LOS RÍOS PROFUNDOS DEL MITO Y DE LA HISTORIA*

Angel Rama

1. El contrapunto de los narradores

Si bien hemos afirmado la impregnación operática, de ópera humilde y popular, que caracteriza a *Los ríos profundos*, no por eso dejamos de reconocer lo obvio, que ella pertenece básicamente al género narrativo. Es, por lo tanto, una ópera narrada. Lo cual nos remite al funcionamiento de los narradores.

El autor ha apelado a dos narradores que, a modo de trujamanes situados a ambos lados del escenario imaginario en que discurre la acción, se encargan de relatarla. Dos narradores y no uno como ha señalado insistentemente la crítica, extraviada por la aparental homogeneidad de la función elocutiva del narrador. Efectivamente es fácil confundir estos dos narradores porque sus perfiles no están delimitados explícitamente, sus entradas no son anunciadas por ninguna referencia metalingüística y su especial autonomía sólo puede detectarse por modificaciones en el manejo de la lengua y en el punto de vista narrativo que se utiliza.

Uno de ellos es el narrador principal, quien es un hombre adulto que evoca una niñez de la cual está separado por un largo lapso de no menos de treinta años. Como en el clásico modelo establecido por *La Divina Comedia*, debe distinguirse este Narrador Principal del niño Ernesto protagonista de los sucesos de la obra: éste último está en el centro del escenario y no es sino un personaje, obviamente protagónico, a quien le están sucediendo hechos que están fuera de toda capacidad de previsión y dominio, no sólo por la condición oscura e imprevisible que el futuro ostenta para todo ser humano sino además porque su reducida edad y su

* El texto que se publica a continuación es la 2da. parte del estudio presentado por el profesor Angel Rama en el Seminario en Homenaje a José María Arguedas organizado por la Universidad de Austin.

escaso poder hacen de él un testigo privilegiado pero no un agente que dirige los hechos. El Narrador Principal, que está supuesto ser Ernesto llegado a la edad adulta, es alguien que rememora, rescatando del pasado una serie de acciones cuyo encadenamiento y solución tiene obligadamente que conocer dado el puesto que ocupa en el decurso temporal. El cuenta desde fuera de las acciones que desarrolla la peripecia, con una perspectiva que si bien privilegia la visión del personaje Ernesto no deja de hacerse cargo, con un notorio margen de autonomía, de las visiones de los restantes personajes, debiendo por lo tanto dejarnos percibir la fundamentación de esas visiones, cosa que hace manejando un no explícito encuadre sociológico según el cual los comportamientos independientes de los personajes quedan situados dentro de coordenadas clasistas o culturales.

Este Narrador Principal utiliza las formas verbales prototípicas de la narración, pues maneja los tiempos pasados del indicativo. En algunas ocasiones se desliza al uso del pretérito imperfecto, pero en la mayoría abrumadora de los casos se le ve apegado al pretérito indefinido que le asegura la máxima distancia respecto a los sucesos que rememora, con la constancia de la conclusión definitiva de esos sucesos que el tiempo verbal que utiliza le asegura. Pero tanto si maneja el imperfecto como el pasado simple, trabaja, en la clasificación de William Bull(1), sobre el "retrospective point", prefiriendo su vector cero, el "retro-perfect" del pretérito simple. El rige las narraciones de los hechos y circunda los diálogos —donde se repone el presente histórico de los sucesos— a través de las acotaciones, usando mayoritariamente en el primer caso la convencional tercera persona y en el segundo tanto ella como la primera persona ("dijo", "me dijo", "le dije").

Enfrente de él hay sin embargo otro Narrador, que puede distinguirse por una nota académica y una cultura amplia, pues abarca toda la del Narrador Principal pero se extiende más allá de sus límites merced a un conocimiento sistemático de la realidad peruana. Cumple una función más restringida pues interviene menos en el relato, pero es una función de tipo cognoscitivo ya que a él le caben las informaciones generales destinadas a completar y mejorar la comprensión del lector respecto a los sucesos de la novela. Mientras que el Narrador Principal es un doble de Ernesto con la distancia y el enriquecimiento dado por el tiempo transcurrido, que se restringe a la órbita de la historia, el segundo tiene un pertrechamiento intelectual más vasto y asume una notoria actitud educativa. Como ya dijimos, no es anunciada su presencia: interviene repentinamente en el relato, casi sacándole la palabra de la boca al Narrador Principal, cuando considera indispensable aportar datos no conocidos por los lectores oyentes. De ahí que estos aparezcan presupuestos en sus intervenciones de un modo que no es perceptible en el relato del Narrador Principal, quien simplemente construye un universo autónomo, sin un destinatario evidente.

El ingreso de este segundo narrador que por sus intervenciones se nos define como un etnólogo experto, está señalado en el nivel lingüístico por una altera-

1. William E. Bull: *Time, Tense and the Verbs. A Study in Theoretical and Applied Linguistics, with Particular Attention to Spanish*. Berkeley, 1960.

ción de las tesituras temporales. En oposición al Narrador Principal, él utiliza preferentemente los tiempos verbales de presente, de tal modo que se adscribe a otro eje de orientación temporal, el "point present". Si bien ambos narradores parten, obligada y fatalmente, del 'yo-aquí-ahora' y si bien ambos "dicen" más que "escriben" sus intervenciones, hay entre ellos flagrantes diferencias: 1, el primero se instala sobre un punto único situado en el pasado para contar algo que en ese punto sucedió pero que ha quedado abolido por el tiempo transcurrido posteriormente, mientras que el segundo se adhiere a un aspecto de lo real mucho menos determinado por las variaciones temporales, el cual por lo tanto puede percibir como una constante y por lo mismo puede reencontrar, sin apreciable diferencia, en el presente; 2, el primero, como ya anotamos, no presupone forzosamente un lector, beneficiándose de esa aparente neutralidad de la tercera persona del pretérito, mientras que el segundo, por la nota didascálica de sus intervenciones, ejerce una presión informativa que postula la existencia de un lector concreto al que va dirigido el mensaje; 3, ambos manejan prosas radicalmente diferentes, pues mientras la del primero es narrativa, la del segundo es fuertemente discursiva, como extraída de una clase, al punto que la eliminación de todas estas intervenciones no afectaría en nada la hilación argumental del relato, aunque sí la comprensión profunda de múltiples términos y situaciones.

