LOS RÍOS PROFUNDOS: LA MEMORIA Y LO IMAGINARIO

POR

ROBERTO PAOLI

Università di Firenze

Los ríos profundos (1958) son decididamente la empresa más lograda de José María Arguedas (1911-1969). Son asimismo el retrato más fiel de su fisonomía literaria. La prosa es generalmente pobre, a veces casi torpe, pero la sequedad o la torpeza forman parte del ajuar de sutiles seducciones de esta escritura. ¿Escritor o narrador? Me inclino a pensar que el escritor (y especialmente el descriptor, el lírico) es en Arguedas superior al narrador. No es una esmerada y sagaz estrategia que cuide de las específicas necesidades de la novela, sino un llamado interior móvil, emotivo-memorial, lo que preside momento a momento la construcción del edificio narrativo. No obstante, también por ello este desenvolvimiento de la acción, quebrado y tal vez fatigoso, si por un lado puede llegar a incomodar al lector, por otro favorece una sugestión distinta de naturaleza lírico-musical y subconsciente.

El interrogante central que una narrativa semejante propone tiene que ver con su régimen de convivencia con los intereses científicos y los propósitos divulgativos que constituyen el resorte declarado de esta operación literaria. No resulta embarazoso responder: la convivencia es armoniosa y natural. Los momentos más valiosos del discurso no son propiamente los narrativos, sino aquéllos donde una amalgama sin residuo de actitud didáctica y vibración emotiva vuelve a proponer la misma fusión entre observación científica y transfiguración poética, que puede ofrecer un modelo como *La vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck. El admirable *excursus*, al comienzo del cap. VI, pp. 70-73¹, sobre la densa trama de asociaciones verbales convocada por el significante *zum-*

¹ Se hace siempre referencia a la edición Losada, «Biblioteca Clásica y Contemporánea» (Buenos Aires, 1972).

bayllu, es uno de los pasajes más característicos, una verdadera pausa didascálica que interrumpe el cuento y que pone en evidencia la esencia lírico-descriptiva (y no propiamente narrativa) del arte arguediano. El sutil lirismo de Arguedas emana de un terreno científico-pedagógico, no de una base estrictamente inventiva. Hay que convencerse de que la etnología o la etología no constituyen el fondo, sino el primer plano, y diría la *conditio sine qua non* de este arte. Todas las criaturas, aun las más intrascendentes en apariencia, son dignas no sólo de respeto, sino también de atención, de esa atención minuciosa y contenidamente emotiva (no muy distinta, en definitiva, a la de José María Eguren en las prosas más arrobadas y visionarias de sus *Motivos*) con la cual el autor de *Los ríos profundos* observa los aspectos minúsculos e ignorados de una naturaleza donde todo está animado. La antropología y la etología líricas de Arguedas se conducen, ya sea en los trabajos de carácter científico (por ejemplo, *Las comunidades de España y del Perú*), ya sea en las obras puramente narrativas, como si fueran anteriores al divorcio entre ciencia y poesía.

Antropología y elegía brotan indiferenciadas del mismo surtidor, que es la experiencia de Ernesto, depurada, interiorizada y como vuelta a descubrir por la memoria. Lo mismo hay que decir de las noticias naturalistas, que en Arguedas se encuentran siempre impregnadas de memoria. El milagro de esta compenetración está en que no se puede separar la cultura del adulto del recuerdo del muchacho. La memoria del adulto ofrece materia al presente narrativo desde la breve visita al Cuzco hasta el abandono del colegio de Abancay; pero sobre esta primera narración se injertan frecuentes retrospecciones, o sea, que aflora la memoria del muchacho, una memoria en la memoria, una experiencia filtrada dos veces. Más bien proustianamente, los encuentros fortuitos del presente narrativo provocan por analogía o también por contraste la resurrección memorial de episodios o personas del tiempo perdido: la cocina fuliginosa, donde el Viejo manda a dormir a los parientes huéspedes, evoca a Ernesto la cocina india en la cual, contrariado por la madrastra, él ha transcurrido su infancia (p. 10); el *ayllu* prisionero de Patibamba recuerda por contraposición la comunidad libre donde Ernesto crecía feliz, y de la cual en un determinado momento el destino lo ha arrancado (pp. 45-47); el dormitorio del colegio, donde se siente tan solo, le trae a la mente el valle de Los Molinos, en el cual, cuando era niño, vivió «temblando» (pp. 66-67); Alcira le recuerda a Clorinda (pp. 158-159 y 171), etc. Pero tal vez el momento más admirablemente proustiano se logra cuando la simple voz *zumbayllu*, antes aún de que se presente el objeto que así se llama, despierta en el narrador en primera persona

toda una constelación de significantes quechuas de alguna manera asociados con ella (pp. 70-73).

