar los estados del alma, no queda en decurso sonoro vacío; es una forma del lenguaje de la que los seres del mundo andino hacen uso para exteriorizar la fuerza del mundo interior y exterior.

Para explicar su naturaleza musical debemos recordar que la lengua quechua es un idioma aglutinante y honomatopéyico. El hacer eco de los sonidos del mundo también traduce los vaivenes sonoros que se constituyen en música. En tal sentido, considerar a la música como materia de la que el hombre está hecho no es una exageración. En la concepción andina dicha relación es real y permanente.

Como se podrá observar más adelante, la presentación bilingüe de las canciones demuestra la convivencia lingüística y cultural en disputa. De manera que Arguedas no descuida la representación de los campos culturales lingüísticos encontrados. El *runasimi* o quechua, lengua predominante en la región, tiene la fuerza para competir con el español. Esto se manifiesta en su uso del discurso predominantemente oral.

Por otro lado, como toda obra artística, las canciones son micro universos que dialogan o se funden con la historia novelada. En la cita que alude a la canción del Jilguero, los versos responden al mecanismo polisémico que todo poema exige. Pareciera que la configuración poética no guardara sino alusiones directas al ave; sin embargo, en esos versos el lector encontrará mensajes diversos

a su interior. Ese rasgo hace que el poema quechua cantado tenga otras posibilidades de significación y representación.

Si bien en la canción arriba citada las aves hurtan las semillas del labriego, la actitud del jilguero sirve para aludir a otros sujetos del mundo andino y denunciar la injusticia social. El robo es realmente censurado y denunciado. La posición amable del emisor no significa que les haya aceptado; más bien, se trata de un rechazo fuerte y claro al hurto. Si revisamos las páginas de la historia del mundo andino representado en *Los ríos profundos*, no dudaríamos en pensar que el autor, mediante sus personajes, nos lleva por caminos de la memoria. Ello nos induce a pensar que ese hecho tiene como antecedente a la Colonia, época en la que los vencedores se adjudicaron territorios en beneficio personal dejando sin tierra a los que hacían uso de las mismas, los nativos.

El hurto de las habas o del maíz, que mantienen la huella del trabajo de quien lo sembró, significa apoderarse no sólo de las semillas sino del trabajo ajeno. El hecho llega a una tensión mayor cuando pensamos que en la concepción andina las semillas son hijas de la tierra. En ese sentido, el robo de las semillas conlleva al maltrato o muerte de los hijos de la *Mama pacha*.

Por otro lado, los versos también nos reservan un giro sorpresivo en la significación final de la canción, pues el robo del corazón diluye la fuerza de imprecación contra el ladrón jilguero. Entonces, el amor amarra otros argumentos. Sin embargo, queda la denuncia inicial, la del hurto como flagranza condenable.

En general, la revisión de canciones en el desarrollo de los acontecimientos de *Los ríos profundos* nos invita a pensar que la

música ha sido articulada como un río que canta en ritmos distintos, dependiendo de la “temperatura” del devenir de los hechos.

Un mundo en movimiento interviene también en la conjunción sonora que el mismo universo produce. Los seres que mueven el mundo, personas, aves, ríos, árboles..., se articulan en una armonía musical polifónica.

No hay actividad donde la música sea ajena. Las festividades religiosas, agrarias, el trabajo de diverso tipo, son motivaciones que impulsan su ejercicio. Es parte de la vida misma. Esto preserva la memoria de las comunidades, su identidad, su cultura. Sin ella, el universo mismo estaría incompleto.

El conocimiento adquirido por Ernesto durante sus viajes por más de doscientos pueblos quechuas presenta un abanico extenso de vertientes musicales que revelan la riqueza cultural y musical del mundo quechua. Por eso, cuando el niño escucha el canto de una calandria señala: “¡Tuya, Tuya! Mientras oía su canto, que es seguramente, la materia de que estoy hecho” (p. 158). El personaje como sujeto de memoria llega a considerarse parte del universo musical andino.

De hecho, cuando se reconoce a la música como lugar de la memoria, se hace hincapié en su papel movilizador de la conciencia. Si bien salvaguarda acontecimientos de la historia andina, también contribuye a que los sujetos oyentes o intérpretes puedan evaluar su real situación. Ese es uno de los mensajes de la canción donde se alude al ave, misma que se relaciona con otra que dice:

Killinchu yau

Wamanchu yau

Oye, cerníkaló

oye, gavilán

Urpiykitam k'echosk'ayki	voy a quitarte a tu paloma
yanaykitam k'echosk'ayki.	a tu amada voy a quitarte.
k'echosk'aykim	He de arrebatártela,
k'echosk'aykim	me la he de llevar, me la
apasak'mi apasak'mi	he de llevar
apasa'kmi apasak'mi	
¡killincha!	¡oh cernícalo!
¡wamancha!	¡oh gavilán! (p. 33)

El conflicto social que hace de la historia un nudo de aparente irresolución demuestra la permanente lucha por la sobrevivencia. Así, la canción citada en un primer momento nos acerca a los conflictos amorosos y ubica al lector en el centro de la lucha por la supervivencia y el poder. No sólo se trata de la conquista o el robo de un amor; alude a otros problemas subyacentes en el conflicto.

