



Palabra y mito en *Los ríos profundos*

Claudia Macías Rodríguez

Universidad Nacional de Seúl

Resumen: *Los ríos profundos* ofrece un título y una construcción del sistema metafórico que son una buena entrada para el estudio de la novela. El material movilizado en la novela se cifra en la heterogeneidad cultural,

de ahí que su estructura parezca caótica, pues su principio de construcción poética no resulta tan evidente a primera vista. El narrador focaliza el conflicto cultural por encima del económico o social de las relaciones entre hacendados e indios. La visión surge desde el interior del mundo de los indios, lo que le confiere a la novela una dimensión distinta de las llamadas novelas indigenistas. En la novela se presenta una relación estrecha entre mito, historia y paisaje que anula la oposición de naturaleza/cultura. El paisaje no enfrenta a la naturaleza con la cultura; por el contrario, en la naturaleza se pueden ver tanto las huellas de los mitos como las de la historia. Entre los muchos problemas estructurales que supone lo anterior, se encuentra el de la voz y el carácter mítico de la palabra a través del sistema metafórico. Dicho problema es el que se asume en el presente ensayo.

Palabras clave: mito, novela indigenista, zumbayllu, Arguedas, literatura hispanoamericana

P
o
r

l
a

v
i
r
g
i
n
i
d
a
d

d
e
l

p
a
i
s
a
j
e
,
p
o
r

l
a

f
o

r
m
a
c
i
ó
n
,
p
o
r
l
a
o
n
t
o
l
o
g
í
a
,
p
o
r
l
a
p
r
e
s
e
n
c
i
a
f
a
n
t
á
s
t
i
c
a
d
e

l
i
n
d
i
o
[
.
.
.]
,
A
m
é
r
i
c
a
e
s
t
á
m
u
y
l
e
j
o
s
d
e
h
a
b
e
r
a
g
o
t
a
d
o
s
u

c
a
u
d
a
l

d
e

m
i
t
o
l
o
g
í
a
s
.

E
l

r
e
i
n
o

d
e

e
s
t
e

m
u
n
d
o

A
l
e
j
o

C
a
r
p
e

Paisaje virgen, presencia del indio, caudal mitológico, crónica real maravillosa. Elementos que caracterizan y que simultáneamente representan una problemática en *Los ríos profundos* (1958), obra que dio fama a José María Arguedas como narrador y que lo inscribió como neoindigenista por la manera en que asume la heterogeneidad cultural del Perú. *Los ríos profundos* ofrece un título y una construcción del sistema metafórico que son una buena entrada para el estudio de la novela. El material movilizado en la novela se cifra en la heterogeneidad cultural, de ahí que su estructura parezca caótica, pues su principio de construcción poética no resulta tan evidente a primera vista. El narrador focaliza el conflicto cultural por encima del económico o social de las relaciones entre hacendados e indios. La visión surge desde el interior del mundo de los indios, lo que le confiere a la novela una dimensión distinta de las llamadas novelas indigenistas. Así como la experiencia pone a prueba a cada momento las representaciones que poseemos de la realidad, la novela descarga en Ernesto, su protagonista, dicha prueba dando lugar con ello al planteamiento del problema de la identidad: el yo y el otro se mueven de manera constante, sustancial y espacialmente. Ernesto y el narrador no pertenecen por completo al mundo indígena ni al mundo civilizado, lo cual les permite salir de ambos para poder hablar de ellos mismos con su propia voz.

En la novela se presenta una relación estrecha entre mito, historia y paisaje que anula la oposición de naturaleza vs. cultura destacada en textos como *Doña Bárbara* o *La vorágine*. El paisaje no enfrenta a la naturaleza contra la cultura; por el contrario, en la naturaleza se pueden ver tanto las huellas de los mitos como las de la historia. Entre los muchos problemas estructurales que supone lo anterior, se encuentra el de la voz y el carácter mítico de la palabra, a través del sistema metafórico. Dicho problema será el que asumimos en el presente trabajo.

Bajtún afirma que las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las concepciones y de sus portadores vivos: la gente piensa, habla y actúa en un ambiente histórico y social concreto (Bajtún, 1975: 419). En estos términos se puede interpretar el fenómeno bicultural que representa la obra de Arguedas, según afirma el mismo autor:

Al empezar mi actividad de escritor, sentía que el castellano no me servía bien para expresar con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha lo decían fuerte y hondo en kechwa”. (Escobar, 1984: 76)

Arguedas asume el discurso indígena y lo coloca en un plano superior al discurso ‘civilizado’, pero, cuidando el carácter histórico del texto para dar vida a una novela y no a una epopeya. Sin embargo, teje una red que ante el mundo civilizado y ante nuestros ojos es metafórica, no obstante que para el mundo indígena es una realidad, su realidad, y así lo ve Arguedas también.