El autor ha combinado de distinta manera la participación de sus dos narradores. En varias ocasiones los ha separado nítidamente, apelando a la división mediante espacios blancos que también utilizó para independizar entre sí las escenas de la novela. En el capítulo II el segundo fragmento corresponde a este Narrador Secundario, a quien quizás convendría llamar Etnólogo, quien con entera independencia de la acción procede a explicar el comportamiento de las aves en los pueblos serranos, utilizando todos los verbos en presente:

En los pueblos, a cierta hora, las aves se *dirigen* visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que *crecen* en la orilla de las aguas. Y según el tiempo, su vuelo *es* distinto. . .etc. (II, 20)

En el capítulo IV, como en el capítulo VI, se concede al Narrador Secundario el primer fragmento, introductorio:

Los hacendados de los pueblos pequeños *contribuyen* con grandes vasijas de chicha y pailas de picantes para faenas comunales. En las fiestas *salen* a las calles y a las plazas, a cantar huaynos en coro y a bailar. *Caminan* de diario con. . .(IV, 31)

Y en cuanto al famoso texto sobre el "zumbayilu" que abre el capítulo VI, antes de aparecer en la novela, ya había sido publicado como artículo etnológico diez años atrás(2).

2. "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", en *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de junio de 1948.

En otras ocasiones el Etnólogo interviene abruptamente como dentro de un paréntesis y la acción narrada es retomada como si no hubiera habido interrupción, pero frecuentemente esa abrupta inserción ha proporcionado la necesaria información para la mejor valoración de los sucesos. Dos ejemplos:

1. NP El sol caldeaba el patio. Desde la sombra de la bóveda y del corredor mirábamos arder el empedrado.
 - NS El sol infunde silencio cuando cae, al mediodía, al fondo de estos abismos de piedra y de arbustos. No hay árboles inmensos.
 - NP Varios moscardones cruzaron el corredor de un extremo a otro. Mis ojos se prendieron del vuelo lento. . .(IX, 114)
2. NP Cantaban, como enseñadas las calandrias, en las moreras.
 - NS Ellas suelen posarse en las ramas altas.
 - NP Cantaban, también balanceándose, en la cima de los pocos sauces que se alternan con las moras.
 - NS Los naturales llaman tuya a la calandria. Es vistosa, de pico fuerte; huye a lo alto de los árboles. En la cima de los más oscuros... (etc. etc.)
 - NP Mientras oía su canto que, es seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer. . .(IX, 119-20)

Lingüísticamente, la distribución de la materia novelesca entre los dos narradores, se ajusta a los dos sistemas de tiempos definidos por Emile Benveniste (3) y que él ha denominado "historia" y "discurso", adscribiendo al primero el aoristo, el imperfecto, el condicional, el pluscuamperfecto y el prospectivo y al segundo el presente, el futuro, el pasado compuesto, aunque también el imperfecto y al pluscuamperfecto. Pese a algunas variantes, es también la distribución de tiempos en dos grupos que ha propuesto Harald Weinrich(4), estableciendo que el primero, donde se reúnen el presente, el pasado compuesto y el futuro, corresponden al "mundo comentado", en tanto que el segundo, que abarca el pasado simple, el imperfecto y el pluscuamperfecto, corresponden al "mundo narrado". Es una distribución de tiempos verbales que basamenta dos diferentes modos de comunicación lingüística, muy bien definidos por la fórmula de Benveniste —historia y discurso— pero que no implican necesariamente que al pasarse de una a otra en una misma obra, debamos reconocer un cambio de "narrado-

3. Emile Benveniste "Le relations de temps dans le verbe français" en *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 54 (1959).

4. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

res". Hay, sí, dos registros lingüísticos diferentes, en una primera y objetiva comprobación. Visto el uso de espacios blancos dentro de los cuales a veces circunscribe el autor los "discursos", deducimos que era consciente de la distinta naturaleza y función que dentro de su novela desempeñaban Historia y Discurso. Aún puede agregarse que con frecuencia la aparición del Discurso, apoyado mayoritariamente sobre tiempos verbales de presente, acarrea una modificación del tratamiento verbal de la Historia. Esta discurre, tanto en la narración como en las acotaciones del diálogo, sobre las formas del pasado simple, pero en la inminencia del Discurso se inflexiona hacia el uso del imperfecto, generando así una suerte de gradación, —vi, veía, veo— que no responde a normas de concordancia, sino a desplazamientos progresivos entre las formas literarias prototípicas de la Historia y las del Discurso.

En una segunda comprobación, creemos que los dos sistemas lingüísticos referidos encajan en dos situaciones narrativas paralelas de la novela, que nos permiten restaurar el concepto de dos narradores alternos, aunque con conciencia de que el autor los maneja sin un estricto rigor, con más espontaneidad que cálculo, permitiendo a veces borrosos lindes entre ambos. Siendo el protagonista de la novela un niño llamado Ernesto, y no José María, el narrador principal debe obligadamente ser un Ernesto llegado a la edad adulta, quien evoca algunos episodios de su pasado. Que Arguedas, como cualquier otro novelista, haya manejado para el personaje percepciones propias y construido su historia con muchos materiales autobiográficos, nada resta a que evidentemente eludió la autobiografía y se propuso crear un personaje autónomo a quien denominó (siempre me he preguntado por qué) Ernesto. La ficta independencia del personaje Ernesto respecto al autor, repercute en el narrador adulto, sobre cuyas circunstancias, vida, costumbres, educación, Arguedas guarda estricto silencio. Nada se dice nunca del Ernesto adulto que narra y que por este mismo silencio y opacidad en que se le figura, es, austera y únicamente, El Narrador, un personaje ficticio e incalificado que inventa Arguedas para cumplir las funciones de narrar. Está distanciado temporalmente del protagonista y a la vez está consustanciado espiritualmente con él, todavía. Es simplemente Ernesto adulto y aún su única función definitiva, la capacidad de narrar, está prevista en el niño a quien en el colegio se le pide que escriba las cartitas amorosas y se le considera algo "poeta".

