

LOS RÍOS PROFUNDOS COMO RETRATO DEL ARTISTA

POR

LUIS HARSS

University of West Virginia

En *Los ríos profundos*, creo yo, hay un pequeño Wilhelm Meister. Es decir, un retrato autobiográfico que es específicamente la crónica de un aprendizaje artístico. Y una ontología poética, sutilmente elaborada, a la que Arguedas no renunció nunca.

Todavía en el «Primer diario» de *Los zorros*, Arguedas sigue definiendo su relación —ya intermitente— con el mundo como una armonía profunda, animada entre ser, cosa y palabra. El antropólogo reconocería en seguida el sentido «mágico» de esta fe en el lenguaje como encarnación del mundo. «Cuando ese vínculo se hacía intenso —nos dice Arguedas—, podía transmitir a la palabra la materia de las cosas.» Al desfallecer la palabra decae el ser, es el silencio que precede al suicidio.

En *Los ríos profundos*, en cambio, la palabra da voz y cuerpo al deseo. Ya en el primer capítulo, el viaje al Cuzco, centro del mundo, es un regreso (decepcionado, es cierto) a la fuente de la vida y la conciencia, integradas en ese orden a la vez natural y humano que se expresa en las piedras estructurales de la cultura incaica. Para Ernesto, el muro inca es una concreción viva, ardiente de esa cultura animada de voces, luces, ríos de sangre que dibujan el mapa de su cuerpo absorto en el recuerdo. Por eso las piedras bullen como la sangre hirviente, evocando el tiempo de las danzas guerreras, los ritos y armonías del paraíso perdido.

El Cuzco es la utopía: fusión de mundo natural y cultura, de hombre, paisaje y palabra en la intensificación vibrante del canto. «Tierra nativa» del padre, que desde su nostalgia le contagia a Ernesto lo que llama su «gran proyecto»: el rescate poético de esa utopía. Ya dentro de Ernesto, que se entrega a una complicada sinestesia, se combinan imá-

genes, olores y sonidos: sombras animadas que son las lenguas de fuego del poeta. En la cocina de la casa del Viejo, que reniega en vano de toda esa herencia, Ernesto siente revivir otra cocina de su infancia, simbolizada como hogar y seno feliz del recuerdo, pero también articulación del momento que vive en ese cuarto traspasado de «la música, los cantos y el dulcísimo hablar» del mundo indígena, donde hasta los peones, que llevan dentro el «bien eterno» del *ayllu*, se le aparecen con el armónico nombre de «concertados».

En el eje del Cuzco, la plaza central, la «resonancia» —de torres y montañas, lagos y campanas— inspira en Ernesto el juramento que es su profesión de fe poética. Allí, más que en ningún otro lado, se hacen eco paisajes y cultura, en el «encanto» de la piedra viva, traída de los cuatro rumbos del imperio, que le habla con la voz tutelar del Inca Roca. En las fuerzas que habitan el juramento ya está el poema: el espectro verbal que se hace presencia concreta. Es la materialización del mundo en la música de la palabra lo que le abre a Ernesto «las puertas de la memoria» en ese éxtasis de comunión con el orden natural, interiorizado como tiempo y espacio humanos, que —identificación de danza y danzante— es puro «regocijo» y celebración.

En el patio del Viejo hay otra imagen o cifra de esta experiencia: el árbol de cedrón martirizado, como el Cristo crucificado de la catedral que se repite y se refleja, con triste armonía, en la humanidad sufriente del pongo, que es a la vez el poeta que se ve retratado en él. También la campana de la María Angola —en cuyo llanto cristiano se funden el sol y el oro de los incas— evoca simetría, reconciliaciones posibles solamente en la intimidad recreadora del orden poético. Pero Arguedas rechaza esta distancia entre palabra y mundo, insiste en su música fundamental, profundizada en la materia de la conciencia. Así, lo que en el chico, Ernesto, es un instinto de armonía, en el poeta, Arguedas, se transforma en voluntad de representación. Ya el padre de Ernesto, también poeta a su modo, le ha dicho que «la armonía de Dios existe en la tierra» y que «tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos». Y ver, para Ernesto, es ser; como escuchar, también, es fluir con la voz del río de la sangre, del «Dios que habla», infundiéndole al chico poeta «presentimientos de mundos desconocidos» y despertando en él «los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños».