Estamos, entonces, ante la palabra que es la realidad y el objeto mismo, pero dentro de un texto que no es mitológico, sino novelesco. Cuando en la novela la palabra es mágica no hay traducción posible, o se da la traducción pero se debe decir

en quechua. En el mito, la palabra está intrínsecamente unida a la representación, es el mundo mismo. En el lenguaje mítico, la palabra es acción, el mundo del hombre y el mundo de la naturaleza es el mismo: el hombre, como parte de la naturaleza, ve el mundo en ella. A propósito de la interpretación crítica sobre el papel que desempeña la naturaleza en la novela, William Rowe señala: “sería erróneo describir a la naturaleza como un ‘protagonista’, implicando que se trata de una novela telúrica donde las cualidades humanas se transforman en fuerzas antropomórficas. En *Los ríos profundos*, la relación entre el hombre y la naturaleza es esencialmente recíproca: se ve al hombre en términos de la naturaleza y a ésta en términos del hombre” (Rowe, 1979: 88). Por su parte, Gladys C. Marin sostiene que “el gran personaje que nos agarra y arrastra, es el misterio, el encanto, la riqueza profunda e insondable de esa naturaleza con la que el indio y Ernesto se identifican y se funden [...] El gran protagonista es la naturaleza animada y viva que alcanza su absoluta dimensión mítica” (Marin, 1973: 139-140).

Para iniciar el acercamiento al texto, relacionaremos el motivo de la enunciación, que consistiría en convocar el sonido y la voz de una cultura indígena enmudecida pero viva, que no encuentra su voz para despertar la memoria y rescatar su tradición, con el título de la novela, *Los ríos profundos*, el cual consideraremos como eje del sistema metafórico. La novela inicia en Cuzco y ahí encontramos como primer elemento de la naturaleza el árbol, un árbol “martirizado” de cedro que “perfumaba el patio”, y en segundo término, el muro incaico “vivo”, cuyas piedras poseen líneas ondulantes e imprevisibles “como las de los ríos” (Arguedas, 1958: 8. Cito por esta edición). En la oración que hace Ernesto frente al muro se pone de manifiesto la relación intrínseca entre el muro -símbolo de la cultura inca prehispánica- y los ríos de sangre -proceso de la historia-, relación que se establece por medio de la música:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: ‘yawar mayu’, ríos 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’, piedra 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 andanzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. (9)

Las canciones llevan a Ernesto al río de sangre y el río lo lleva al muro incaico. Marin observa que esos ríos “sean de agua o de sangre, parten inicialmente de una piedra Inca, en el centro del mundo, Cuzco, y por medio de la recordación”. (Marin, 1973: 142). El muro y el río de sangre tienen el mismo sentido; vuelve al río turbulento, y el río turbio y sangriento se relaciona con el tiempo violento de lucha. Se cierra así un círculo de significación: ‘yawar mayu’, río de sangre; ‘yawar mayu’, tiempo violento de las andanzas guerreras. Los ríos nos remiten, a partir de este momento, a una realidad natural, a un sistema de representaciones de carácter anacrónico y mítico del mundo indígena y a un sistema que los enlaza con el problema de la historia. Los ríos son seres animados, vinculados con el sonido y la palabra, y con el carácter mítico de la palabra. Revisaremos en el texto los modos en que el río influye en la significación de la novela.

El sonido de la corriente es la voz del río y en ella radica su poder. Veamos dos citas:

1) Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua [...] Sólo los nadadores, los audaces, los héroes [...] nadan en la corriente, donde el río es hondo para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas. (24).

2) El río Pachachaca temido aparece en un recodo liso, por la base de un precipicio donde no crecen sino enredaderas de flor azul. (60).