El viaje de Ernesto abre ventanas con “cielos” distintos, cada expresión musical se somete a las circunstancias socioculturales. Desde su evocado y querido pueblo de Puquio hasta el Cuzco, donde las piedras hablan a través de su hervor mágico, atestigua que todo guarda una música interna. Por eso recuerda el momento en que le despiden de su comunidad rogando al mundo, a la montaña, al agua... le den protección y ayuda. El *harabui* de despedida (canción triste de ruego y dolor), pareciera incidir en el ruego por el bienestar del niño:

¡No te olvides, mi pequeño
no te olvides!
Cerro blanco,

agua de la montaña, manantial de la pampa
que nunca muera de sed.
Halcón, cárgalo en tus alas
y hazlo volver.
Inmensa nieve, padre de la nieve,
no lo hieras en el camino... (p. 46)

La ternura, la fe incondicional en la necesaria armonía, es un rasgo importante que caracteriza a los *harahuis* (canción triste) del mundo andino. De hecho, el tono en que se emite pareciera surgir del sentimiento de una madre.

Por esa razón, Ernesto está seguro de mantenerse vivo en el recuerdo de su pueblo (tierra-madre). El olvido sólo tendría lugar si dejara de existir su mundo. En su experiencia de viajante, descubre que la música limpia el dolor y otorga purificación; además, al ser instrumento de memoria e imaginación, es también un medio para cortejar a las muchachas: “Vivía allí una joven alta, de ojos azules. Varias noches fui a esa esquina a cantar *huaynos*” (p. 30).

La música, como los instrumentos, posee un “raro poder”. Llega a ser mágica por irradiar y contagiar sentimientos intraducibles. Esto se relaciona con una disertación ofrecida por el autor en la que, al respecto al *zumbayllu* (trompo), señalaba que éste tenía cierta proximidad con la sílaba *yllu* y el vocablo *illa* porque remiten al sonido y a la luz de ciertos objetos. Además, agregaba que los monstruos se formaban al ser tocados por los rayos de la luna (*illa*). Por esa razón, el autor decía que el *zumbayllu* tenía cualidades mágicas:

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan de las paredes de los abismos [...] Antes de que nadie pudiera impedírmelo me lancé al suelo y agarré el trompo. La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa y los ojos, abiertos con clavo ardiendo, de bordes negros que aún olían a carbón, daban al trompo un aspecto irreal. Para mí no era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio. Contemplé detenidamente el juguete, mientras los otros chicos me rodeaban sorprendidos (p. 75).

Así entendemos que el trompo estimula la purificación de la conciencia pecadora de los internos. La música del *zumbayllu* interviene en su pacificación. Cuando un estudiante agrade al hermano Miguel, la danza-canto del *zumbayllu* logra calmarlos. Ernesto, por su parte, logra su reencuentro con la naturaleza a través de la interpretación musical de Romero. Los sonidos de su rondín parecieran esclarecer sus evocaciones. La canción interpretada por Romero

concluía el canto con una “fuga”, para el zapateo. Romero se agachaba, o levantaba la cabeza, según el compás. El ritmo se hacía más vivo al final. Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzara las cumbres heladas donde sería removida por los vientos; mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz (p. 134).

Teniendo en cuenta que la música del *zumbayllu* puede llevar mensajes, Ernesto, el forastero melancólico, decide enviarle uno a su padre: “Tocó el carnaval. Iría la música por los bosques ralos que bajan el Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría fuerza, repercutiría, para volver con los vientos, entre las lagunas...” (pp.147-148). Así, el sonido musical se convierte en puente que une a Ernesto con su padre.

Otro ejemplo del papel purificador de la música se encuentra en los huaynos que interpreta el papacha Oblitas en la chichería:

Apank'orallay, apank'orallay.	Apankora, apankora
apakullawayña,	llévame ya de una vez;
tutay wasillaykipi	en tu hogar de tinieblas
uywakullawayña	críame, críame por piedad.
pelochaykiwan	con tus cabellos,
yana wañuy pelochaykiwan	con tus cabellos que son la muerte
kuyaykullawayña	acaríciame, acaríciame. (p. 93)

Por otro lado, se observa que en la interpretación de las canciones se utiliza fundamentalmente el arpa y el violín, instrumentos preferidos por el músico quechua-andino. La guitarra, de menor uso, se identifica mayormente con el universo *misti*.

Ernesto, al sentirse avasallado por la violencia en el internado, busca escuchar las canciones de su tierra. Las notas musicales andinas le evocan los personajes que le acompañaban en su soledad; ése es su atractivo preferido. Por tal razón, cuando acude a la chichería, sigue en voz baja la letra de las canciones.

Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz. Y podía permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando. Porque el valle cálido, el aire ardiente, y las ruinas cubiertas de alta yerba de los otros barrios, me eran hostiles. (p. 51)

El niño forastero se reencuentra en la chichería con canciones de diversos pueblos. Esto sirve de pretexto para que el personaje haga un recorrido por diversos lugares del mundo andino. En su narración menciona que la chichería es el espacio donde las manifestaciones a estilo de tal o cual pueblo entran en competencia. Subraya que en la interpretación los músicos argumentan si en verdad es o no la melodía original; intentan convencerse uno al otro cantando y bailando. El narrador-personaje señala que “si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a la chichería” (p. 50). No obstante el reclamo de las canciones como propias de tal o cual pueblo, lo que impera es la relación fraternal entre los parroquianos.