Nada de lo poquísimo que podemos saber de este Ernesto adulto, acredita que a él se deban los Discursos y tampoco existe en el texto una referencia explícita que lo confirme. Las intervenciones del Narrador Secundario no aparecen sometidas a las mismas obligaciones de la ficción narrativa ni establecen la forzosa continuidad que hay entre el protagonista Ernesto y el narrador Ernesto. Asumen por regla general un tono neutro, impersonal, que se opone fuertemente al enfoque personal del Narrador Principal. Discurren como fuentes objetivas de información sobre la realidad etnológica peruana, a veces con una sutil impregnación poética. Semejan las intervenciones de un profesor o de un ensayista, buen conocedor de todo el material narrado pero además capaz de interpretaciones, generalizaciones y articulaciones que parecen fuera de la órbita del Narrador Principal. En algunas ocasiones, apela desenfadadamente a textos ensayísticos que han sido escritos por José María Arguedas o parafrasea algunas de sus investi-

gaciones etnológicas publicadas en revistas especializadas. Curiosamente, es este Narrador Secundario, que está a cargo de los Discursos, el más reconocidamente cercano a José María Arguedas. A pesar de la objetividad de sus exposiciones, a veces es capaz de hacer alguna referencia personal, como en un ejemplo del capítulo VI, y entonces establece el punto de unión con el Narrador Principal:

- NP. *Empecé a darme ánimos, a levantar mi coraje, dirigiéndome a la gran montaña, de la misma manera como los indios de MI ALDEA se encomendaban, antes de lanzarse en la plaza contra los toros bravos, enjalmados de cóndores.*
- NS. *El K'arwarasu es el Apu, el Dios regional de MI ALDEA nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. Le rodean varios lagos en que viven las garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo del K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de Cuaresma salen como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando, relampagueando sobre los sembrados, por las estancias de ganado, y luego se hunde en la nieve. Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece.*
- NP. *Yo salí de la capilla sin poder contener ya mi enardecimiento. Inmediatamente después que el Padre Director y los otros frailes subieron al segundo piso, me acerqué a Rondinel y le di un puntapié suave, a manera de anuncio. (VI, 65).*

La independencia lingüística y literaria de ambos narradores, converge en un punto unificante, "mi aldea", donde, si no uno, son al menos, parientes.

El significado que encuentro en el empleo de estos dos narradores, es similar y paralelo al que he observado en el uso de la canción dentro de la novela, en cuanto la canción es disociable entre una música que conserva íntegra la tradición con su aire de eternidad y una letra que es capaz de traducir las circunstancias del momento original en que se produce. Tanto la función narrativa como la función del canto, aparecen como capaces de integrar dos cauces escindibles. Son artificios que establecen la juntura de dos vías separadas y aún antitéticas: por un lado el componente histórico (a saber, el accidente único, original, en que se ejerce la libertad creativa pero que por lo mismo no puede volver a repetirse igual una vez que ha concluido) y el componente mítico (en el sentido con que lo define Mircea Eliade, en tanto remoto pasado situado en la esfera de los orígenes, que se reactualiza constantemente sin que se produzca en él ninguna modificación apreciable, apareciendo como un *ersatz* cultural de la eternidad).

Estas vías de la Historia y del Mito corresponden, al nivel de los narradores, a la Historia y al Discurso que ejercen, alternativamente, el Ernesto adulto y José María Arguedas etnólogo. Mientras el primero cuenta una serie de episodios que ocurrieron una vez en el tiempo preciso del pretérito simple y no volverán a repetirse, el segundo se consagra preferentemente al discurso sobre las aves, las mon-

tañas, los significados de la lengua quechua, la música de los instrumentos populares, las celebraciones religiosas, todos esos elementos fijos a los cuales dedicó tantos escritos antropológicos, registrando gustosamente en ellos la permanencia más que el cambio. Son estos propósitos diferenciales los que exigieron el uso de tiempos verbales específicos que los identificaran: la historia, el “mundo narrado”, corresponde a los tiempos pasados; el mito, que es raigalmente un “mundo contemplado”, corresponde al presente eterno (como al pasado compuesto o al futuro) que consolida su pervivencia inalterable.

Ambos narradores atienden, en la novela, campos específicos: uno narra todo lo que no puede ser resuelto directamente por el diálogo y el canto; el otro explica todo lo que considera necesario para comprender el relato que hace su compañero y a él pueden ser atribuidas las traducciones de la mayoría de los textos en lengua quechua. Sin embargo, ninguno de ellos se introduce en la acción propiamente dicha, a la que se le reconoce independencia. Ella es el campo propio del personaje Ernesto niño.

2. La línea de sombra.

“Yo tenía catorce años” dice. No es un niño, es ya un adolescente. Exactamente es un impúber que está ingresando a la pubertad, situado sobre una frontera tan afilada como una hoja de navaja y que ha sido comparada frecuentemente a un segundo nacimiento. Es el momento de la metamorfosis en que, según la clasificación de uso en el Colegio, se pasa de menor a mayor, la cual se produce mediante el ejercicio de la sexualidad. Es el momento en que el adolescente revisita la toga viril e ingresa al mundo de los hombres. Ernesto está en ese punto, aterrado, balanceándose inseguro entre el paso decisivo hacia adelante y la retracción hacia su anterior mundo conocido. Comparte la misma sabiduría insólita que puede encontrarse en las jóvenes impúberes de las narraciones de Juan Carlos Onetti, aunque careciendo de la paz y seguridad, de la confianza e implantación firme en la vida que las caracteriza. Al contrario, él existe en el vértigo, en la desesperación, en el horror. Tanto en el caso de Arguedas, como en el de Onetti, parece evidente la filiación dostoiewskiana de esta problemática, aunque ella resultó suficientemente expandida en la novela europea del XX, de Conrad a Joyce, como para admitir nutridos puntos de irradiación: *Le grand Meaulnes* fue uno de los más difundidos.

La demasiado sabia procedencia autobiográfica de los episodios de *Los ríos profundos*, ha distraído a lectores y críticos sobre el manejo a que Arguedas somete esos materiales —tal como cualquier otro novelista— poniéndolos al servicio de un proyecto literario significativo. No se trata de hilvanar particulares y restrictos sucesos de un período de la vida, sino de organizarlos para que sirvan a un diseño narrativo y por lo tanto concurren al establecimiento de una significación.