La voz del río surge desde las profundidades y no permite la presencia de otras voces del mundo: “cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo” (60). Y como la voz del río exige el silencio para ser oída, Abancay, “un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda”, era su marco ideal. El aislamiento de Abancay proporciona el lugar propicio para dejar oír las voces míticas que aparecen para enfrentarse a la realidad: el encierro obliga a oír: el que no puede ver ni tocar ni gustar tiene que escuchar para formar las imágenes del mundo: “¿Tienes fiebre? Me preguntó una voz. Era Abraham, el portero” (207). En esta cita, transcurre un instante apenas, suficiente para que el que escucha reconozca la imagen de esa voz. Otro ejemplo: “Cerca del mediodía oí que alguien se acercaba a mi cuarto. Se detuvo junto a la puerta. Hizo rodar dos monedas de oro, de una libra, por la rendija que había junto al piso, y empujó un pequeño papel doblado. ¡Era Palacitos! Salté de la cama” (210). En este instante, el proceso de formación de la imagen es más complejo porque no hay voz, aunque hay rasgos que remiten a la memoria -la moneda de oro, la naturaleza tímida del sujeto- para formar la imagen a través del recuerdo de sucesos. Proceso complejo porque este sujeto no tiene voz para ser reconocido y exige un esfuerzo mayor para que se forme una imagen de él. Conviene recordar que la novela destaca a Palacitos como “el interno más humilde y uno de los más pequeños. Había venido de una aldea de la cordillera. Leía penosamente y no entendía bien el castellano. Era el único alumno del Colegio que procedía de un ayllu de indios” (51). Igual proceso exige la cultura indígena que no tiene voz pero que, en cambio, posee un mundo de sucesos en su memoria que permitirán formarse su imagen en un espacio ajeno a ella. Bajtín denomina a este fenómeno como la “metáfora auditiva” del otro.

La tragedia de pueblo indígena es, no sólo no tener voz, sino carecer memoria. Al ser obligados a la servidumbre y despojados de su vida comunal, han sido despojados también de su

memoria, y con ello, de la posibilidad de encontrar un origen que los defina: “Pero las mujeres me miraban atemorizadas y con desconfianza. Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus, les

habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron” (40). Los ríos, por tanto, están ligados a través de la voz-imagen al problema de la memoria y, de esta manera, los ríos profundos son también los ríos de la memoria individual y colectiva que se encuentra en lo profundo de cada ser. Por medio de la voz, el río entra en correspondencia simbólica con los elementos míticos del texto. Veamos la red que se extiende entre ellos.

El nombre ‘zumbayllu’ es una onomatopeya, su sonido mismo es su significado; es música, es alas en vuelo, es luz; posee una etimología mítica que se refuerza por su equivalencia con el tankayllu, tábano zumbador libador de flores que vuela alto, es raro, intenso y posee una definición mágica que los indios creen. Alejo Carpentier, en el mismo prólogo de donde tomamos la cita, afirma:

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge

de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual a singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.” (Carpentier, 1949: 7).

El carácter mítico del zumbayllu lo integra al grupo de los elementos ‘poderosos’ y míticos por su ‘voz’ (recordemos el poder del río arriba citado). Veamos este grupo de tres elementos un poco más de cerca: pinkuyllu, wak'rayuku, zumbayllu.

Pinkuyllu es “una quena gigante que se toca [únicamente] en las fiestas comunales. [...] Es un instrumento mágico [...] El hueco de mamak' es oscuro y profundo. [...] Mamak' quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico” (64). Bajtín dice: “el pasado mítico es absoluto y perfecto. Es cerrado como un círculo, y todo en él está completamente elaborado y acabado. En el universo mítico no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático” (Bajtín, 1975: 461). Por ello, este instrumento está relacionado con el problema cultural del Perú, con su origen incaico. El pinkuyllu significa ese origen, de ahí que sólo toca cantos mágicos y sólo en la comunidad: convoca para la búsqueda de la identidad colectiva. La voz del pinkuyllu se relaciona con la música de la calandria. La calandria, un pequeño pájaro de la misma familia que la alondra, recibe el nombre de tuya en Perú y este pasaje mueve nuestra memoria hacia el poema “Tuya, tuyita mía” del *Ollantay* -drama quechua anónimo- cuyo canto “transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres de Perú desde su origen han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes” (145).

La novela dice que la voz del wak'rayuku “es más grave y poderosa que la de los pinkuyllus. Pero en las regiones donde aparece el wak'repuku ya no se conoce el pinkuyllu. [...] Es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y torcidos. [...] Su hueco sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del pinkuyllu.” (65). Su apariencia semejante al río lo hace superior al pinkuyllu y por ello, su significado mágico es también más impenetrable y oscuro. Este elemento mágico exige una condición: usarlo implica desechar el anterior. Podemos ver aquí una manera de indicar un sentido mágico más profundo que la propuesta de superación social que implicaba el pinkuyllu. Ambos elementos son mágicos, ambos tocan exclusivamente canciones y danzas mágicas. No todos los hombres pueden tocarlos. La voz de los dos instrumentos ofusca, exalta, desata fuerzas, da valor para desafiar a la muerte. Pero una exaltación rítmica, no caótica ni desafortada. La voz que poseen marca un ritmo que “llega más hondo en el corazón humano” (65).