Utari pampapi	En la pampa de Utari,
murupillpintucha	mariposa manchada,
amarak'wak'aychu	no llores todavía,
k'ausak'arak'mi kani	aún estoy vivo,
kutipamuskykim	he de volver a ti,
vueltapamuskykim	he de volver.

Nok'a wañuptiyña	Cuando yo me muera,
nok'a ripuptiyña	cuando yo desaparezca
lutuyta apaspa	te vestirás de luto,
wak'ayta yachanki	aprenderás a llorar. (p. 179)

Si bien la mayor parte de las canciones están planteadas desde el tiempo presente, la argumentación musical alude a un pasado que justifica ese presente. El retorno, el reencuentro con lo dejado, es materia de musicalización. Así, en la canción citada, la mariposa manchada de vida efímera simplifica la vida pasajera de los seres. La muerte o la separación familiar implica el alejamiento parcial o definitivo de la comunidad, del gran *ayllu*. La muerte no existe sino cuando el olvido cubre las huellas del viandante. Un ejemplo de lo señalado lo encontramos en el huayno “Río paraisancos” incluido en la misma novela.

Paraisancos mayu	Río Paraisancos,
río caudaloso	caudaloso río,
amam pallk'ankichu	no has de bifucarte
kutimunaykama	hasta que yo regrese,
vueltamunaykama	hasta que yo vuelva. (p. 180)

El río que ilustra el derrotero de la vida encuentra en el mito del *Inkarrí* un argumento de resistencia y búsqueda de unidad. Si el río (agua) es vital para la existencia humana, la unidad familiar y comunal también lo son. El *Inkarrí* descuartizado no representaría el espíritu del mundo sometido si éste no mantuviera latente

la posibilidad de volver a rearticular los derechos y la vida del universo sometido.

La música, cuyas letras en su mayoría buscan reivindicación, llega a un nivel máximo de expresión emotiva y cobra un carácter épico con los carnavales interpretados por las chicheras en su marcha de protesta. El carnaval colectivo que a su paso por las calles de Abancay deja huella extensa parecida a la de un *amaru* (Dios serpiente liminar) une todos los espacios del universo quechua-andino. Las alegres chicheras trasladan su vigor a las calles y sus canciones motivan el baile. Decididas a hacer justicia, cambian las letras de las canciones aludiendo al acaparador y a los soldados que las persiguen: “entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval; el grupo la coreó con la voz más alta” (p. 103). El temor que ocasionan los gendarmes e incluso la amenaza de excomunión por parte del sacerdote no afectan la movilización. La voz del colectivo se sobrepone a los insultos con que las descalifican. El carnaval “apagó todos los insultos y dio un ritmo especial, casi de ataque, a los que marchábamos a Patibamba” (p. 103). Mismo efecto produce el huayno cuya danza “parecía que molían las palabras del huayno” (p. 109). Mediante éste, el intérprete logra burlarse del soldado y del salinero. Al encarar al oponente, demuestra que el colectivo subvertido no teme a la muerte.

Soldaduchapa riflink'a
tok'romantas kask'a
chaysi
yank'a yanka tok'yan.
Manas wayk'ey,

El rifle del soldadito
había sido de huesos de cactus,
por eso, por eso,
trueno inútilmente.
No, no, hermano,

riflinchu tok'ro	no es el rifle,
alma rurullansi	es el alma del soldadito
tok'ro kask'a.	de leña inservible.
Salineropa revolverchanqa	El revólver del salinero
llama akawansi	estaba cargado
armask'a kask'a	con excremento de llama,
polvorañantak'	y en vez de pólvora
mula salinerok'	y en vez de pólvora
asnay supin.	pedo de mula salinera. (pp. 109-
110)	

Por otro lado, el humor y la burla son recursos para rebajar el poder del soldado. La risa de las mujeres las vuelve superiores al militar. Así, la mujer humillada llega a tener la imagen de una heroína que se sobrepone al soldado. El arma no mata, pues es una leña inservible. Sólo dispara excremento de llama. Se trata de ver al mundo invertido. Quienes fueron sometidas, ahora someten, se burlan y se ríen. Como si se tratara de una cadena de conversiones, mientras el soldado es visto con una estatura menor que antes, las chicheras son altas, gallardas y fuertes. El arma del soldado sólo dispara “pedo de mula salinera”, por lo que en su huida no logra matarlas:

Huayruru, ama baleaychu;	No dispaes; huayruru
chakapatapi chakaykuy;	sobre el puente sé puente;
huayruru, ama sipiychu	no mates, huayruru;
chakapatapi suyaykuy	sobre el puente espera,

tiaykuy; ama manchaychu. siéntate, no te asustes. (p. 151)

El uso de canciones para describir la revuelta de las chicheras es una estrategia que el narrador utiliza con éxito. Además de describir las tensiones y el ritmo narrativo, contribuyen a atrapar la atención del lector, a quien prepara para abismarse en la contienda cada vez más compleja.