La memoria de Ernesto muchacho es también memoria de frustración, de miedo, de dolor, pero prevalece la añoranza de un pasado y de un espacio ancestrales, en el cual no permanece radicado, permanece «adentro» y no en un «afuera» voluble, siempre ajeno y hostil. Este lugar y este tiempo míticos, este estado incorrupto e irrecuperable que el muchacho cree haber conocido, serán el alimento esencial de las esperanzas políticas del escritor. Es útil repetir para Arguedas lo que Contini ha dicho de Pier Paolo Pasolini: «La sua utopia non è prospettica ma nostalgica»². Todo el mundo arguediano, el real y el ideal, surge de la memoria. Cada encuentro es también un encuentro (o un choque) con la memoria. *Los ríos profundos* están poblados no tanto por actores de carne y hueso como por fantasmas del pasado. La figura antiquísima del aedo quechua, que acompaña al *Kimichu* de la Virgen de Cocharcas, parece la materialización de un recuerdo o de una nostalgia más que una persona real:

«¿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 atenazaban, su voz tan aguda, esa barba rubia, quizá la bufanda, no eran sólo de él, parecían surgir de mí, de mi memoria (pp. 176-177).

De memoria y extraordinario conocimiento folklórico se nutre el tema etnomusical (o, más ampliamente, musical; o bien, omnicomprensivamente, acústico), que tiene un relieve preponderante en la economía de la novela. La esencia del mundo poético arguediano es de naturaleza sonora³. Hay en la mente introspectiva de Ernesto un ingrediente visio-

² Gianfranco Contini, «Testimonianza per Pier Paolo Pasolini», en *Il Ponte*, año XXXVI, núm. 4 (1980), p. 343.

³ Esta predilección, tanto por la música andina como por los sonidos de la naturaleza andina, está confirmada por toda la producción, narrativa y etnológica, del escritor. Particularmente viva aparece en los primeros cuentos, en *Yawar Fiesta* y en los artículos que publicó, la mayor parte alrededor de 1940, en *La Prensa* de Buenos Aires. Esos artículos fueron recogidos en volumen, hace unos años, por Angel Rama (*Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976). Entre ellos se destaca «El carnaval de Tambobamba» (pp. 120-124), casi una anticipación de *Los ríos profundos*: en este artículo se describen músicas y cantos realizados durante el carnaval en el remoto pueblo de Tambobamba, donde, sin embargo, domina sobre todos los demás sonidos la voz del gran río, el Apurímac, «el poderoso que habla».

nario despertado por la música que hace que cada criatura sonora (piénsese una vez más en el *zumbayllu*, p. 94) evoque otros sonidos, se dilate y multiplique en un encantamiento de alucinaciones visuales y auditivas.

La música es la dominante del paisaje, equivalente a un absoluto en el sentido schellinguiano, donde se anula toda diferencia entre yo y naturaleza. El sonido, en efecto, no parece tener una fuente precisa, sino que brota del paisaje, y al mismo tiempo de lo profundo del alma, como si fuera casi la misma voz de aquel paisaje (simbólicamente, de aquel «paisaje del alma»). El sonido penetra en todas partes, se propaga en una especie de amplificación telúrica, llena de sí mismo todo el ámbito. El espacio arguediano es ultrasensible, vibrante, resonante: tiene la acústica de las profundas quebradas andinas. Cuando la María Angola, la campana del Cuzco, tañe con su triste voz, los peregrinos reciben la impresión de una música que brota de las vísceras de lo creado para difundirse en el espacio cósmico y luego volver a hundirse en ese Todo que la ha emitido. El paisaje está embebido de esta música triste, que es como su savia, como su sangre, y que abre las puertas de la memoria, en parte como los toques de *la cloche fêlée* de Baudelaire (pp. 16-17).