Elegir a un personaje de frontera, que oscila entre dos hemisferios y que es consciente de la violencia del tránsito, implica una voluntariedad del autor y responde a su subrepticia concepción (heredada de los regionalistas y del movimien-

to ideológico indigenista) de que existe un vínculo entre individuo y sociedad, que al primero puede caberle una función representativa de un conglomerado mucho más amplio, que en él puede darse concentradamente un panorama sociológico. Para esta concepción, hombre y mundo no son simples antítesis al estilo romántico, sino vasos comunicantes: en el individuo vemos reproducida, a un nivel existencial rico, la conflictualidad social. Biografía y Sociografía se manejan equilibradamente, ampliándose en la segunda la problemática de la primera. Dada esta perspectiva sociológica, los sucesivos enmarcamientos de la novela pueden verse como progresivas ampliaciones de un modelo reducido ofrecido por el personaje protagonista; sus mismas tensiones se reproducen, aunque distribuidas entre diversos personajes, en el marco del Colegio; y estas vuelven a ampliarse y a redistribuirse entre fuerzas sociales —en vez de meros personajes— en el pueblo de Abancay; por último, como un aura borrosa, puede preverse que el pueblo de Abancay es también el modelo reducido del funcionamiento de toda la sociedad peruana. Esta concepción está incrustada en el pensamiento de Arguedas desde *Yawar Fiesta* y alcanzará su expansión plena en *Todas las sangres*; dentro de tal proceso de ajuste de una misma concepción de la novela, *Los ríos profundos* representan un punto intermedio y equilibrado donde Biografía y Sociografía juegan a partes iguales.

El personaje de frontera, desgarrado entre dos hemisferios, es la sociedad misma que se sostiene sobre un precario equilibrio que se asegura con una despiadada violencia. A nivel individual el protagonista oscila entre la infancia y la pubertad; a nivel social una ingente parte de los hombres, fundamentalmente los indios colonos de las haciendas, son mantenidos brutalmente en la infancia por los mestizos y mistis que ocupan el puesto dominante, tal como lo percibe Ernesto: "En los pueblos donde he vivido con mi padre, los indios no son *erk'es*. Aquí parecen que no los dejan llegar a ser hombres. Tienen miedo, siempre, como criaturas" (IX, 117).

Arguedas ha contado en algunos reportajes y a través de los cuentos de *Amor mundo* su propio y conflictivo trato con la sexualidad que correctamente la crítica ha visto desde la perspectiva de una obliterada educación conservadora católica⁽⁵⁾ pero también ha reconocido⁽⁶⁾ que en algunos cuentos ("El aylla") supo ofrecer una visión libre y gozosa del sexo. Creo que esto último puede rastrear también, menos explícitamente, en *Los ríos profundos*, en la distinta combinación en que aparecen sexo y violencia.

La frontera que Ernesto debe traspasar es la del sexo, pero no es éste una entidad neutral, ausente de connotación cultural. Para Ernesto, como para los demás alumnos del Colegio, el sexo es la violencia y el desprecio, una fuerza incontenible que se inserta dentro de una despótica concepción machista de la vida y se resuelve en una rígida dicotomía: por un lado el ejercicio corporal que queda

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

6. Mario Vargas Llosa, "José María Arguedas entre sapos y halcones" en *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

simbolizado por los acoplamientos con la opa y por el otro la idealización espiritualizada representada por las señoritas Salvinia-Alcira-Clorinda. En las dos vertientes se trata de un apropiamiento violento asumiendo la calidad de dueño, el cual traslada a las relaciones personales amorosas el sistema de dominio que rige a la sociedad. Sexo, violencia y propiedad, son una y la misma cosa en los valores culturales de este grupo social, al cual pertenecen Ernesto y la mayoría de los internos, aunque los comportamientos de cada uno de los integrantes varíen por razones no sólo individuales sino sociales.

Hay un eje divisorio que permite clasificar a los estudiantes del Colegio de Abancay en mayores y menores, haciendo dos grupos con distintos comportamientos. El Director lo reconoce ("Además, este es chico. Ustedes son casi jóvenes"; XI, 160) pero lo experimentan todos en relación a esa frontera que da acceso al hemisferio adulto, que es el trato con la mujer, ya sexual ya sentimental. El "Peluca" le ofrece a Ernesto la opa: "Yo ahora te la daría, seguro, garantizado. Aprende ya a ser hombre" (X, 149). Es el ingreso a la sexualidad el que asegura preferentemente la calidad de adulto. Dentro de este hemisferio se encuentran, desde el comienzo, en el Colegio, varios personajes —el Lleras, el Añuco, el Peluca— que son definidos como "los malditos" porque en ellos se da asociado el uso de una sexualidad torpe, con la opa, junto con una constante brutalidad despótica en el trato de los menores. También pertenecen al hemisferio de los mayores otros alumnos, representados por Valle, quienes ejercen una relación sentimental con las "señoritas" de Abancay que no se postula obligadamente como sexual y concomitantemente el desdén por los menores. Si los primeros son vistos como "brutales", los segundos son vistos como "falsos" por parte de Ernesto: "Gesticulaba, movía las manos con los dedos en evidentes posturas forzadas; las adelantaba hacia la cara de las niñas y aun su boca la adelantaba; debían sentirle su humano aliento" (X, 148).

También son variados los grupos de integrantes del hemisferio de los menores, aunque ya no definidos por la relación con la mujer. Todos estos coinciden, sin embargo, en una expectativa sexual, más o menos confesa. El Ernesto de los fervorosos dictámenes morales, vive tentado por el cuerpo de la opa que llegó a ver desnudo: "¡Cómo temblaba yo en esas horas en que noche ella caía al patio interior, y los cielos y la tierra no podían devorarme a pesar de mis ruegos!" (X, 151) Y su relación distante y anímica con ella, está teñida de oscuro erotismo así como de afán de apropiación, que logra gracias a la muerte de ella, trasladándola entonces a una figura espiritualizada, como las niñas de Abancay.

Por lo tanto, si la frontera que da acceso a la hombría, es la presencia de la mujer, el nuevo territorio se ofrece en una versión dicotómica nítida que podríamos definir como sexualidad y sentimentalidad, trabajando separadamente, no sólo según los casos individuales, sino también según los estratos sociales a que pertenecen los alumnos, como se ve en la diferencia entre "malditos" y "falsos" que anotamos. En esta serie de divisiones y subdivisiones vemos el manejo de los valores culturales de una sociedad pero también, conjuntamente, el característico modo de Arguedas de trabajar sobre diferencias y oposiciones, lo cual le lleva a procurar ejemplos probatorios.