En ese sentido, pedir la no intervención del soldado consigue un efecto inverso en el lector, pues siembra la necesidad de conocer los detalles de la revuelta. Así, el *harahui* interpretado luego de la huida de la mestiza busca enfatizar y convencer al soldado para su no intervención. El *huayruro* (lenteja manchada) soldado, así identificado por las mujeres rebeldes, no tiene la suficiente autoridad para someterlas. En la chichería, lugar de encuentro tanto de consumidores locales como de forasteros, los *huayuros* también son identificados y desafiados en competencias de canto y danza. En esas justas se atestigua que la disputa se relaciona con la razón de la lucha o la persistencia de la injusticia.

LA DANZA DEL SOLDADO

Es de saber que los soldados que llegan a Abancay son también indios y cholos que “sirven a la patria”. Son víctimas del desarraigo al cumplir su servicio militar en tierras ajenas —la costa—. Estos soldados demuestran que sufren, de modo similar a los indios, el desprecio de sus superiores y la población. Por eso, la derrota definitiva del soldado desmoralizado y el triunfo de la mujer valerosa se da primero en las calles del pueblo y luego en la chichería, entre cantos y danzas:

“Huayruro.””Huayruros”.	Dicen que en el “huayruro”, “huayruro”
mana atinchu	no puede,
mana atinchu,	no puede,
maytak’atinchu	¡cómo ha de poder!
Imanallautas atinman	Por qué ha de poder,
¡way! atinman	¡huay! qué ha de poder
manchak’ wayruru	el espantado wayruru
Doña Felipa makinwan	con la mano de doña Felipa
Doña Felipa kallpanwan.	con la fuerza de doña Felipa
“Huayruroy”, “huayruro”.	“Huayruro”, “huayruro”,
maytas atiwak’	qué has de poder,
maytas chinkanki	a dónde has de huir. (p. 185)

Los cantos improvisados, creados en plena competencia, y la danza en la chichería revelan que los soldados alguna vez fueron bailarines en sus pueblos. Eso explica el conocimiento de los pasos y las etapas del baile de tijeras: “Los soldados sudaban. El rostro del cabo pareció enfriarse; a pesar de su embotamiento, vi que en sus ojos bullía un sentimiento confuso. Uno de los soldados pretendió levantarse” (p. 185). Por eso Ernesto, al observar a los danzantes, reconoce la maestría de sus “puntadas” en el tejido de la danza y piensa en que el soldado “quizá fue en su pueblo, danzante de *jaylli* o de tijeras, querría desafiar a algún otro, porque la fuga del *jaylli* o la danza de tijeras son bailes de competencia” (pp. 185-186). Sin embargo, tanto el arpista como el soldado son detenidos por el sargento. Éste cree que ambos están incurriendo

en la subversión, ya que el ambiente se convierte en un escenario que fortifica al mundo indígena.

El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar; zapateaba luego, con pasos complicados, combinando las piernas; se apoyaba en un pie y zapateaba con el otro, levantándolo hasta la altura de las rodillas. El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín; pero yo sabía que así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la misma fuerza. (p. 186)

La música purificadora y vencedora habrá de aparecer también en otras circunstancias importantes de la novela. Por ejemplo, surge cuando los indígenas colonos invocan la muerte y la desaparición de la peste del tifus. Obvio, el tono con que se lucha contra la peste es distinto a cuando se enfrentan a los soldados. En esta ocasión la música es interpretada como si se tratara de un ruego, de un lamento frente a la muerte. Ahora no se pretende luchar contra un enemigo con armas y uniforme, sino contra otro invisible pero efectivo en imponer la muerte a quien lo encuentre.

Las mujeres empezaron a cantar. Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros:

Mamay María wañuchisunki	Mi madre María ha de matarte
Taytay Jesús kañachisunki	mi padre Jesús ha de quemarte.

¡Ay, way, fiebre!

¡Ay, huay fiebre!

¡Ay, way, jiebre!

¡Ay, huay, fiebre! (p. 242)

El río de la novela se desliza por sus páginas con ritmo abrazador. El canto y la danza se funden en las imágenes con que se tejen los pasajes. Se trata de un río musical y dancerial que impone con fineza su propuesta de representar al colectivo social e individual del mundo andino.

Antes de cerrar este apartado permítaseme volver y ampliar lo señalado respecto a la danza de tijeras. Un rastreo histórico de esta danza nos revela que ésta permite demostrar el espíritu rebelde la gente nativa.

Esa danza hecha con rasgos acrobáticos probablemente tenga como antecedente al *Taki Ongoy*¹¹¹, el cual se desarrolló entre 1560 y 1570. Era un movimiento indígena condenado, perseguido y derrotado por los extirpadores de idolatrías. Encabezado por Juan Chocne (Huamanga?-1570), el movimiento se expandió en buena parte de la sierra surandina. Pretendía propiciar el retorno de los dioses antiguos dando la espalda al dios católico impuesto por los españoles.