El zumbayllu, por su parte, posee una aureola de sombra gris sobre su cabeza giradora, un círculo negro que lo parte por el centro de la esfera y “su agudo canto brotaba de esa raja oscura” (67). “Es un brujo” (113). El sufijo del término significa la propagación de la música que llega a lo más hondo del corazón del hombre. Significa una “luz no totalmente divina con la que el hombre peruano antiguo cree tener relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante (65). El zumbayllu es un elemento mágico que relaciona únicamente a los jóvenes ‘zumbaylleros’ con el mundo mítico peruano y con la historia de dicho mundo.

El zumbayllu y el pinkuyllu son semejantes al río por sus rasgos de profundidad, por la sangre y el movimiento que tiene la luz que significan, al igual que el wak'rayuku. Por lo tanto, el grupo de elementos mágico-míticos se extiende desde el río hasta el pinkuyllu, el wak'rayuku y el zumbayllu. Pertenecen también a este grupo

de elementos la María Angola y el tankayllu. Pero los tomaremos en cuenta sólo en función de los arriba señalados.

El texto incluye unas preguntas fundamentales que retomaremos para nuestro estudio: “¿Qué podía ser el zumbayllu? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos?” (66). A partir de este momento se inicia otro ciclo significativo en la novela. El zumbayllu motiva al rescate de la memoria, según veremos en la cita siguiente:

Yo recordaba al gran Tankayllu, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia. Recordaba también al verdadero tankayllu, al insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos pinkuyllus que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus traían a la memoria la voz de los wak'rapukus. ¡Cómo las voces de los pinkuyllus y wak'rapukus es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos! (66)

Ernesto no puede ver el zumbayllu, sólo lo oye. Conviene recordar que cuando Ernesto estuvo encerrado en Abancay sólo podía oír y que con los sonidos formaba la imagen del mundo exterior. Su voz propicia este ciclo que va desde el sonido del zumbayllu hasta la voz de los ríos. Por medio del sonido y de la voz para llegar hasta la memoria. En ese ciclo quedan comprendidos la tradición (danzarín cubierto de espejos), la naturaleza mágica (tankayllu), los elementos mágico-míticos (pinkuyllu, wak'rapuku, zumbayllu), el discurso mágico representado por los toros en actitud de desafío, y el símbolo que los contiene a todos: el río: “El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (67).

El zumbayllu tiene, además, una propiedad especial representada en el winku - zumbayllu un poco deformado de su original figura circular-, el cual es capaz de permitir la comunicación de dos personas a través del espacio sirviendo de mensajero y, por ello, capaz de unir dos mundos diferentes: “Los winkus cantan distinto. Tienen alma.” (71), y más adelante: “está volando sobre el río, ya alcanza, alcanza el recodo donde el Pachachaca tuerce a la montaña!” (113). Para darle el mensaje que ha de transmitir se llevan a cabo una serie de pasos que constituyen, podríamos decir, un ritual. He aquí el procedimiento: “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 le canta al oído de quien te espera” (115). Es capaz de trascender cualquier espacio llegando al nivel máximo de expresión equiparándose al lugar mítico, Abancay, “Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu rondez y el zumbayllu pueden llegar a las cumbres” (134). La música de este elemento mítico (el zumbayllu) asciende al mismo nivel de significación de la música ritual. El ritual del envío es similar si comparamos con la cita siguiente: “que Romero toque ‘Apurac mayu’ Yo imploraré al canto que vaya por las cumbres, en el aire, y que llegue a los oídos de mi padre. Él sabrá que es mi voz” (135). En este momento, Ernesto goza siguiendo la ruta del vuelo de la música: “Irán la música por los bosques malos que bajan al Pachachaca. Pasará el puente, escalará por los abismos. Y ya en lo alto será más fácil; en la nieve cobrará fuerza, repercutirá, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio transmite todos los sonidos” (135).