En la novela, Ernesto no atraviesa la línea de sombra, pero lo hace uno de sus compañeros del hemisferio, el mayor de los menores y su amigo, Antero. El se incorpora a los mayores y pasa a contemplar a su antiguo compañero como una "guagua", haciendo amistad con el fornido, franco y sano Gerardo. Esta transformación se ejecuta simultáneamente sobre los dos registros anotados —sexo y violencia— que de este modo quedan estrechamente vinculados como formas de acceso a la hombría. La mujer pasa a ser vista como un objeto de cacería al que progresivamente se domina: "Gerardo ya tumbó una, en el Mariño. La hizo llorar, el bandido. La probó" (XI, 157). Los estratos inferiores de indios son percibidos con mirada de amo capaz de reprimirlos por la fuerza: "Yo, hermano, si los indios se levantaran, los iría matando, fácil" (IX, 118). Ambos registros están estrechamente vinculados a la propiedad, tal como lo complementa Antero para explicarse ante Ernesto: "Pero a los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño" (IX, 118). La tría de sexo, violencia y propiedad es así asumida plenamente al entrar al hemisferio adulto.

Es esta una concepción cultural del sexo y obviamente no la única. Ernesto se rehusa a aceptarla, a pesar de que el deseo lo alebresta. Recae entonces en la otra vía de la dicotomía, la espiritualización de modelos no nativos (rubias de ojos azules) que no es sino la contrapartida de la brutalidad sexual —y que por lo tanto la contiene como su reverso fatal— y en el manejo del eje vertical de origen religioso (sobre todo católico) que remite, por separado, la pureza a lo alto y la materialidad a lo bajo.

Pero existe otra concepción del sexo y la vida, semejante a la que Arguedas mostró en "El ayla", aunque no ha sido suficientemente explicitada en la novela. Son las relaciones libres de las chicheras con los parroquianos, impregnadas de alta y sabrosa temperatura sensual y al tiempo de una alegría descontractada. En la escena tercera del capítulo X, que rota en torno al papacha Oblitas y es de los más felices cuadros populares de la novela, se ofrece la silueta de una de las mozas que atiende el negocio de doña Felipa, en su ausencia: todos los datos concurren a mostrar una excitación sensual de Ernesto ante los atractivos corporales de la muchacha, con algunas repentinas timideces, pero sin ninguna sensación de pecado o de repugnancia. "—¡Caray, guapo!— dijo la moza. Tenía la cara sucia; sus pechos aitos y redondos se mostraban con júbilo bajo su monillo rosado". "Sus lindas caderas se movían a compás; sus piernas desnudas y sus pies descalzos se mostraban sobre el sucio suelo, juvenilmente". El arpista observa su entusiasmo y lo aprueba socarronamente y luego el Cabo dirige a la moza "una frase sensual, grosera" que sin embargo da lugar a una jocunda escena en que "reímos todos". Las dos vías separadas (sexo y sentimiento) que atormentan el ingreso al hemisferio adulto de los alumnos del Colegio, aquí se dan entreveradas, sumadas a la chicha y al baile y, sobre todo, establecidas en una relación de hombre y mujer donde no parece haber dominación, apropiación, sino libre consentimiento de las partes: las chicheras aceptan o niegan los requerimientos de que son objeto y en un pintoresco fragmento, en que se desliza una confesión atribuible al Narrador Secundario, se afirma esta independencia femenina que hace llorar a más de un hombre:

Varias mestizas atendían al público. Llevaban rebozos de Castilla con ribestres de seda, sombreros de paja blanqueados y cintas anchas de colores vivos. Los indios y cholos las miraban con igual libertad. Y la fama de las chicherías se fundaba muchas veces en la hermosura de las mestizas que servían, en su alegría y condescendencia. Pero sé que la lucha por ellas era larga y penosa. No se podía bailar con ellas fácilmente; sus patronas las vigilaban e instruían con su larga y mañosa experiencia. Y muchos forasteros lloraban en las abras de los caminos, porque perdieron su tiempo inútilmente, noche tras noche, bebiendo chicha y cantando hasta el amanecer. (V, 36).

Aunque hubiera sido más destacada esta solución alternativa, no hay duda de que el mundo de los adultos se define en esta novela como en las de Onetti: es una degradación, que cabe en una sola palabra, el poder. El poder con el cual oprimir o vejar, a los indios, a los pobres, a las mujeres, a los débiles, a los negros, a los rebeldes, haciendo de todos ellos criaturas sometidas. Tal conglomerado supera con mucho el escueto tema sexual, extensamente considerado en la novela, y explica no sólo la retracción de Ernesto, sino también su opción, que repite el verso martiano: "Con los pobres de la tierra / quiero yo mi suerte echar". En Arguedas, como en Martí, conserva viva una llama cristiana, mucho más poderosa que las otras animaciones políticas o sociales de la época.

Desde el momento que ese afán de compartir no consigue fundamentos objetivos debido a la debilidad e infantilismo del personaje, se instaura el desajuste entre deseo y acción que rige su comportamiento desequilibrado. No dirige ni ejecuta ninguna acción de peso, limitándose a refractarlas y a otorgarles entonces un sentido. Su papel no puede definirse como pasivo, ya que es una conciencia en vilo que participa emocional e intelectualmente de la peripecia, pero su acción no modifica los sucesos reales en un ápice. Esto vuelve a establecer una escisión a todo lo largo de la novela: en el fondo de ella discurren numerosos episodios, algunos parcialmente encadenados como el motín de las chicherías que acarrea la entrada del ejército, otros deshilvanados como los correspondientes a los diversos personajes del Colegio o los correspondientes a una imprevisible y repentina peste; en el primer plano, separadamente, existe en cambio una continuidad torrencial y confusa que está dada por la conciencia del personaje Ernesto y por su función testimonial. A ella corresponde vincular entre sí sucesos con muy escasa relación (el Viejo, el padre, Cusco, las chicherías, Abancay, los colonos) articulándolos para que se integren en un discurso subjetivo con sentido. Los componentes de la peripecia están visiblemente desintegrados, se suceden como núcleos independientes con poca hilación causal: el muro del palacio de Inca Roca y la historia de la opa; los cortejos amorosos de las adolescentes y el motín de las chicherías; el padre de Ernesto y el Hermano Miguel, negro; el Pachachaca y el zumbayllu, etc. Es un desperdigamiento en que apenas parece intuirse una vocación de mestreo de una totalidad social. Este fragmentarismo tiene algo de la típica narración episódica popular que se concentra en un núcleo sin establecer enlaces causales con otros núcleos, cercanos o lejanos, procurando alcanzar una articulación de la acción más general. Es en la conciencia de Ernesto donde son sometidos a una tarea interpretativa, a veces racional y otras veces mágica, que per-

mite que engranen unos con otros como las partes obligadas de una demostración. Concurren así a forjar un mensaje.