La rápida difusión del movimiento estuvo alentada por la simplicidad de su táctica mística. Para prepararse al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en el trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo; al

¹¹¹ El *Taki Ongoy* (S. XVI-1563) se desarrolló a partir de los repartimientos de Hatun Soras, Hatun Lucanas y Chorcovos, Ayacucho. Extendiéndose, posteriormente, a Arequipa, Cuzco, llegó hasta la capital del Virreinato, Lima, Chuquisaca y La Paz, Bolivia. Juan Chocne fue el “profeta” más importante del movimiento.

volver en sí declaraban solemnemente estar poseídos por algunas de sus “guacas” las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes —santuarios habituales—, usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse (la cima de un cerro, etc.), donde con el cuerpo pintado de rojo, recibía las ofrendas de los creyentes.¹¹²

Mercedes López-Baralt lo traduce como “enfermedad de la danza”.¹¹³ En general, se le denomina “Canto enfermo”. No hay acuerdo en una sola traducción, pero sí se sabe que se trataba de un movimiento que se opuso a la religión católica y a todo acto que exigía borrar o descalificar a los dioses nativos. Si bien algunos líderes indígenas tenían nombres como Santa María o María Magdalena —debido a la influencia de la religión—, el hecho no implicaba dejar de luchar contra la hegemonía católica.

Se trata de una danza que se constituyó en manifestación del descontento social. Martin Lienhard señala al respecto que “las constituciones sinodales del arzobispado en Lima exigen, en efecto, la supresión de las danzas y takis antiguos, que se consideraban como manifestaciones de “lujuria” y de “idolatría”. Si el Carnaval, en Europa, desempeñaba la función de válvula de escape del descontento popular, la de los ritos andinos bajo la Colonia no parece haber sido distinta.”¹¹⁴

¹¹² Luis Millones, “Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Ongoy”, en Juan Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, pp. 87-88.

¹¹³ Mercedes López-Baralt, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Editorial Playor, 1987, p. 16.

¹¹⁴ Martin Lienhard, *Cultura popular andina...*, *op. cit.*, p. 127.

Debemos agregar que la indumentaria utilizada por el danzante, adornada con espejos, tiene cierta equivalencia con la vestimenta española colonial. Entonces, probablemente la danza estaba también orientada a burlarse del español. Con una mano el danzante mueve las hojas de la tijera haciendo que resuene. El tintinear rítmico de ésta se ciñe a los pasos acrobáticos del bailarín. Se dice que están fortalecidos por los dioses tutelares y las huacas.¹¹⁵

De hecho, Arguedas se había ocupado de esta danza en su cuento “La agonía de Rasu Ñiti”. En éste se describe la vida del danzante y su extraordinaria capacidad para comunicarse con los dioses montaña. El danzante anciano hereda esas cualidades a otro joven danzando hasta morir.

En el caso de *Los ríos profundos*, veremos que el narrador personaje alude a dos danzantes que, no obstante ser distintos en su configuración, convergen en las cualidades necesarias para representar la fuerza de los dioses de la naturaleza. Me refiero al danzante de tijeras (soldado) y al *zumbayllu* (trompo). De hecho, para

¹¹⁵ Martin Lienhard hace una hermosa descripción de esta danza: “El encuentro, debajo de una ramada de eucalipto o en una plaza, de dos o más danzantes desemboca en una competición múltiple. Cada bailarín acompañado por sus músicos (arpa y violín) y protegidos por sus *wamanis*, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. Se suceden pasos —y músicas— viriles, casi guerreros, ligeros, grotescos, eróticos, etc. La competición toma la forma de un diálogo bailado y musical, en el cual la respuesta deber ser más ‘fuerte’ que la pregunta. La actitud del *danzaq* —sobre todo del más aplaudido, del probable vencedor— es a veces de franca provocación frente a su competidos, como cuando danza ‘en sus mismas narices del otro’. La competición dialógica involucra también a los músicos que se desafían a su vez, arpa contra arpa y violín contra violín. Los danzantes se enfrentan igualmente en el nivel de sus capacidades mágica y acrobáticas, y su temeridad alcanza niveles críticos, cuando uno, después de un volantín en la punta de la iglesia y tras haber sacrificado ‘trago’ a sus protectores, baja en la sogá hasta el centro de la plaza”. *Ibidem*, p. 131.

Ernesto, la imagen del soldado bailarín se explica mediante su evocación al *zumbayllu*.

Si bien el *zumbayllu* es un *illa*, un ser privilegiado con rasgos extraordinarios, la danza del soldado también lo es. Con esa danza se reinserta al espíritu del pueblo nativo. El soldado, ahora, se reafirma como parte del colectivo subvertido. Eso explica que el sargento lleve presos al arpista papacha Oblitas y al soldado.

Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias; manejar sus piernas como si fueran felinos; levantarse en el aire; atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de las lajas de las aldeas; en la madrugada a luz del amanecer, los había visto danzar sobre los muros del cementerio, tocando sus tijeras de acero, de cuyas puntas parecía nacer la aurora. Había deseado, mil veces, imitarlos; lo había hecho en la escuela entre niños: lo podía hacer allí, ahora, con la música de mi amigo y ante un público espantado que necesitaba algo sorprendente, que lo sacudiera, que le devolviera su alma, para salir y rescatar al Papacha Oblitas. (p. 189)

Por otro lado, en la concepción andina se considera que los danzantes asumen cualidades de ciertos animales extraordinarios. Se piensa entonces en el antropomorfismo como explicación del fenómeno. El narrador nos habla del *tankayllu* (abejorro negro con miel en la cola) que, debido a ciertas cualidades que motivan rechazo de la iglesia, tampoco es “aceptado” por los indios. Así, el danzante con el mismo nombre que imita su vuelo-danza también es rechazado y negado: “Los indios no consideran al *Tankayllu*

una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo” (p. 71), y lo asocian con el demonio por su negrura y el sonido que emite su vuelo. Algunos instrumentos musicales, como el *pinkluyllu* y al *wak'rapuku*, tienen también esos rasgos. Irradian energía con las que el indígena se fortalece y se enfrenta a los toros: “El *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano” (pp. 72-73).