La música aguijonea la memoria para que recuerde otros espacios, los de nuestra morada interior, cuya lejanía nos arde como una herida. En Arguedas, *música, espacio y memoria* forman una tríada indivisible. Por el canal de la memoria, la música es capaz de llevar a una sórdida *chichería* de Abancay (p. 50) la esencia de muchos paisajes diferentes, todo el Perú destilado en tantas expresiones musicales cuantos espacios tiene. Pero el efecto de la música es doble: no solamente ella provoca, reavivando la memoria, una extremada conmoción, sino que ejerce además una acción euforizante y energética, dionisiaca, como una fuerte droga:

Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer; pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor, agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo (p. 181).

Hasta la rebelión tumultuosa de las *cholas* se transforma en cierto momento en rito, en música, porque el desfile danzante que se dirige a Patibamba a llevar a los colonos la sal saqueada es un friso coribántico

(pp. 103-104). Ernesto busca en la magia del canto un remedio a la propia soledad. Pone atención al coro de las ranas (pp. 195-196) y queda sorprendido al escuchar el canto cristalino de los grillos (p. 192); percibe el canto de los árboles (p. 27) y sospecha que incluso las piedras de los muros incaicos de noche pueden cantar (p. 14). Sobre todo el sonido grave de los ríos andinos, que corren tumultuosamente en surcos abismales como un galope mítico de caballos cerreros (una de las emociones paisajísticas más fuertes para el visitante de la sierra peruana), refuerza en el muchacho la percepción mágica de la naturaleza, resucita recuerdos y sueños, infunde presentimientos de lo ignoto (pp. 26 y 69).

El episodio del trompo (el *zumbayllu*) es muy significativo. Lo que impresiona a Ernesto es, en primer lugar, la acústica del objeto. No se sabe todavía de qué se trata, el objeto no se ha divisado aún y ya su particular zumbido ha suscitado en la mente de Ernesto un enjambre de asociaciones (pp. 73-74). Es obvio que cuando Arguedas describe los *pinkuyllus* (una especie de flautas larguísimas) habla del sonido de ellos, porque son instrumentos musicales. Es menos obvio que de un pequeño trompo que gira privilegie el rumor: esta menor obviedad es el índice de una sensibilidad especial para el sonido. Pero de manera más explícita, la esencia musical del escritor se declara en la descripción del canto de la calandria, la alondra andina (p. 158). Se trata de un breve párrafo donde el procedimiento es típicamente arguediano en cuanto construye sobre un armazón didáctico un organismo discursivo esencialmente lírico: en este caso el efecto lírico está confiado a una semántica estática, a las *correspondences* entre canto de los pájaros y ambiente natural, al fonosimbolismo de los engarces exclamativos (¡Tuya, tuya!), a la desnuda confesión autobiográfica («... oía su canto, que es seguramente la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres...»).

La clave de *Los ríos profundos* está en Ernesto, en este muchacho que dirige la palabra a las piedras, a los insectos, a las plantas, a los ríos y constituye la radiosa invención de la novela. Ernesto es al mismo tiempo central y marginal, protagonista de su mundo imaginario, pero obligado a seguir los acontecimientos como un observador que se mantiene aparte. La memoria del muchacho es preferentemente crónica de una soledad interior y de un aislamiento exterior, porque éstos son los datos iniciales, aun antes de que los dos peregrinos lleguen al falso destino de Abancay, donde esta condición de malestar se agudiza. El diálogo entre Ernesto y su padre ante las paredes incaicas del Cuzco (pp. 12 y 14) es en realidad un monólogo del muchacho consigo mismo, con sus sueños y sus creencias. Tenemos la impresión de que el hijo no escucha

ni siquiera las respuestas evasivas o complacientes del padre, sino que se da él mismo las respuestas siguiendo un código suyo de analogías.

En Abancay carecerá hasta de ese simulacro de compañía paterna. Ernesto se encontrará en el centro de un embudo infernal, de una prisión de muchos círculos concéntricos: el patio interior, el colegio, la ciudad, la hacienda Patibamba que envuelve con sus roscas el poblado, el valle escarpado en el fondo del cual retumban las aguas del río Pachachaca, único ser que puede huir de este torbellino. En ese espacio endemoniado que es el patio interior del colegio, hasta el cielo, al oscurecer, se vuelve una barrera implacable que impide la llegada de los recuerdos, de los pensamientos que alivian y liberan (pp. 65-66). Un aislamiento mortal separa al muchacho del mundo. El mismo sentimiento pánico (y al mismo tiempo mágico) que lo lleva casi a una identificación con la naturaleza, a un regreso a su vientre de madre benigna, deja lugar en ese momento a un oprimente desconsuelo.