Esa música que llevará el nuevo mensaje al padre de Ernesto es una música liberadora, semejante al proceso del carnaval bajtiniano. Ernesto había contemplado la fuerza que daba a los hombres el canto carnavalesco, del que había quedado excluido. Al optar por este tipo de canto, el protagonista adquiere nueva fuerza y deseos de luchar: “¡Que quiera vencerme el mundo entero! ¡Que quiera vencerme!

Yo podré y seguiré hablando con más entusiasmo. Ni el sol ni el polvo del valle, que sofocan; ni el Padre ni el regimiento... Iré iré siempre..." (135). La diferencia entre el primer mensaje a su padre y éste es abismal. Ernesto ha asumido el carácter profundo de los ríos que protegen su pensamiento.

Además, el zumbayllu es el confidente de Ernesto, a nadie le confía su alma como a este elemento mítico: "Dile a mi padre que estoy resistiendo bien -dije- aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le daré tu aire en la frente. Le cantaré para su alma" (115). El zumbayllu cumple su misión en el mundo y luego debe ser enterrado por su ejecutor para poder cumplir con su futuro, un futuro ideal: "Bajará después al río. En el puente lo entrenaré. Desde el fondo del abismo cantará el winku, sobre el sonido del río. Y en seguida del primer canto, irá a las orillas del Pachachaca y bautizará al zumbador con las aguas, en plena corriente. Lo templaré como los herreros a las hojas finas de acero" (196). El zumbayllu funciona, entonces, como un agente de síntesis con los ríos, según afirma el crítico sobre este particular (Rowe, 1979: 76).

Tenemos así que el zumbayllu es simultáneamente el objeto (referente), el significado y el significante a la vez, en un triángulo semiótico perfecto. La palabra que se hace presente es una fuerza viva. La palabra es el objeto y el sujeto. La palabra-mito indefinible e indivisible que supone un compromiso ideológico del escritor que sólo Arguedas, como otros muchos escritores peruanos y latinoamericanos, se atrevieron a asumir. Por ello, parece una ironía que en el prólogo a esta misma novela de Arguedas, Vargas Llosa -desde una postura racionalista- interprete al personaje de Ernesto como un "irracionalismo fatalista, [cuyo] animismo y ese solapado fetichismo lo lleva a venerar con unción religiosa los objetos más diversos. Uno sobre todo, que ejerce una función totémica a lo largo de la novela: el zumbayllu." (Vargas Llosa, 1978: XII).

En la obra de Arguedas, la música también es voz. La música tiene la función trascendental de abrir la memoria, y el primer recuerdo que aparece rescatado en la novela es de carácter mítico: "todo se convertirá en esa música cuzqueña, que abrirá las puertas de la memoria [...] En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la medianoche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos está en la altura" (14). La gente del pueblo va a las chicherías a oír música y a recordar. Gracias a la música, las chicheras son capaces de tomar conciencia y de amotinarse para defender una causa justa: "Entonces, una de las mestizas empezó a cantar una danza de carnaval, el grupo la coreó con la voz más alta [...] 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 (94). El canto es capaz de desatar fuerzas y de dar valor para desafiar a lamuerte, bajo un ritmo que encausa la energía hacia una lucha con plena conciencia que nos remite a la voz de los pinkuyllus y los wak'rapukus, los cuales producen reacciones semejantes a las que viven las chicheras bajo el hechizo de la danza carnavalesca en su lucha liberadora. Durante la represión del motín, el río de sangre hace presencia dejando impresa la historia de represión indígena de siglos:

Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella [...]. La sangre de ese millón de hombres podía correr y salpicar, y formar espuma como un río [...] tan bien templados que podían brindarse como aguardiente a la orilla de ríos de sangre? (161).

En plena represión, el río vuelve a demostrar su fuerza y propicia una fiesta carnavalesca en la lucha. Han podido sofocar el levantamiento ‘social’, continúa entonces el motín ‘verbal’. El protagonista queda inmerso en el carnaval -aunque no participa de él, dado que no se puede contar como uno de ellos, como veremos abajo- y sirve de narrador describiendo desde el interior del proceso la naturaleza del canto, ya que las chicheras cantan “un huayno cómico que yo conocía pero la letra, improvisada por ellas en ese instante, era un insulto a los gendarmes y al salinero. Todos los del grupo formaron un coro. Alternaban cada estrofa con largas carcajadas. El cholo cantaba la estrofa lentamente pronunciando cada palabra con especial cuidado e intención y luego la repetía el coro. Se miraban y volvían a reírse” (99). Las palabras surgen espontáneas y liberadoras en boca de un sujeto anónimo que es el pueblo mismo. Bajtín señala que los festejos de carnaval ofrecen otra visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a las instituciones (Bajtín, 1966: 11), y agrega: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial.” (Íbid.: 13). El rito concede el derecho de gozar de la libertad y el derecho de violar las reglas habituales de la vida en sociedad”. (Íbid.: 181). El huayno aparece cargado de insultos, y Bajtín dice a propósito de ello: “los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara; los insultos y los golpes destronan al soberano”. (Íbid.: 178.) En la novela, el soldado represor queda ridiculizado y despojado de su poder. Martín Lienhard señala sobre el particular:

La cita de cantos o de fragmentos enteros de discursos orales solían ser, especialmente en la novela regionalista o su variante indigenista un truco literario para sugerir, a bajo costo, la presencia de una cultura oral popular, y también, el generalmente ficticio arraigo popular del autor. [...] En la obra de Arguedas, las citas largas por ejemplo los cantos en versión bilingüe que aparecen en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* [publicada en 1964, es la más cuestionada de las novelas de Arguedas] ostentan una vinculación compleja con el sistema diegético de los textos; para percatarse de ello, basta imaginarse el capítulo X (“Yawar mayu”) de *Los ríos profundos* sin los textos de los cantos: desaparecería, ipso facto, la propia diégesis narrativa, basada en los cantos y su recepción por el auditorio de la chichería. Una función importante de los cantos transcritos, por otra parte, es la de remitir a la presencia, no por subterránea menos incisiva, de un sistema de signos quechua que compite con el de origen criollo. (Lienhard, 1990: 195)

Ernesto ha sido excluido de ese momento y gracias a esa distancia le es posible hablar de los ríos profundos que representaba esa gente durante el momento del carnaval: “Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos de régimen imprevisible, tan secos, tan pedregosos, tan humildes y vacíos durante años y en algún verano entoldado, al precipitarse las nubes, se hinchan de un agua salpicante, y se hacen profundos, detienen al transeúnte, despiertan en su corazón y su mente meditaciones y temores desconocidos” (100). Los ríos profundos pueden no ser permanentes por su naturaleza imprevisible, pero están en lo profundo de la cultura sometida lo cual les permite despertar en cualquier momento.

En la carta de despedida que Arguedas envía a Hugo Blanco, líder de la sublevación de La Convención, entonces encarcelado, le dice: “Quizá habrás leído mi novela *Los ríos profundos*. Recuerda, hermano, el más fuerte, recuerda. [...] En la novela imaginé esta invasión con un presentimiento: los hombres que estudian los tiempos que vendrán, los que entienden de clases sociales y de la política, esos, que

comprendan lo que significa esta sublevación y la toma de la ciudad que he imaginado. ¡Cómo, con cuánto más hirviente sangre se alzarían estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la peste, del tifus, sino la de los gamonales, el día que alcancen a vencer el miedo, el horror que les tienen!” (Cornejo Polar, 1973: 150). Y en el Primer encuentro de narradores peruanos, afirma también: “esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico, ¿cómo no lo harían, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención.” (Rowe, 1979: 86). Arguedas, visionario y profeta, anunció el levantamiento en su novela años antes de que ocurriera. A partir de este momento, los ríos se despliegan en la novela con una serie de significaciones a modo de una letanía. Revisaremos la variedad de sentidos que adquiere el río señalando las citas correspondientes.

A) Río protector

1) ¡Padrecito! No me pregunte. No me ensucie. Los ríos lo pueden arrastrar; está conmigo. ¡El Pachachaca puede venir!” (204).

2) Han querido acorralar a los colonos a la orilla del río; no han podido [...]. (217).

El zumbayllu entra en combinación con el compromiso a favor de la causa social y protectora del río, cuando leemos en la novela: “en el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. La llamaré. Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. El Pachachaca la ayudará.” (144).

B) Río, símbolo de la vida de Ernesto

1) Yo exploraré palmo a palmo el gran valle y el pueblo. Recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas” (37).

2) Los ríos fueron siempre míos. [...] Los peces [...], el gran sol [...], los jilgueros [...], los molinos [...]; el río, aun así enmarañado y bárbaro, me dieron aliento. [...] A veces, podía llegar al río, tras varias horas de andar. Llegaba a él cuando más abrumado y doliente me sentía. (59-60).