Ya se dijo que el soldado danzante de *Los ríos...* está asociado a la imagen del *zumbayllu*, el trompo bailador y purificador del espíritu de los niños. El *zumbayllu* es el centro de atención de los estudiantes en el internado, el centro del microuniverso donde los internos descubren la inocencia y recuperan la alegría y el asombro. Se trata de un personaje extraordinario que limpia el alma de los internos pecadores; es *chaka* (puente) entre los estudiantes y sus seres queridos. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de Ernesto y su padre: “

Miré el rostro de Antero. Ningún niño contempla un juguete de ese modo. ¿Qué semejanza había, qué corriente, entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil, casi proteico, que escarbaba cantando la arena en la que el sol parecía disuelto?” (p. 75). Su canto y baile se desplazan y llevan los mensajes a personajes distantes al internado. Eso explica que los jóvenes confíen en el trompo sus más sentidos mensajes:

Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un *layk'a winku* con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después, cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera. ¡Haz la prueba, ahora, al instante! (p. 126)

Entonces, si el *zumbayllu* convoca y da alegría a los estudiantes, el soldado también hace lo mismo en la chichería mediante su danza. La danza y el canto limpian los pecados, los convierte en seres transparentes por su pureza e identificación con el universo quechua. Caso particular es el del *zumbayllu* “*winku*” (trompo ovalado, torcido) que, como el *tankayllu*, también podría ser un réprobo para la iglesia. Su naturaleza extraña supondría que no podría danzar y que, debido a ello, no reuniría las condiciones para alabar a dios y ser aceptado por la Iglesia. En tal sentido, sólo puede lograr su purificación con su retorno al vientre de la madre tierra (*Mama pacha*), es decir, el entierro.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los ríos profundos representa la esencia de los recuerdos más relevantes del niño-adolescente Ernesto en el mundo andino. Su singularidad reside justamente en la representación del universo indio y mestizo que le brindó abrigo y protección. Es en esa relación individuo-colectivo que se entiende el corte autobiográfico. Al aludir a la vida de Ernesto, Arguedas refiere el heterogéneo colectivo social enfrentado en Abancay.

La argumentación también está destinada a denunciar la injusticia en la que viven indios y mestizos. Se entiende que la justicia debería estar relacionada con la cosmovisión quechua andina, de lo contrario ésta no tendría su real aplicación ni favorecería al universo todo. Decía Arguedas que ese mundo confuso y complejo estaba articulado por terribles contradicciones, por lo que era preciso pensar en el espectro social y cultural de los Andes. Cuando escribe “No soy un aculturado”, señalaba:

[...] no lo habría logrado si no fuera dos principios que alentaron mi trabajo desde el comienzo. En la primera juventud estaba cargado de

una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar por hacer algo. Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fui leyendo a Mariátegui y Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo porvenir, sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico.¹¹⁶

En muchos pasajes de *Los ríos profundos*, el narrador personaje no duda en argumentar que, en el trasfondo de la lucha de pobres y ricos, de indios-mestizos contra los *mistis*, estaba la huella insalvable de la dominación europea. Eso explica, por ejemplo, los pasajes en los que evalúa el significado de las piedras labradas por las manos del indio que fueron utilizadas por el *misti* para su beneficio. La misma interpretación incide cuando observa los muros incas como urinario. Realidad crítica y vergonzosa para el mundo sometido.

En *Los ríos profundos*, el universo andino está subordinado a interpretaciones de corte racional cartesiano en oposición a otra más flexible pero valedera, la del mundo quechua-andino. En ese sentido, hay que precisar que la pureza del mundo quechua no es tal. En su interior conviven los aportes del hispano y del criollo que se trasladan a los Andes. Esa realidad está ilustrada con claridad cuando se alude a los valores éticos y morales de la religión católica en el mundo quechua.

¹¹⁶ José María Arguedas, “No soy un aculturado”, *op. cit.* p. 182.

A pesar de la convivencia cultural en acalorada y debatida fusión, hay un claro intento por demostrar que, en el mundo andino, existe un cambio. Incluso los mitos que parecen inmutables se reacomodan y son referentes importantes para no perder el horizonte de la cosmovisión andina. La gente cambia, pero mantiene latente la historia que le otorga identidad. Frente a la injusticia, el espíritu de rebeldía y resistencia es inquebrantable. Baste recordar el levantamiento de las chicheras o la subyacente figura del *Inkarri* que amenaza con volver a restituir el derecho de los indígenas.

La recuperación de sus dioses, el canto, la danza y otros aspectos similares, suelen ser articuladores de la historia. Son, pues, recursos que apoyan la memoria y dan movimiento al drama del niño enfrentado a un mundo que pareciera devorarlo. La música será su válvula de escape, el lenguaje con el que los seres establecen comunicación e imponen armonía y lucha.