Toda la experiencia de Ernesto se desarrolla entre los dos polos contrarios de la integración y la exclusión. También el episodio de la carta que él escribe a Salvina por cuenta de Antero (pp. 78-82), obedece a este postulado cardinal de la novela. Ernesto, en el colegio de Abancay, sufre de exclusión por más de un motivo: es más joven que los demás, es forastero, es «indio» (a causa de sus raíces culturales, aunque él mismo pertenezca al grupo dominante), es sentimental y soñador (por tanto, un débil). No frecuenta el mundo de las «señoritas» del pueblo, en su mayoría *blancas* («las niñas»). Ama el campo, y si se queda en la ciudad, visita las *chicherías* llenas de forasteros indígenas que cantan *huaynos* que le recuerdan otros paisajes, otras ecologías. El vive dentro de sí mismo y fuera del espacio que ocupa. Pero, en definitiva, lo que emerge no es tanto la marginalidad y diversidad de Ernesto en el colegio entre los hijos de los «señores», sino la diferencia, para él mucho más dolorosa con respecto al grupo indígena, al cual, obstinadamente y sin éxito, el muchacho desea integrarse. *Los ríos profundos* es la novela indigenista de la diversidad del blanco más bien que de la del indio.

Más seductor que las mismas cosas que ve, es, muy probablemente, Ernesto que las ve, las experimenta y las sufre. El vive una vida interior que lo exalta y casi lo embelesa. Lo sorprendemos a menudo jadeante y frenético al borde del delirio. Seguimos no sólo su humor variable, sino inclusive las mutaciones atmosféricas de sus estados de ánimo. Son varios (el padre en pp. 13 y 14, Antero en p. 157, el Peluca en p. 213, el Director en pp. 225 y 230) los que le dicen en síntesis esto: «Tú deliras. No te entiendo.» En su soledad, Ernesto habla con los ausentes. Semejante soliloquio con la ausencia es un modo de configu-

rarse de la memoria, de la introversión. El muchacho es, por cierto, un aislado, pero no sabe vivir en el aislamiento: siempre tiene necesidad de instaurar un diálogo con alguna figura amiga a quien la lejanía confiere una insólita gracia. El inquieto e inestable protagonista, que se siente a veces un gusano, a veces un héroe, ora estático, ora en loca carrera hacia un lugar del cual repentinamente huye (véanse en particular las pp. 234-238), descubriendo mediante la dinámica de la persona el diagrama de sus altos y bajos psicológicos, es así también porque adondequiera que vaya encuentra alguien que le cierra la puerta o le obstruye el camino, adondequiera que vaya asoma una imposibilidad detrás del espejismo que lo llama. Las acciones y las reacciones de Ernesto fuera y dentro del colegio están, por tanto, marcadas por una gran fragilidad emotiva, una inseguridad fundamental que define al muchacho desde el punto de vista del carácter. Y es incluso superfluo señalar que mucha de la aguda sensibilidad de la impresionalidad del narrador autobiográfico de *Los ríos profundos* formó realmente parte de la frágil armadura nerviosa con la cual el escritor (finalmente suicida) tuvo que soportar el choque de la vida.

El testimonio del muchacho es sin duda revelador bajo muchos aspectos de la realidad social andina, ignorados o bien no enfocados con precisión por la narrativa indigenista. Pero la destilación lírica o elegíaca del documento social está en esta novela tan bien realizada que el lector es atraído y capturado en último término por la subjetividad de Ernesto, por su filtro afectivo y aislante. Muy valioso es el testimonio sobre el viejo feudatario, sobre el clero aliado con los propietarios, sobre la instrucción en manos de los religiosos, sobre los fermentos de rebelión en la capa mestiza, sobre la cultura quechua común a los señores y a los siervos, sobre los colonos sometidos y reducidos a una dependencia completamente animal, sobre la pluralidad de los estatutos sociales existentes en el seno de la mayoría indígena. Todo ello compone un cuadro, retratado en vivo, de la sociedad andina de los años veinte, cuadro que, aun sin perder nada de su valor testimonial, configura de manera más sutil un mundo interior, una representación del ánimo del yo que se cuenta. El narrador-adulto que escribe y recuerda no pone ninguna distancia entre su ser de ahora y su ser de entonces. El mensaje está impregnado de la imaginativa y del *pathos* de entonces. Sólo un ejemplo rápido: el lugar odioso que ocupa en el recuerdo de Ernesto el viejo pariente ricachón del Cuzco se debe fundamentalmente a la ecuación moralista-cristiana entre riqueza y avaricia, que para una mentalidad atrasada o apenas adolescente es parámetro más accesible que el concepto de explotación.