La íntima relación que Ernesto mantiene con el río y los méritos que reúne para merecerlo, permiten que la figura del protagonista se asimile finalmente a la del río:

3) Me levanté el rostro con sus manos: Me miré largo rato, como si yo fuera un remanso del Pachachaca. (222).

C) Río, fuente de amor

1) El amarillo del precipicio con el verde del agua tranquila en ese remanso del Pachachaca. [...] Si yo, algún día, llevo a Salvinia a mi hacienda, ellos dirán que sus ojos fueron hechos de esa agua; dirán que es hija del río. ¡Seguro, hermanito! Creerán que yo la llevo por orden del río [...] ¡es la verdad! (103).

El río abraza en su remanso las primeras ilusiones juveniles que surgen de la inocente niñez recién abandonada.

D) Río, fuerza y movimiento

1) Por temor al bosque tupido, en cuyo interior caminaban millares de sapos de cuerpo granuloso, no me acerqué nunca [...] (27).

2) Los sapos caminaban en el fondo de las yerbas. Caudalosas acequias de agua limpia, inútil, cruzaban las huertas. (45).

El agua estancada, el pantano, es el contraste del río (agua que corre), y los sapos que lo habitan representan lo repulsivo y la maldad en contra de la naturaleza en plenitud que vive gracias a la presencia del río en su centro. La presencia de personajes o de lugares (cuartel lleno de sapos) en relación con esos elementos coincide con el papel que desempeñan en el relato, según podemos apreciar en las citas siguientes:

3) El Añuco corría a la fuente, cuando oía croar a los sapos, y lanzaba pequeñas piedras al depósito de agua, o daba golpes en los bordes del estanque, con un palo largo de leña. “¡Malditos, malditos!”, exclamaba; y golpeaba ferozmente.

4) [El cuartel] inspiraba temores porque estaba vacío. Nadie ensuciaba el pie de los muros, por los sapos que allí abundaban y por miedo a los gendarmes. Los sapos se prenden, inesperadamente, de la piel humana desnuda. (131)

E) Río de vida y muerte

1) El Panchachaca gemía en la oscuridad al fondo de la inmensa quebrada. Los arbustos temblaban con el viento. [...] quizá desde lo alto del puente la vería pasar [a la fiebre], arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. (225)

F) Río que enfrenta culturas

1) El puente de Pachachaca fue construido por los españoles. Tiene dos ojos altos, sostenidos por bases de cal y canto, tan poderosos como el río. Los contrafuertes que canalizan las aguas están prendidos en las rocas, y obligan al río a marchar bullendo, doblándose en corrientes forzadas. Precipicios de roca hay entre el río y las haciendas. (212)

El río y el puente simbolizan el encuentro de dos culturas, el puente elaborado por los conquistadores representa a la cultura dominante que subyuga a la cultura indígena simbolizada en el río que también sufre la ‘obligación’ de someter su cauce al régimen de la autoridad.

G) Río con nombre propio

1) Apurímac, “Dios que habla” significa el nombre de este río. (23)

2) ¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa este nombre. (43)

Por último, la novela consigna el nombre de 'los ríos profundos', con lo cual les otorga una identidad que permanecerá en la memoria de los hombres de su pueblo. El poder de esos ríos extiende su significación hasta el muro incaico fuerte e inquebrantable que aparece al inicio del relato, a pesar de la construcción colonial que sobre él pesa, y a pesar del transcurrir del tiempo. Las rocas con las que está construido pudieran haber provenido de lo profundo del río: "¿Cantan de noche las piedras? Es posible. Como las más grandes de los ríos o de los precipicios" (12). Y en seguida: "¿Cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se yerguen para contemplar la quebrada" (24). La roca (cultura incaica) es un abismo que se extiende entre las haciendas (complejo opresivo) y el río (complejo indígena). Dicha conjunción representa el problema de lo histórico en la novela. Lienhard afirma: "En la obra literaria de Arguedas se constata la proliferación casi ilimitada de oposiciones derivadas del sistema dualista andino, aunque connotada con elementos más modernos. La costa (abajo) connota la conquista española (nivel histórico), la explotación imperialista (economía), la injusticia (nivel sociológico), la decadencia cultural y moral (ética), la otredad (antropología) y, por lo general, un presente (tiempo) intolerable" (Lienhard, 1990: 213).