Se observa que los *apus* (dioses montaña), como los ríos y otras entidades naturales, son seres vivientes que cuentan con conciencia y lenguaje propios. Nuestro recordado Ricardo Melgar decía que “el cerro es un referente simbólico de todo pueblo andino, un elemento interno, que como el agua, pautan su existencia natural y social. El agua parece como una mediadora entre el *Wamani* y las actividades productivas (ganadería-agricultura)”.¹¹⁷ El valor de la naturaleza, entonces, se manifiesta en el carácter extraordinario de cada uno de ellos. Éstos no son sujetos escindidos; son parte importante y sustancia del mundo.

¹¹⁷ Ricardo Melgar Bao, “Literatura y etnicidad”, en *Boletín de antropología americana*, número 14, diciembre, 1986.

La cosmovisión no puede ser ajena a la cosmovivencia, pues ambas se coadyuvan. No es imposible transmitirla; todo lenguaje es válido mientras haya la necesidad y el deseo de conocerla. En tal sentido, el valor de la cosmovisión andina radica en su rasgo integrador y justo. Parece entonces emerger su ímpetu utópico como una huella del pasado; sin embargo, su naturaleza se sobrepone a todos los tiempos, pues la justicia y el deseo de vivir en armonía (*allin kawsay*) no tiene tiempo que la limite.

Por otro lado, en la novela se observa un decidido trabajo por recuperar el habla de su gente. Es así que la convicción del autor por “inventar” un lenguaje adecuado para los personajes de su novela deviene de su relación directa con la gente del mundo andino.

La narrativa de Arguedas, según propia confesión es “una pelea verdaderamente infernal con la lengua”, en verdad un sostenido y ejemplar esfuerzo por inventar un lenguaje que no distrae la insólita realidad que pretende y realice, con la misma autenticidad, el milagro de la comunicación Intercultural [...] Julio Cortázar, luchador también contra el “lenguaje emputecido” de la literatura acartonada, no vio que Arguedas alcanzaba realizaciones extraordinarias dentro de una situación esencialmente compleja, confusa y quebradiza: el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a todo Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia.¹¹⁸

¹¹⁸ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos...* p. 12.

Sin duda, esa búsqueda de un lenguaje particular tiene que ver con su deseo por unir la diversidad de lectores que, más tarde, tendrán información para aproximarse al mundo representado en su literatura. Es por eso que Arguedas escribe en quechua y castellano. Una muestra de su interés por la lengua mencionada son sus poemas publicados inicialmente de manera dividida y luego articulados en su poemario *Katatay* (temblor), aparecido en 1972.

Este trabajo se suma a los estudios que tienen en cuenta la intrincada cosmovisión quechua-andina que, en tiempos de crisis, puede motivar la reevaluación, no sólo de la realidad peruana, sino también de su imaginario y su complejo universo social y cultural. Como mencioné al empezar este trabajo, hay estudios valiosos que nos aproximan a la literatura arguediana; sin embargo, se extrañan mayores estudios que fortalezcan interpretaciones ligadas a la cosmovisión y, en general, a la experiencia vital de los protagonistas de la historia del mundo quechua-andino. No me refiero sólo a los personajes (humanos) individuales o colectivos quechuas, sino a todos los personajes que conviven en él.

Ciudad de México en tiempos de aparente declinación del Covid 19,
Junio de 2022.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade Ciudad, Luis y Giovanna Pollarolo, “¡El mismo indio está hablando!': sobre el intercambio epistolar entre Hugo Blanco y José María Arguedas”, en *Diálogo andino*, número 57, 2018.

Arguedas, José María, *Diamantes y Pedernales, Agua*, Lima, Juan Mejía Baca y Villanueva, 1954.

-----, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966.

-----, *Primer Encuentro de Narradores peruanos*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969.

-----, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1973.

Juan M. Ossio (ed.),

-----, “Epílogo. Carta a Gonzalo Losada (Introducción)”, en José María Arguedas, *El Sexto*, Barcelona, Lata, 1974.

-----, “La narrativa del Perú contemporáneo”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

-----, *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- , “Warmá kuyay”, en José María Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- , *Katatay*, Lima, Horizonte, 1984.
- , *Yawar fiesta* (fiesta de sangre), Lima, Horizonte, 1988.
- , *¿Qué es el folklore?*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 2001.
- , “No soy un aculturado”, en José María Arguedas, *Qepa Wyñak... Siempre. Literatura y antropología*, edición crítica de Dora Sales, Madrid, Iberoamericana/Vervuet, 2009.
- , *Obra antropológica*, tomos 1-7, Lima, Horizonte, 2012.
- Avendaño, Octavio, “Reforma agraria y movilización campesina en Chile (1967-1973) y Perú (1969-1976)”, en *Polis*, volumen 16, número 47, 2017, pp. 15-42.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la edad media. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1991.
- Campaña, Pilar y Rigoberto Rivera, “Campesinado y migración en una sociedad de enclave”, en *Debates en Sociología*, número 4, 1979, pp. 51-80.
- Castro Klarén, Sara, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios peruanos, 1973.
- Contreras Carranza, Carlos (ed.), *Compendio de historia económica V: la economía peruana entre la gran depresión y el reformismo militar, 1930-1980*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú/Instituto de Estudios Peruanos, 2014.
- Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- , “El sentido de la narrativa de Arguedas”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