De hecho, Ernesto, como después muchos de sus compañeros del colegio que llevan el signo del poeta, como desdoblamientos de Ernesto que son, aun bajo los aspectos más improbables, es un «marcado». Notemos, de paso —entre la gama de actitudes que los hacen piezas de un solo repertorio—, cuáles son las señas del «marcado». Como el Añuco

(hijo natural) y Lleras (de origen desconocido) y, claro, Ernesto («hijo ajeno»), es un bastardo, un paria. El resentimiento de la bastardía produce en ellos esa «sombra» o «mal de rabia», que se parece tanto a la peste de la que se salva más adelante Ernesto y que es algo así como la imaginación de la violencia que desgarró el cuerpo social. Sin duda, en el caso del Añuco y de Lleras, se trata de una versión degradada, corrompida del poeta. Pero las marcas están: en los misteriosos «daños» o bolitas de vidrio del Añuco, por ejemplo, con sus «ondas perfumadas de colores» y su secreta luz lunar, tan semejante a la del *zumbayllu* y tan íntima para Palacitos, el chico del *ayllu* que los hereda prometiendo que «nadie los verá, sólo los de mi pueblo». En la misma rebeldía del Añuco, que lo identifica como «maldito», aunque acaba amansado en una celda, hecho fraile, él, que «nació para libre», cuando se le apague el «genio», en el momento de apagársele también la magia del *winku*, con la bendición del Hermano que lo reduce a la condición de objeto inerte con «moho en la púa y en los ojos». En Lleras se repite, como otra posible advertencia a Ernesto, la historia de orfandad, violencia y castración final. Y las marcas del paria, también en este caso, especialmente ambiguo por las distintas resoluciones del conflicto que imagina Ernesto, son las del poeta, asimilado a la figura de Icaro, que se derrite al sol, en su huida final por una quebrada, «como si fuera de cera», y en la misma escena, a la de Prometeo, que grita «de noche en las cumbres», rompiendo sus cadenas.

Y no olvidemos al otro marcado, Antero, el «Candela», especie de ángel oficiante —por su pelo dorado, el «encanto» de sus lunares, la prodigiosa autoridad que emana del «inexplicable misterio de su sangre»— en los ritos mágicos del trompo. Y finalmente al rondinista, Romero, que en sus «fugas» y huaynos evoca la voz del gran río, en los momentos en que, a pesar de la soledad y el desamparo del colegio, «sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz».

Mi conclusión: que a pesar de la falta del planteamiento analítico, que quizá pudiéramos esperar de un *bildungsroman*, el reparto de papeles entre los personajes del libro, especialmente los chicos del colegio, responde menos a una dialéctica social que a una metafísica de la poesía.

Dentro de este esquema —que supongo más o menos consciente—, el paradigma del poeta, en cierto modo, es el padre de Ernesto con su alma errante y absorción en su visión interior. Así como lo vemos a Ernesto siempre en la postura retrospectiva, «más atento a los recuerdos que a las cosas externas», también el padre, «arrebatao y generoso», vive atento a la voz del paisaje, el llamado de sus ecos e ilumina-

ciones, inseparables de su particular forma de decir y de ser. Es el sentido de sus viajes por el horizonte interior —el «gran proyecto» irrealizable para él, pero anticipatorio de la vocación del hijo— que brota del canto y vuelo de los pájaros de las quebradas. Desterrado, forastero en el mundo ancho y ajeno de una sociedad hostil —también Ernesto es «loco» y «tonto vagabundo»—, siente en los huesos el mismo canto de la calandria, de la que dice Ernesto que es «la materia de la que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres». Eterno «peregrino», se puede decir que no vive sino en los momentos de luz y canto del *huayno* o aspirando el lenguaje secreto que se recorta en las ramas «de madera limpia» de un árbol «que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden». Sólo ese instante de vertiginosa participación en el ser lo detiene: el momento de entregarse a eso que lo habita, rescatar en su plenitud la presencia abismada de lo que en la vida cotidiana es ruina y abandono, pero, dentro de él, un movimiento perpetuo que recomienza «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».

También Ernesto, ya lo sabemos, es el desterrado de la unidad, de la comunidad perdida del *ayllu*, que sólo la música de la palabra puede restaurar. Nostalgia, diría un Cortázar, del gran útero, del milenio, del *kibbutz* del deseo, de la isla final. Con la diferencia que en Arguedas el mundo perdido no se percibe como una proyección fantástica o mítica, aunque participe también de estas características, sino la presencia alienada de una cultura específica que, por la armonía de sus formas y estructuras con la articulación del paisaje, sigue latente en el orden natural. Y es por eso que puede materializarse en un objeto mágico, corporizarse en una metáfora, como el *zumbayllu*, que de algún modo, como la piedra viva del muro incaico, es una posibilidad de encuentro entre palabra y realidad. Recordemos que el *zumbayllu*, el trompo en que se encarna la rotación del mundo, es un híbrido onomatopéico, un cruce de culturas y cifra de la integración poética de lenguaje y mundo, no un mero «fetiche», como lo llama Vargas Llosa en su prólogo a la edición chilena de *Los ríos profundos*, donde se esboza una especie de patología de la sensibilidad de Arguedas, sino una entelequia o concreción de fuerzas vitales en acción. En el mundo desacralizado de Vargas Llosa no sorprende que la realidad verbal gire en una órbita propia, y que el animismo de Arguedas, indudablemente «de raíz compensatoria», como dice Vargas Llosa, no parezca ser más que una idealización «pagana» de la naturaleza alienada. Pero justamente la función del *zumbayllu* es