Son los años de las peregrinaciones con el padre, que es uno de los personajes en quien mejor se comprende la óptica del narrador, que conserva fresquísimas las impresiones y los afectos del muchacho. El padre, que todavía por su profesión de abogado pertenece a la clase dominante, es también él, a modo suyo, una víctima, un perseguido, un derrotado. Su figura por las calles nocturnas del Cuzco se parece a la de un indio («Mi padre iba escondiéndose junto a las paredes, en la sombra.... no quería que lo reconocieran. Debíamos de tener apariencia de fugitivos...», p. 8), porque el indio que camina por las calles de una ciudad andina da siempre la impresión de ser un fugitivo. Toda la historia del padre se nutre de moradas perdidas, de fugas y de frustraciones. El muchacho, casi sin hacerlo notar, escudriña continuamente su alma donde la esperanza se alterna con el desaliento por la extrema precariedad de su condición profesional. Con atención angustiada y amorosa sigue los altos y bajos del ánimo del padre, actitud que se resume bien en esta frase: «... cuando andábamos juntos, el mundo era nuestro dominio, su alegría y sus sombras [del padre] iban de él hacia mí» (pp. 38-39). Pero en todo momento se mantiene firme la admiración de Ernesto por el coraje con que su padre enfrenta la hostilidad de la gente y el propio destino errabundo.

Son los tiempos del colegio. El colegio de Abancay es un microcosmos que prefigura el macrocosmos de la sociedad en el sentido de que allí reinan el atropello y el culto de la fuerza con alguna tregua de humanidad (reconciliación o simple aclaración) creada por un gesto aislado, por una imprevista efusión, por un rayo de generosidad. Aquí también se trata de una «quiebra feroz», aunque no en la medida en que luego lo serán *El Sexto* (1961), del mismo Arguedas, o *La ciudad y los perros* (1963), de Vargas Llosa, pero está todo trabajado con sutiles ingredientes de orden exquisitamente subjetivo, como la pureza de la mirada de Ernesto (incluso angelical cuando se apoya sobre una muchacha), una veta de pudor y de recato que no se complace en las turbaciones, sino que lo envuelve en un elocuente «no-dicho», un presentimiento de mundos armoniosos que solamente nos es dado soñar. Exteriormente, *Los ríos profundos* se inscribe en la novela pedagógica (*Erziehungsroman* o, más frecuentemente, *Bildungsroman*), pero la etiqueta se demuestra al fin muy frágil: no hay, en efecto, un desarrollo real de este Ernesto, que se encierra en su propia memoria y acecha, en la historia que vive, casi exclusivamente las huellas de su misma prehistoria⁴.

⁴ También Antonio Cornejo Polar, en su excelente estudio, que es el mejor sobre Arguedas, ha percibido perfectamente esta peculiaridad de la novela: «Mien-

Es la edad del pensamiento mágico. En *Los ríos profundos*, cuando no viene la memoria a poner remedio, es constante la ayuda prestada por una presencia salvadora, que por lo menos restaña y consuela. El reloj de oro de tres tapas posee para el padre, afligido por la inestabilidad de su trabajo, esta virtud (y función) de talismán (p. 18). En el colegio, la flor amarilla que crece en un sórdido rincón de la pared, detrás de los retretes, es una criatura ignorada; pero su humilde presencia tiene el poder de hacer olvidar las miserias de la convivencia humana, de redimir ante los ojos de Ernesto un mundo feroz (pp. 132-133). En el barrio de Huanupata, el lustroso limón colgando sobre los pozos de agua podrida es, también él, un signo de esperanza y de sencilla alegría de vivir (p. 202). Pero el objeto (diría hechizado) que mayormente descuella en la novela, especialmente en el palpitante comienzo del sexto capítulo (pp. 70-77), es el trompo llamado *zumbayllu*. Todo aparece animado y vivo allí donde la cultura es esencialmente mágica: el trompo está en manos de Antero como un animalejo que guarda en su pequeño cuerpo una gran alma sonora, y cuando voltea sobre la tierra arenosa, es percibido como un gran insecto vibrante a quien no faltan ni ojos ni cabeza. Palacios, cuya condición de indio en ascenso hace de él un aislado y un humillado, se ilumina ante esta criatura portentosa que le recuerda su ámbito cultural específico. El objeto mágico es capaz de humanizar aun a los violentos: el propio Añuco «parecía un ángel nuevo recién convertido» (p. 73). Es mucho más que un juguete especial; es una revelación que lleva consigo la esencia de los profundos valles. Más adelante atribuirán al sonido del *winku* (un segundo trompo más prodigioso todavía) la capacidad de transportar un mensaje a una persona lejana. La abusada fórmula del «realismo mágico» encuentra en episodios como éstos un circunscrito pero bien definido terreno de aplicación.