Es esta la función primordial de Ernesto en la novela y para que pueda ejercerla se le dota de algunos rasgos que en ocasiones parecen impuestos con chirriante voluntariedad. A la violencia exterior corresponderá una violencia interior de distinto signo, porque es amorosa y lírica; a la confusión que siembra el caos en la realidad social le cabrá compensatoriamente una clarividencia casi alucinada que por momentos evocará la penetración de Aliocha en los Karamazov. Desde sus primeros diálogos con el padre, en el Cusco, hasta sus conversaciones de adulto con el Padre Linares en el Colegio, que a éste mismo sorprenden, Ernesto estará dotado de una lucidez que no responde a los mecanismos del razonamiento intelectual o a la acumulación de informaciones, sino a una suerte de penetración fulgurante de las cosas. Por momentos habla y actúa como un "poseído". En la medida en que Arguedas se propone llevar la novela a una culminación de aquarelle, acentuando y desmesurando los recursos literarios de tipo realista para que alcancen una dimensión alucinante, mueve con frenesí al personaje y hace de él un desaforado: de hecho es en la conciencia de éste donde conquista esa imposición expresionista, mucho más que en los sucesos del último capítulo.

El padre Linares, esa versión provinciana del staretz Zosima, observa con inquietud la condición extraña y enajenada del personaje y la va definiendo: es una criatura confusa, es un ser que desvaría, es un loco y un vagabundo, es francamente un demente. Puesto sobre una frontera inestable, el personaje alterna su afectividad y su razón, su erotismo y su idealismo, su rebeldía y su impotencia, su ternura y su odio. Por ese desequilibrio íntimo y por la violencia demencial que lo mueve cada vez más, adquiere la calidad operática adecuada para protagonizar la acción. Está en el centro de una escena por donde cruzan personajes secundarios y masas de coristas respondiendo a acciones propias e imprevistas, nada preparadas, las que se descargan repentinamente. El fragmentarismo de la peripecia no está solo en la irresolución de los núcleos, sino también en su falta de antecedentes: las acciones explotan bruscamente, sus transformaciones no son anunciadas, el humor de los personajes es impredecible, repentinamente se generan vórtices que conmueven la totalidad y sin anuncio son luego aventados.

Este funcionamiento repercute, constructivamente, sobre el personaje, forzándolo a braccar para abarcar el conjunto, pero son los rasgos suyos los que contaminan la peripecia. Su tensión erizada, la desmesura de sus reacciones, la agitación y el desconcierto, dan la pauta de la acción novelesca. Ante la lluvia de obuses cayendo sobre las trincheras de la primera guerra mundial, el poeta Guillaume Appollinaire exclamaba: "Je deviens un opera fabuleux". Es Ernesto quien se transforma en una "opera fabulosa" dentro de la gran partitura operática que es la novela. Es él quien danza, canta, odia, grita, ama, corriendo sin cesar detrás de los personajes y conjuntos para enlazarlos a todos con una interpretación que es, en definitiva, la interpretación de sí mismo que busca oscuramente,

3. Los niveles de las concepciones míticas.

Es evidente la importancia que reviste el pensamiento mítico en *Los ríos profundos*, cosa que el propio autor ha reconocido, como componente de su proyecto narrativo. Pero también es evidente que para este punto ha habido demasiadas respuestas convencionales en los análisis críticos de que ha sido objeto, sobre todo por no respetar los tres niveles diferenciales que pueden reconocerse en una obra literaria: el correspondiente a los materiales —mitos consolidados— que se recolectan de fuentes sociales externas a la obra; el peculiar del funcionamiento de los personajes creados por la ficción narrativa; el correspondiente a la estructura general de la obra, por encima de los personajes inventados, el cual puede emparentarse, aunque a veces también deslindarse, del propio autor y siempre revela conexiones con el pensamiento de grupos sociales de la época.

A esto se agrega la imprecisión en el manejo de la palabra “mito” o “pensamiento mítico”, según las distintas concepciones antropológicas en curso. Seguiremos aquí el cauce general instaurado por la obra de Claude Lévi-Strauss(7) estableciendo, con anterioridad a nuestro análisis, una síntesis de los principios básicos que atenderemos.

El pensamiento mítico no es una peculiaridad exclusiva de las sociedades arcaicas o primitivas o de culturas no occidentales, pudiéndose reconocerlo aun en las sociedades más avanzadas, separado o confundido con formas del pensamiento que llamamos científico, del cual se distingue, no por sus mecanismos o formas abstractas, que son los mismos, sino por los distintos campos y materiales con que trabaja. Simultáneamente, el hecho de que la mayoría de las sociedades incluyan muy diferentes grupos humanos, pertenecientes a diversas estratificaciones educativas y sociales, nos conduce a prever que en ellas encontraremos manifestaciones diversas del pensamiento mítico. Esto lo probó José M. Arguedas, observando que dentro del mismo grupo indio o mestizo, un mismo mito cambiaba de significación según la estratificación social de sus integrantes(8). Arguedas en cambio no intentó examinar las concepciones míticas en funcionamiento dentro de los diversos estratos no indígenas, tarea que generalmente está a cargo de los sociólogos, que a veces la enmarcan dentro del campo de la ideología, aunque no haya diferencia esencial entre la falsedad ínsita del mito y la de la ideología, al menos en la visión que de ésta nos ha dado Carlos Marx.

Cualquier sociedad, primitiva o desarrollada, antigua o moderna, desarrolla su pensamiento mediante historias, creencias, doctrinas, que son sistemas interpretativos del mundo, los que entiende legítimamente fundados en la realidad que ha logrado conocer y dominar. En la medida en que “la experiencia humana se divide espontánea y necesariamente en dos campos, lo que, en la naturaleza y

7. Fundamentalmente en *El pensamiento salvaje*, México, F.C.E., 1965 *El totemismo en la actualidad*, México, F.C.E., 1965 y en los tomos de las *Mitológicas*, México, F.C.E. y Siglo XXI.