restablecer el orden alienado desde la raíz verbal en que se regenera metafóricamente —es decir, mágicamente— el tronco vivo de la comunidad de hombre y paisaje natural y cultural. Por eso el trompo lleva cifrados en su nombre luz, sonido, voz; en su filo, el resplandor crepuscular del amanecer y del recuerdo que se juntan fuera del tiempo; en su sombra, la materia de pájaros, insectos, danzantes de la época heroica identificados con la música del *ayllu* en esa ontología profunda del canto hecho carne, hecho cuerpo del mundo en su aspecto lunar o poético, como lo indica la «claridad extraña» de ese pequeño objeto animado de la misteriosa poesía que Arguedas asocia en las «especies de luz no totalmente divinas» en que «el hombre peruano antiguo», como despier-to dentro de su propio sueño, redescubre los vínculos «entre su sangre y la materia fulgurante».

Digo que *Los ríos profundos* es una poética porque toma conciencia de su función restauradora como principio y razón del arte que irá formulando Ernesto desde la entraña de su soledad. El punto de partida, como en toda poesía de la nostalgia, es el ojo ingenuo, la visión intacta de la infancia, ese «tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos» que atravesará pruebas de fuego para que la materia de la sensibilidad arduamente trabajada reviva en la plenitud del poema.

Ernesto no es el padre que, sin embargo, lo habita, ni los compañeros del colegio, los «malditos» o «marcados», que, sin embargo, le hacen sombra y reflejo, porque lo que se proyecta en ellos es la insuficiencia de la simple condición de paria, de la violencia ciega o aun del mero ensueño en rescatar dimensiones que sólo pueden darse plenamente, como realización viva del deseo, en el acto de voluntad que son las formas concretas del poema. Nada más remoto del objeto verbal autónomo con que especula nuestra literatura contemporánea, encerrada en la superficie de un texto sin referencia material, que esta exaltación del paisaje interior, con su más íntima sintaxis —y a pesar del desarraigo idiomático que sintió siempre Arguedas al perder la oralidad quechua en la escritura del español— como vivencia profunda. Creo que es en este sentido en el que hay que interpretar el juramento de Ernesto en la plaza del Cuzco. En el mundo caído, cueva de sombras en el que apenas se presiente el resplandor del reino perdido, la poesía es esa entrada en la madera de la que hablaba Neruda como única posibilidad, mineral y musical, de residencia en la tierra. En el *pongo* y en el padre de Ernesto tenemos imágenes del poeta mudo: el silencio que sufre, el latido que espera su eco y su articulación, que vendrán con el aprendizaje de las formas del arte. Podríamos recordar en este contexto al chico de *Don Segundo Sombra*, que también escucha místicamente la voz humanizada

del paisaje. Pero ese gaucho que Güiraldes dice llevar en sí «sacramento, como la custodia lleva la hostia» está intelectualizado como símbolo de nacionalidad, retórica patria y literaria de una clase social —y también una actitud poética— cuya relación con el medio, distanciada por el mismo lenguaje que pretende captarla, es la de patrón o peón. En Arguedas, en cambio, la literatura, si es que su arte puede resumirse con esa palabra, brota más allá del plano estético, de la carnalidad misma del *pongo*, que no es hostia, sino dolor vivo, y por eso constante reencontro en el fondo del silencio con una secreta elocuencia.