- Cotler, Julio, “Perú: Estado oligárquico y reformismo militar”, en *América latina: Historia de medio siglo*, México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM/Siglo XXI, 1982.
- Chambi Apaza, Emilio, *Identidad simbólica de la cosmovisión andina*, Tesis doctoral, Universidad Nacional del Altiplano, 2016.
- Degregori, Carlos Iván, *Del mito del Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales*, Lima, IEP, 1986.
- Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- Escajadillo, Tomás, “Conversando con Arguedas”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- , “El indigenismo narrativo peruano”, en *Philologia hispalensis*, número 4, volumen 1, 1989, pp. 117-137.
- Fernández, Carlos, “Lo indio, indigenismo y movimiento campesino en el Perú”, en *Revista Andina de Estudios Políticos*, Vol. II, número 1, 2012, pp. 1-17.
- Flores Galindo, Alberto, *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.
- , Orlando Plaz y María Teresa Ore. *Oligarquía y capital comercial en el sur peruano (1870-1930)*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1978.
- Flores, Ángel, *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. La generación de 1940-1969*, México, Siglo XXI, 1982.
- Gullón, Ricardo, “Los mitos profundos”, en *Revista de Occidente*, número 4, 1976.

- Huamán López, Carlos, *Pachachaka, narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, COLMEX-UNAM, 2004.
- Huarag, Eduardo, “Animismo y religiosidad ancestral en la narrativa arguediana”, en *Arguedas, dinámica de los encuentros culturales*, Tomo I, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2013.
- Landgraf, Diemo, “La hibridez ambivalente: la narrativa de Arguedas y los (des) encuentros interpretativos”, en *Arguedas, la dinámica de los encuentros culturales*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 2013.
- Lienhard, Martin, *La voz y su huella. Conflicto étnico-social en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- , *Cultura popular y forma novelesca*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998.
- López-Baralt, Mercedes, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Editorial Playor, 1987.
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos sobre la interpretación de la realidad peruana*, México, ERA, 1979.
- Marín, Gladys, *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.
- Melgar Bao, Ricardo, “Literatura y etnicidad”, en *Boletín de antropología americana*, número 14, diciembre 1986.
- Millones, Luis, “Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Ongoy”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
- Moretic, Yerko, “Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú”, en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.

- Natali, Marcos, “Aspectos elementares da insurreição indígena: notas em torno a *Os rios profundos*, de José María Arguedas”, en *Literatura e Sociedade*, volumen 23, número 28, 2018, pp. 231-245.
- Ortega, Julio, *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Casa de Bello, 1992.
- Parisi, Ariela, *José María Arguedas, héroe cultural: estructura mítica en Los Ríos Profundos*, Tesis maestría, Universidad de Ohio, 2019.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.
- Rivas Sucari, Henry César, “El mito modernizante en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas”, en *Letras*, volumen 89, número 130, 2018, pp. 152-174.
- Rowe, William, *Mito e Ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Urello, Antonio, *José Marta Arguedas: El nuevo rostro del indio en el Perú. Una estructura mítico poética*, Lima, Juan Mejía Baca, 1974.
- Valderrama, Mariano, “Los planteamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui sobre el problema indígena y el problema nacional”, en Carlos Iván Degregori *et al*, *Indigenismo, Clases sociales y problema nacional*, Lima, Centro de Estudios de Trabajo Social, 1979, pp. 187-221.
- Valladares Chamorro, Odalis y Mario Meza Bazán, “Registro Electoral, gobiernos militares y expansión de la ciudadanía en el Perú entre 1962 y 1980”, en *Nombres. Revista Académica del RENIEC*, volumen 5, número 2, julio-diciembre, 2019, pp. 33-68.
- Vargas Llosa, Mario, “Tres notas sobre Arguedas”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela hispanoamericana*, T.1, Buenos Aires, Paidós, 1972.

-----, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vásquez, Chalena, "La música en la obra literaria", en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*, Lima, Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1991.

Vega, Inca Garcilaso de la, *Comentarios reales*, Lima, Ediciones Nuevo Mundo, (s/f).

Vivanco, Alejandro, *Cantares de Ayacucho*, Lima, Ediciones Folclore, 1977.

Weismantel, Mary, *Cholas y pishtacos. Relatos de raza y sexo en los Andes*, Lima, IEP, 2016.

LOS RÍOS PROFUNDOS. ENTRE EL MITO Y LA MEMORIA DE CARLOS HUAMAN. Editado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2022, en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V. 5 de febrero No. 2309, San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170. Metepec, Estado de México. La edición consta de 500 ejemplares mas sobrantes de reposición. Se imprimió en sistema offset en papel bond ahuesado de 90 gramos y los forros en cartulina sulfatada de 14 puntos. Se usaron tipos Adobe Garamond Pro de 9, 11, 12, 13 y 14 puntos y Minion 3 de 11 puntos. La edición estuvo al cuidado del autor y Gabriel Hernández Soto.

En este volumen se estudia el mito y la memoria en la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas. En su desarrollo se interpretan símbolos nativos evocados por su personaje principal, Ernesto. Se analiza la cosmovisión andina y se revisan las formas de representación del nosotros inclusivo y exclusivo, relacionados con el universo quechua y sus formas de pluralizar lo individual.

Por otro lado, se adentra al estudio del mito del Inkarrí a través de la interpretación del papel de la mujer y la comunidad, la misma que conlleva a discernir el problema socioeconómico y político en el mundo andino que mantiene vivo al mito como soporte de las luchas por su reivindicación.