8. “Mitos quechuas pos-hispánicos” en *Amaru* 3, Lima, jul-set. 1967, recogido en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1975.

la sociedad, está directamente controlado por el hombre, y lo que no está"(9), esas historias, creencias o doctrinas parten de lo conocido para fraguar explicaciones de lo desconocido o incontrolado, aplicando los procedimientos con que operan en su realidad conocida a aquella ignorada y transponiendo a ésta sus materiales, sus conocimientos y sus sistemas de relaciones. La lectura de los mitos primitivos nos dice sobre la sociedad que los generó; lo que la lectura de los actuales mitos sobre la vida en el espacio ultraterrestre (que ha desarrollado el más voluminoso género literario del presente, la "science fiction") nos dice sobre la sociedad donde han surgido. Pero para los hombres primitivos como para los modernos, estas historias funcionan como verdades y no aceptarían la connotación de "falsedad" que se ha agregado a los mitos desde su condenación por los griegos, al contrastarlos con sus descubrimientos geométricos. Antiguos y modernos manejan mitos, pero no les llaman así; para ellos, los mitos son los que manejan los otros, menos civilizados.

Por eso mismo, el mito, en cuanto tal, es transparente a quien lo ejerce y jamás lo vive como una falsedad, del mismo modo que nadie vive su ideología como una falsa conciencia o una falsa racionalización, sino como una doctrina legítima fundada en valores objetivos. Pero en el texto de los mitos que, como ha dicho Barthes, no son otra cosa que cuentos, historias, por lo tanto asimilables a textos literarios, quedan registrados tanto el sistema social que sirve de punto de partida presupuesto a toda la elaboración mítica como el trabajo intelectual que articula todos los datos en un discurso interpretativo coherente. Lo que nos permite adoptar la definición de Godelier: "los mitos nacen *espontáneamente en la intersección* de dos redes de efectos: los efectos *en* la conciencia de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza, y los efectos *del* pensamiento sobre esos datos de representación a los que hace entrar en la maquinaria compleja de los razonamientos por analogía"(10).

El funcionamiento del pensamiento mítico y los productos de éste, los mitos, aparecen de distinta manera en *Los ríos profundos*, según los niveles del texto literario.

Los más evidentes son los que proceden de la cultura india peruana, como remanentes contemporáneos, en el seno de comunidades rurales, de una vasta mitología tradicional. Estos son "mitos consolidados" que conocemos por los discursos del Narrador Secundario de la novela, por lo que los personajes dicen haber aprendido en el seno de sus grupos sociales originarios o por el comportamiento—explicado— de algunos personajes populares, como son los colonos. Nada de este material ha sido inventado por el escritor y aunque evidentemente ha seleccionado, dentro de un colmado repertorio de materiales, los que resultaban más apropiados para el desarrollo de su obra de ficción, se ha limitado a transponerlos de la realidad a la novela. En todos estos casos, de los que puede ser un

9. Maurice Godelier, "Mito e historia: reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje", en: *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, México, Siglo XXI, 1974, p. 371.

10. Ob. cit., p. 377.

buen ejemplo el mito de K'arwarasu, antes citado, del capítulo VI, el mito es contado abreviada y didácticamente, sometiéndolo así a un proceso analítico racional que pone en evidencia su osatura ideológica. Es un mito explicado desde una perspectiva analítica y no existencial. La novela figura que Ernesto cree existencialmente en ese mito y, por lo mismo, algo cambia en él al invocar a la montaña, pero el discurso del narrador lo sitúa a la distancia, como una creencia de indios, con lo cual deja de participar en ella: no es una fe compartida.

El segundo nivel está representado por las concepciones míticas de los personajes, en especial los alumnos menores del Colegio de Abancay y, entre ellos, sobre manera, el protagonista Ernesto. Aunque algunas proceden de la fuente indígena anterior, no son reductibles a ella íntegramente. Primero porque reconocen una miscigenación intensa con otras fuentes míticas, sobre todo las cristiano-católicas y segundo porque sobre ellas inciden en diversos grados correcciones que impone el proceso educativo, la procedencia social del que las emite y la experiencia llevada a cabo en una sociedad civil. Es este nivel el que ha sido mejor y más insistentemente estudiado por la crítica, con particular relación a Ernesto. Dentro de una perspectiva levi-straussiana similar a la nuestra, lo ha hecho cabalmente Rowe en su excelente libro(11). El riesgo de estos análisis radica en la extrapolación de la perspectiva mítica-infantil de Ernesto a la totalidad de la novela.

Aun sin salir de este nivel de los personajes, deben realizarse las modificaciones que ellos aportan a la elaboración de concepciones míticas, que evocan las confesiones de los shamanes recogidas por antropólogos y examinadas por Lévi Strauss(12) acerca de la tarea interpretativa y acondicionadora de los mitos cuando se produce una ampliación de la zona de conocimientos de una comunidad. En el capítulo VIII y en el IX, se narran dos escenas en que asistimos a la transmisión de mensajes a la distancia por medios mágicos: son dos ejemplos nítidos de concepciones míticas infantiles, quizás de procedencia india aquí, pero conocidas en sociedades occidentales también, las que modernamente han adoptado, como tantas otras concepciones mágicas, un disfraz científico bajo las formas de la telepatía. Lo singular de ambas situaciones, es el debate que traban sus actores acerca de los medios a poner en práctica, descartando unos y adoptando otros según la mayor incorporación que hayan tenido a los conocimientos científicos. El acto mágico se realiza, con plenitud de fe, pero se adecúa a esa ampliación del mundo conocido gracias a datos científicos. En el primer ejemplo, Antero afirma que la música y el mensaje pueden subir al sol y corrige una creencia india:

Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de los indios! El sol es un astro candente, ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un *layk'awinku* con púa de naranjo, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después, cuando está cantando, soplas

11. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.

12. *Antropología estructural*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el *zumbayllu* canta al oído de quien te espera. (VIII, 94)

En el segundo ejemplo, Ernesto y Romero discuten cómo hacer llegar el mensaje mediante el rondín, uno afirmando que debe ser sobre otro cielo que el pesado de Abancay y otro que se puede transmitir por el agua y por la sangre, a lo cual se agrega luego el consejo de Palacitos para sacar del rondín la lata con la marca de fábrica para facilitar la fluencia de la música. Son operaciones de magia infantil, no necesariamente vinculables a fuentes indias, y que muestran cómo se elaboran apelando al horizonte de sus conocimientos que son postulados como objetivas comprobaciones de lo real.