El protagonista se encuentra entre dos culturas y ante la disyuntiva de optar por alguna de ellas: "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" (61). La elección de Ernesto se decidirá según se incline su corazón, y como sus "viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi [...] que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo" (61), entonces, optará por el río y su elección dejará de manifiesto su compromiso, porque al elegir al río como modelo ideal de su personalidad, deberá asumir el reto que el río representa: un río liberador de una cultura que quiere llegar hasta el "mar", y una vez en el gran océano poder incorporarse a la cultura universal como un pueblo vivo y no como una cultura muerta. Ernesto, entonces,

debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura. [...] Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin billante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre! (61-62)

Un río que infundiera temor y, al mismo tiempo, que tuviera el don de la tranquilidad y de la lentitud para conducirse con toda conciencia, y en estos contrastes, ocultar el secreto de su identidad: "¿Por qué en los ríos profundos, en estos abismos de rocas de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce siendo grave el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernas ánimas, juegan con el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo" (166). El río simboliza, finalmente, una opción de equilibrio de fuerzas para el universo. Complejo insondable que ofrece la tranquilidad y la felicidad. Además de su poder liberador y de fuerza, los ríos simbolizan el sentido de la naturaleza, pero de una naturaleza tal y como la entiende Ernesto, como un ser viviente, casi humano y, al mismo tiempo, con un poder divino. Esta condición plural exige que el río tenga una carga semántica extraordinaria y una copiosa funcionalidad dentro de la obra (Cornejo Polar, 1973: 112).

Los ríos profundos representan la altura y la profundidad que equivalen a la superación de todo reto histórico. El padre del protagonista irá hacia las alturas,

escogerá el reto de los abismos. Cima o sima, las alturas o las profundidades: “No tomaría nuevamente el camino del Cuzco; se iría por el otro lado de la quebrada, atravesando el Pachachaca, buscando los pueblos de altura. [...] Él subiría la cumbre de la cordillera que se elevaba al otro lado del Pachachaca; pasaría el río por un puente de cal y canto, de tres arcos” (34 y 37). Y el ejemplo de sus padres, de su padre de sangre y de su padre el río será la guía de Ernesto al momento de abandonar Abancay, en donde se decide por las alturas -“Empecé a subir la cuesta”- y por las profundidades: “¡Mejor me hundo en la quebrada! -Exclamó-. La atravieso, llego a Toraya, y de allí a la cordillera” (225). Ernesto sabe que quedarse ‘al ras’ de la tierra -“no se quedaban las notas a ras del suelo, como cuando el arpista es tímido o mediocre” (164)- era signo de mediocridad. Y que estar en la superficie plana, cómoda, era sinónimo de contaminación y, por ello, merecería la condena de morir. *Los ríos profundos* simboliza el deseo de su autor por el reconocimiento de la cultura indígena a la que se entregó en cuerpo y alma, la exaltación merecida de la historia vigente de su pueblo, de un llamado a la superación de su realidad social y cultural. Cornejo Polar afirma: “El sentido último de *Los ríos profundos* juega, sobre dos goznes claves: por una parte, el afán integrador que obsesiona al narrador-protagonista; por otra, la realidad incontrastable de un mundo desintegrado. Entre uno y otro extremo, como en una mutilada tragedia absoluta del hombre incapaz de tener su vocación primera e incapaz, también, de modificar la naturaleza del mundo. De la aventura que se relata en *Los ríos profundos* sólo queda al final el fracaso de un muchacho cuyo porvenir, contradictoriamente, se encuentra en el pasado”. (Cornejo Polar, 1973: 160). Para Arguedas, a partir de esta obra, el tiempo de la evocación había terminado y daba paso al de la angustia, cruel e incierta adivinación del futuro.

Bibliografía

Arguedas, José María (1958), *Los ríos profundos*. Oveja Negra, Bogotá, 1983.

Bajtín, Mijaíl (1975), *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, Madrid, 1989.

Bajtín, Mijaíl (1966), *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Barral Eds., Barcelona, 1971.

Carpentier, Alejo (1949), *El reino de este mundo*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984.

Cornejo Polar, Antonio (1973), *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Losada, Buenos Aires.

Escobar, Alberto (1984), *Arguedas o la utopía de la lengua*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

Lienhard, Martín (1990), *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas, La Habana.

Marín, Gladys C. (1973), *La experiencia americana de José M. Arguedas*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.

Rowe, William (1979), *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura, Lima.

Vargas Llosa, Mario (1978), prólogo a José María Arguedas, *Los ríos profundos*. Biblioteca Ayacucho, Madrid.

© *Claudia Macías Rodríguez* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