La atención de Ernesto, que privilegia a las criaturas humilladas, torturadas, marginadas u olvidadas, se puede conectar con aquella isotopía general (*violencia del fuerte sobre el débil*) que es el epicentro temático, la base fundamental de toda la novela. Pero semejante significado, antes aún de ser una realidad social objetivamente destacada, es memoria, multiplicación obsesiva, fijación incurable de una traumática experiencia privada. Los colonos, que se pueden definir los más parias de los hombres, y luego el arbolito raquíptico del Cuzco (pp. 8-9 y 24), los pájaros cazados a pedradas o a fusilazos en los pueblos mestizos

tras el mundo se moviliza hacia el futuro, históricamente, y se transforma, el protagonista regresa a las inamovibles fuentes de su experiencia india» (*Los universos narrativos de José María Arguedas* [Buenos Aires: Losada, 1973], p. 109).

(pp. 29 y 31-32), los caballos torturados por los hacendados borrachos en las fiestas paisanas (p. 43), las ranas croadoras que mata el Añuco (p. 60), los inermes grillos cantarines aplastados por la gente de Abancay (p. 192), etc., son, sí, distintos ejemplos de una creación violada, pero al mismo tiempo y de modo no menos transparente son otras tantas proyecciones de la historia de Ernesto. El pongo del Cuzco (primer capítulo), sumamente degradado por la arrogancia del patrón, y la demente (*opa*) Marcelina, criatura incapaz que sufre la violencia de los colegiales más grandes y también de uno de los curas, constituyen probablemente los casos de más lograda elaboración de este tema autobiográfico.

Es casi una segunda vida la que Ernesto vive con la imaginación. El final de la novela está también admirablemente en clave con esta dimensión fantaseadora del protagonista. Cuál será la meta del extraño muchacho después que ha dejado el colegio, no se sabe con certeza. Sus últimos movimientos responden a un proyecto suyo, a una imaginación suya, no son movimientos reales: él se apresta a cruzar el Pachachaca por el puente colgante de Auquibamba y se imagina que podrá ver a la Fiebre (personificada tal como la representa el pensamiento mágico) mientras es arrastrada por la corriente purificadora hacia la Gran Selva, el país de los muertos, adonde había sido ya empujado el malvado Lleras (p. 244). Pocos días antes, Ernesto había recibido como regalo del padre de Palacitos algunas monedas de oro, que debían servirle para huir o, en caso de que muriera, para el funeral. El, poseyendo aquellas monedas (consideradas no en su valor económico, sino como dones hechizados según una auténtica categoría de fábula), en la celda del hermano Miguel, donde lo tienen segregado por temor al contagio, se imagina su propio fin en una página de gran pureza y contenida emoción:

Pero si llegaba a sentir la fiebre, haría como el Abraham. Me escaparía. Quizá no podría llegar a Coracora [*donde se encuentra el padre de Ernesto*], pero sí a mi aldea nativa, que estaba a tres días menos de camino. Bajaría por la cuesta de tierra roja, de Huayrala; con esa arcilla noble modelaría la figura de un perro, para que me ayudara a pasar el río que separa ésta de la otra vida. Entraría tiritando a mi pueblo; sin un piojo, con el pelo rapado. Y moriría en cualquier casa que no fuera aquella en que me criaron odiándome, porque era hijo ajeno. Todo el pueblo cantaría tras el pequeño féretro en que me llevarían al cementerio. Los pájaros se acercarían a los muros y a los arbustos, a cantar por un inocente. Por ausencia de mi padre, el *Varayok* alcalde echaría la primera tierra sobre mi cuerpo. Y el montículo lo cubrirían con flores... (p. 228).