Como crónica de un aprendizaje del arte, *Los ríos profundos* se podría ver desde la perspectiva de una larga tradición, que incluiría, desde luego, al *Joven Torless* y el *Retrato del artista* de Joyce. Creo que las afinidades con Joyce, en particular —las angustias de una educación religiosa con su aberrante retórica litúrgica, los terrores y las pasiones adolescentes, la marginación interior del protagonista, el vuelo final del artista-Dédalo—, son obvias y podrían analizarse en detalle, como podría estudiarse también el tránsito mítico de Ernesto por los círculos concéntricos del mundo infernal del colegio encerrado en su «pueblo cautivo», envuelto, a su vez, en «la tierra ajena de una hacienda», y el aprendizaje de la responsabilidad social en el motín de las chicheras y la búsqueda de la madre, encarnada en figuras tan diversas como la Opa humillada y la chola heroica doña Felipa, y la constante presencia tutelar no sólo del padre carnal, sino del entrañable protector de la infancia, don Felipe Maywa, que en los diarios de *Los zorros* sigue inspirando en Arguedas la veneración del chico poeta por el indio, «que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos». Todas éstas son fases, etapas, de la experiencia poética que dejan su sedimento en *Los ríos profundos*. Pero lo que se destila finalmente, como en la música contemplativa del trompo, es la transparencia envolvente del ojo interior.

El poeta que mira y escucha es la postura continua de Ernesto; en las cumbres nevadas, atento al río que llama «desde el abismo, como un rumor de espacio», a las «rocas que brillan como espejos» y el corazón que le late «como dentro de una cavidad luminosa»; en el colegio, después, absorto en el canto umbilical del *zumbayllu*, en la euforia de sus paseos por el campo con otro río y entre la música de las chicherías, que es su «puente sobre el mundo». Llegar a hacer este puente, para Ernesto, es un acto de solidaridad en la acción y en la palabra. Un pequeño incidente con Antero el Marcado nos muestra que la ontología poética es también una moral del lenguaje. Antero le pide a Ernesto, «*zumbayllero* de nacimiento», que le escriba una carta de

amor para una chica del pueblo. En seguida vemos, en como se le plantea el problema a Ernesto, que hay una compleja fusión metafórica entre carta, trompo, amor y texto literario. Ernesto se ha hecho valer con el gesto mágico de tirar de la cuerda, cerrando los ojos, para que el trompo con su mensaje le baile en la palma de la mano. Es —conjuntamente con la reputación que tiene de escribir como poeta y el «prestigio» de sus «lecturas públicas»— lo que provoca el pedido de Antero, su «hermano» y aliado (aunque, como hijo de hacendado, reniegue de los indios). A cambio de la carta, Antero le regalará un *winku*, uno de esos trompos que «cantan distinto», porque, aún más que los otros, «tienen alma». Es esa «alma», que en el plano de las relaciones humanas significa la autenticidad de los sentimientos, la que tratará de expresar Ernesto en su carta, dirigida a una chica que por su figura —los ojitos negros, la piel morena, el fugaz espectro del mundo que baila con ella— es trompo ella también. La carta entonces, como el texto literario de Arguedas, será la expresión total del modo de ser de Ernesto, con sus ritmos y armonías. Por eso, en su arrebatado preparatorio, evoca las rapsódicas imágenes de otras chicas, siempre distantes, como la música de una posible felicidad, entrevistas en sus viajes, desde el fondo del «corazón aturdido, febril, excitado por los agujijones de los insectos, por el ruido insignificante de sus alas y la voz envolvente del gran río». El hecho de que se trate de una carta ajena, impersonal de algún modo, como la poesía, no la hace menos propia, sino que recalca más bien la penetración que hay entre Ernesto y Antero, entre poema y ser. Las «mejores palabras» que busca Ernesto dentro de la materia animada del recuerdo vendrán del fondo común allí donde el «dueño», que es Antero, y el «hijo ajeno», que es Ernesto, comparten el «bien eterno» de la palabra, cargada de las múltiples significaciones que la hacen metáfora viva del mundo. Y para llegar a su pleno «encanto», como descubre Ernesto en su primera versión de la carta, no basta la retórica escrita del idioma español con los zorzales, alondras y ninfas adoradas de una tradición literaria estereotipada y falsa, que le provoca «una especie de aguda vergüenza». Para que el amor brote «como un río cristalino» vendrá directamente de la fuente secreta del canto en que todo confluye. Así, también la peste —que acaba reventando de rabia hasta el prosaico Peluca— tendrá su gravitación poética en los piojos «transparentes», inesperadamente parecidos o idénticos a los «daños» que reflejan la maldición del Año. Y de ese mismo impulso metafórico —y no de un naturalismo trasnochado— arranca el gesto verbal de los diálogos de torturada sintaxis que retratan de cuerpo entero a los personajes.

La culminación de este proceso, cuando Ernesto ya ha tocado fondo

en su desamparo, es quizá la gran fiesta del *yawar mayu*, el río de sangre, donde la utopía del Cuzco, a través de la música y la palabra del *huayno*, se encarna momentáneamente en Abancay. En este capítulo, o en torno a él, se completa la integración metafórica de los personajes: los «malditos» alcanzan la apoteosis del mito; la madre Opa martirizada se identifica con la heroica doña Felipa; el padre ausente se corporiza en los arpistas peregrinos que cantan con la voz de la plenitud.