Son muchos los episodios de la novela que constituyen fugas interiores de Ernesto, parto exclusivo de su imaginación: el viaje solitario del padre de Abancay a Chalhuanca (pp. 38 y 42); el combate completamente imaginario entre Doña Felipa y las tropas allá abajo, en el abismo del Pachachaca (pp. 150-151); el diálogo de Palacitos con el indio paisano suyo sobre la vida de la comunidad de ambos, sentida celosamente como una *privacy*, en la cual a ningún extraño le está permitido entremeterse (pp. 174-176); el regreso de Abraham al propio pueblo para morir allí (p. 226); la victoria sobre la Fiebre disfrazada de vieja, con la cual Ernesto se imagina que habrá de tropezar en el camino que baja hacia el Pachachaca (p. 234), etc.

Sobre todo Doña Felipa, la mujer de Abancay que conduce el levantamiento de las *cholas*, la maternal marimacho que encarna la necesidad de Ernesto de reintegrarse a un seno y a un grupo, estimula y exalta la imaginación del muchacho. El personaje adquiere progresivamente las connotaciones de una heroína legendaria, con cuyo regreso sueña el pueblo, calmando con esta fantasía su hambre de justicia: es el sueño mesiánico del regreso del héroe vengador y justiciero que siempre han tenido los vencidos. En cuanto a Ernesto, la figura de Doña Felipa surge no sólo por la exigencia de un intérprete activo de las necesidades de las masas indígenas (ese héroe que el hombre Arguedas creará reconocer más tarde en Hugo Blanco), sino también por la necesidad de una imagen femenina que sirva como sucedáneo de la madre. Es interesante observar que el personaje, visto sólo una vez por Ernesto y acrecido en la mente del muchacho hasta asumir la estatura de un mito, no nace de la observación, sino que está todo tejido de imaginación sobre la base de los pocos datos contradictorios y tal vez legendarios recogidos en el colegio o en las *chicherías*, de modo que los hechos realmente acaecidos terminan por no distinguirse bien de lo que es ya mito personal de Ernesto y también mito colectivo, popular.

El amor también es para Ernesto solamente imaginación sublimadora. Su pensamiento corre a menudo hacia un fantasma de mujer sustitutivo de la madre (por ejemplo, la joven de los ojos azules entrevista apenas en el pueblecito de los huertos de capulí, pp. 30-31 y 65). A la sublimación de la mujer contribuye también el complejo racial, contraído en la convivencia con los indios, porque le hace ver a la mujer «blanca» como una meta en principio inalcanzable. La angelización, a su vez, produce en el muchacho efectos de turbación y de inadecuación que aumentan en él la inhibición y la sexofobia.

El sexo no ha de estar relacionado con la belleza, sino con la deformidad de la *opa* Marcelina, que es el personaje más prolífico y al mismo

tiempo el más evasivo de la novela. Deformidad e idiotez hacen de ella una «marcada de Dios» depositaria de un poder mágico. Es una figura carnavalesca e infernal que se halla en una encrucijada de motivos. Si por un lado forma parte del largo inventario de víctimas diseminadas en la novela, en una dirección de significado opuesta ella personifica la transgresión. Estamos en un colegio para varones donde la educación es violentamente represiva. Educadores y educandos están obsesionados por el demonio. Nada de extraño, por tanto, si esta pesadilla toma cuerpo, asume una definida imagen que refleja la fealdad moral del pecado. Una fealdad no solamente repulsiva, sino también oscuramente atractiva considerando los rasgos, los castigos y las riñas a que los colegiales hacen frente con tal de ver a la demente (o tener relaciones con ella). La *opa* tiene, dado que es una tentación a la desobediencia, cierta duplicidad, porque la empujan en direcciones opuestas el deseo y la censura⁵.

El patio interior, adonde por la noche se dirige la *opa* seguida furtivamente por los colegiales y adonde algunos de ellos van a masturbarse, es un espacio que materializa el sentimiento de culpa de los muchachos, los cuales, influidos por sus profesores religiosos, ven en el sexo solamente algo bestial. Lugar diputado de la prohibición y de la transgresión, exteriorización de una maraña de conflictos, metáfora del inconsciente, es en las tinieblas una dimensión temida e insondable. Aludiendo al pútrido estancarse del pecado, se opone simbólicamente a la gallarda y victoriosa pureza representada por las aguas del Pachachaca.

⁵ Tiene también un significado autobiográfico. En el cuento «La huerta», Arguedas narra un episodio, que probablemente le sucedió y que tiene como protagonista a «la gorda Marcelina, lavandera del viejo hacendado». Esta mujer deforme logra seducir al muchacho Santiago (= Ernesto), pero «su cuerpo deforme, su cara rojiza, se hizo enorme ante los ojos de Santiago. Y sintió que todo hedía... El alto cielo tenía color de hediondez... Cuando los pelos de la Marcelina se erizaban, de allí brotaba algo como el asco del mundo» (*Amor mundo*, Montevideo: Arca, pp. 23 y 27). El muchacho queda traumatizado por esta primera experiencia sexual, llevada a cabo con una mujer cuya fealdad sobrepasa el signo del *remedium concupiscentiae*. En esta infeliz experiencia concebirá un horror por el sexo que lo acompañará toda la vida: esa sexofobia que está presente en toda la obra narrativa de Arguedas. Existe luego otra experiencia autobiográfica que está en la raíz de semejante visión negativa del sexo. En casa de la madrastra, el hermanastro pretendía que el pequeño José María fuera testigo de sus hazañas de *macho*, es decir, que asistiera a las violencias carnales que perpetraba contra las indias de la servidumbre: estos espectáculos, lejos de favorecer el machismo en el pequeño Arguedas, lo traumatizaron profundamente. El hecho se narra en el primero de los cuentos de *Amor mundo*, intitulado «El horno viejo», y, libremente reelaborado, está presente en el episodio en que Lleras desnuda a la demente e incita a Palacitos a echarse sobre ella (*Los ríos profundos*, pp. 58-59).

Montañas y ríos constituyen divinidades en las culturas mágicas. El Pachachaca es para Ernesto algo más que una corriente lustral. El muchacho angustiado busca una verdadera comunión con el río, cuyas virtudes (pureza, fuerza y serenidad) quiere recoger en sí mismo para cargarse de entusiasmo y renovarse. Ser como el río equivale a vencer los obstáculos, a alcanzar tranquilamente la meta; en fin, a cumplir el propio destino. En ausencia de un magisterio humano, la naturaleza es maestra de elevación moral, modelo de perfección interior.

El mito del río es central en esta obra, además de estar presente *in limine* en el propio título. En el pensamiento mítico de Ernesto, el río será el ejecutor de la *némesis* que Lleras se ha merecido con su *hybris*, y al final se llevará el tifus exorcizado por las imprecaciones y los cantos de los colonos. Agréguese la ecuación «río fragoroso»-«caballo galopante» («¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indecible y permanente que marcha por el más profundo camino terrestre!», p. 69), que hunde sus raíces en Homero y en las artes plásticas de la antigüedad.

Los ríos profundos, elevados por el mismo título a un papel protagonista, no son más que tres: el Apurímac (p. 26), el Pampas (pp. 33-34) y el Pachachaca (*passim*), pero la isotopía fluvial atraviesa toda la novela, mientras el sema «líquido» aparece aún más expandido. Algunos ejemplos: la calle incaica del Cuzco parece excavada en la roca viva, semejante a los encajonadísimos cauces de los ríos andinos (p. 15); el director del colegio se le aparece en sueños a Ernesto como un gran pez que persigue a los pececillos entre las algas de los remansos (p. 48); los ojos de Salvinia, que Ernesto asocia por sinestesia con el canto del *zumbayllu*, a Antero, en cambio, le parecen como las aguas cristalinas de algunas enseñadas del Pachachaca (p. 113); la voz apasionada, excitada, de Antero se asemeja a la del colérico río (p. 114). Si analizamos las páginas que se refieren al levantamiento, a la marcha y a la «carmañola» final de las mestizas (pp. 96-110), podemos individualizar fácilmente una frecuencia isotópica centrada en la imagen del río andino (tumultuoso); pero baste señalar este símil compendiador:

Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la corriente 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 (p. 110).

En el ámbito de este elemento obsesivo se llega a la ecuación suprema, es decir, a la identificación de Doña Felipa con el río. En un universo enteramente entretejido de semejanzas y coincidencias profundas, sucede que el río es asimilado a una persona y Doña Felipa a una fuerza de la naturaleza («Tú eres como el río, señora —dije...», p. 162; es decir, poderosa e inalcanzable). Aquí la analogía que se instituye es entre las dos *fuerzas buenas* de la novela: la natural de las aguas y la humana de la mujer rebelde. Para Ernesto-Arguedas, que había vivido temblando (p. 67) —y su prosa conserva ese temblor, esa palpitación—, son éstas las únicas certidumbres que lo animan: la comunión con la naturaleza y el rescate del hombre.