Durante la misa y el humillante sermón del padre director, mientras todos rezan, Ernesto murmura simbólicamente, en quechua y «casi en voz alta», en la luz del día, la claridad del poema que dice su verdad. Con la retreta empieza una resonancia que lo transforma. En la glorieta del parque toca una banda militar. El hecho de que los músicos de la banda sean indios de los pueblos le da un brillo especial. Hasta entonces, para Ernesto, la música del *ayllu* era nocturna, «como la voz del agua, del viento», la luz del recuerdo y de la pérdida. Ahora, en cambio, es un cielo resplandeciente, una presencia solar. Dentro de este clima de regocijo y celebración —el tiempo mágico de la fiesta— se produce el reencuentro con el acompañante del *kimichu* de la Virgen y el Papacha Oblitas, maestros arpistas y cantores de las armonías del paraíso perdido y encarnaciones del padre peregrino. Momentáneamente, todo se concreta en el pequeño paraíso interior del poema, que es como esa plaza a la que se acoge Ernesto donde «el hombre, al entrar a ella, alguna transformación sufre por el brusco cambio de espacio o por los recuerdos», que vibran también con la voz del mundo natural en el canto de las ranas y los grillos alados. A la noche, el Papacha está preso; pero, sentado en el borde de la fuente, en el patio de honor del colegio, Ernesto sigue oyendo la música feliz, y allí es cuando «por primera vez me sentí protegido por los muros del colegio, comprendí lo que era la sombra del hogar». Y es que el colegio lo «abriga» no sólo con su engañoso calor, sino con la presencia de esos otros «espacios familiares» que acuden con el rumor de los «sapos cantores y la fuente donde el agua caía en silencio». La ilusión es breve, pero —momento de epifanía— logra despejar hasta las tinieblas del patio interior maldito de la madre violada: la Opa, que ha abandonado las letrinas y está en la torre de la iglesia, con el rebozo de doña Felipa, envuelta también ella en el resplandor de la fiesta que precede el levantamiento de los colonos, la peste del tifus que el río arrastrará «a la Gran Selva, país de los muertos», y el vuelo de Ernesto hacia las cumbres nevadas.

Una nota final sobre la poética de Arguedas y el sistema de representaciones que forman la dialéctica interna de *Los ríos profundos*.

Está claro, creo yo, que, en el contexto de esta poética, práctica-

mente todos los personajes del libro, no sólo los «marcados», se revisten de un significado especial. Así, por ejemplo, las figuras paternas —los arpistas, don Felipe Maywa— representan la utopía del Cuzco, la tierra solar del *ayllu*. Los pongos y colonos, en cambio, son la humanidad doliente de la que brota la materialidad del canto. En las chicas de pueblo reconocemos algo así como un ideal de arte y lenguaje; en las mujeres, dentro de este esquema casi alegórico, a la madre o musa inspiradora que llama desde el paisaje lunar del recuerdo al canto y a la acción.

Y ahora, si aceptamos este juego de actitudes, también entre los chicos del colegio que le hacen sombra a Ernesto, desde diversos ángulos, nos falta solamente repartir el papel del falso poeta, que de alguna manera —así como hay una falsa madre, la madrastra, y un falso padre, el director del colegio— es la contrafigura de Ernesto, y que se llama Valle: el joven *dandy* que inspira el único retrato satírico del libro. Es una sátira afectuosa, pero con un blanco claro: el esteta o seudopoeta «elegante», con su idioma exquisito, que se queda en el puro artificio verbal. Además de ser el único estudiante que, por prejuicio consciente, no habla quechua, Valle se declara materialista, ateo y «enciclopédico», lector de Schopenhauer y de los modernistas, galante seductor de las señoritas «encumbradas» del pueblo (que lo rechazan, a pesar de sus corbatas de moda), bardo de los «homéricos» combates del colegio y cosmopolita en sus planes de «ir a vivir a Lima o al extranjero». Durante la fiesta del *yawar mayu* lo vemos cínico, burlón, distante siempre en sus «evidentes posturas forzadas», retóricas y vitales de futuro intelectual desarraigado. En su desdén por los románticos y «pasionistas» advinamos su opinión de Ernesto, que lo admira y le rehúye a la vez con esa «especie de rencor impotente» que siente el poeta agonista por el don de la palabra fácil que corona de falsos laureles a los que adoran «sólo la forma».