Dado que los mitos traducen la armazón sociológica del grupo que los inventa, es comprensible que en los mitos indígenas que nos son referidos en la novela, encontremos un sistema de relaciones personales, para lo cual las fuerzas superiores deben ser figuradas de algún modo antropomórfico. Se trata del sistema propio de la comunidad, el que conoce y ejerce, el que por lo tanto trasmite al hemisferio desconocido mediante un pensamiento analógico. En el nivel de los personajes, en cambio, aunque reencuentramos vagas personificaciones, es mucho más llamativa que esa presencia borrosa, la notoria ausencia de los dioses. Ni los dioses del universo mitológico indio ni tampoco, lo que es aún más sorprendente tratándose de alumnos de un colegio católico, los dioses cristianos. Lo que cede en la tarea de estos infantiles mitógrafos es la armazón sociológica indígena y la católica. Respecto a ellas se produce un deslizamiento agnóstico, que no llega en ningún momento a una negación, y la sustitución de sus personajes sobrehumanos por fuerzas naturales poderosísimas, de oscura significación: el mejor ejemplo es el río Pachachaca, reverenciado como una potencia pero al mismo tiempo dotado —sobre todo por Antero y Ernesto— de una pluralidad de significados y de comportamientos. Diría que esta concepción mitificadora infantil está armonizada con su percepción de la realidad circundante, desde el ángulo de la minoridad y debilidad de estos personajes: se trata del reconocimiento del Poder que está por encima de ellos y los rige omnímodamente. La tríada que conducía al hemisferio adulto —sexo, violencia y propiedad— no hacía sino reconocer las formas del poder de la sociedad.

Ese poder, sin embargo, no se restringe, como en los mitos indígenas, a una persona, sino que tiende a diluirse entre varias que lo ejercen como iguales depositarias de la fuerza. Son más perceptibles los efectos del poder, su capacidad coercitiva que origina el sufrimiento, que la persona que lo detenta. Para una novela escrita en el cauce de la narrativa indigenista no deja de sorprender que no aparezcan nunca los dueños de las haciendas con colonos (salvo el paradigmático Viejo del capítulo inicial que oficia de obertura), ni que aparezcan las autoridades civiles locales, ni que tampoco aparezca el Comandante de la tropa enviada para la represión. Las instancias personales del poder se han diluido y se expresan a través de formas colectivas —los dueños de haciendas— o a través de los servidores del poder —los soldados— que también forman una colectividad heteroclita. Hay un poder personificado, no obstante: es el Director del Colegio, como habitualmente se denomina al Padre Linares, y en su tratamiento, en

la relación que los alumnos sostienen con él, claramente se percibe una ambivalencia de sentimientos. Cuando nos acercamos a las personificaciones, ellas mueven encontradas reacciones, de odio y de amor, de repulsión por sus sinuosidades y acciones despóticas y de atracción por su paternal protección. No otra cosa ocurre cuando percibimos la personificación de una fuerza natural, en el diálogo de Antero y Ernesto del capítulo IX sobre el río Pachachaca;

—Vamos al río, “Markask’a” —le rogué en quechua—. El Pachachaca sabe con qué alma se le acercan las criaturas; para qué se le acercan.

(...)

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

(...)

—Pero en medio de la corriente asusta más; mejor dicho, allí parece demonio. No es ese Señor que figura cuando lo contemplas. Es un demonio; en su fuerza te agarran todos los espíritus que miran de lo alto de los precipicios, de las cuevas, de los socavones, de la salvajina que cuelga en los árboles, meciéndose con el viento. ¡No has de entrar; no has de entrar! Yo, pues, soy como su hijo. . . (IX, 119)

Esta bivalencia se extiende a las diversas apreciaciones del río en una novela que usa el término en su título, hasta el punto de dar lugar a una reflexión consagrada a estas desconcertantes oposiciones, procurando dar razón de la pluralidad connotativa con que se usa:

¿Por qué en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas, 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. (X, 130)

No empecé estos casos de personificación, la tendencia dominante de la imaginación mítica de los alumnos del Colegio es hacia el reconocimiento de fuerzas naturales que actúan respondiendo a un sistema de leyes de que se las dota, respondiendo a esa instancia superior y enigmática que es el Poder. De ahí que la mayoría de las apelaciones mágicas estén destinadas a dar fuerzas a la propia debilidad o a la de los seres desvalidos y perseguidos (doña Felipa) para contrarrestar el ejercicio arrasador del Poder. Pero en todas estas operaciones es visible un cambio sustancial de la estructura cognoscitiva sobre la que opera la magia: no son mitos indios; son mitos de quienes pueden ser indios, mestizos o blancos pero, con distinto grado, han abordado un mayor conocimiento de la sociedad y la naturaleza y hablan desde otra amazón sociológica.

Nos queda el tercer nivel, el de la estructura significativa de la novela, el del autor o el de su medio social. Tanto en el agenciamiento de personajes y situacio-

nes, como en la tarea de los narradores, se nos ofrece otra instancia interpretativa, que no puede asimilarse pasivamente a la de los personajes, haciendo de Ernesto el portavoz de José María Arguedas. Son muchos los narradores que han trabajado sobre mitos o han construido personajes movidos por creencias mágicas. Baste citar a Asturias y a Carpentier. Pero en ellos y manifiestamente en Carpentier, nadie ha pensado que las creencias licantrópicas de los personajes de *El reino de este mundo* sean compartidas, ni por la novela ni por el autor. Deslizamientos de ese tipo se han producido, sin embargo, en la apreciación de *Los ríos profundos* y de Arguedas.

Si se visualiza la obra completa de Arguedas parece casi innecesario afirmar que ha trabajado siempre desde una perspectiva realista y aun verista, aunque la haya inflexionado con un acento poético sensible y retenido. Ese realismo ha procurado al mismo tiempo un entendimiento social de la nacionalidad peruana que remata en *Todas las sangres* con un vasto muestreo sociológico y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* con una interpretación espiritual profunda de los conflictos que animan desde los orígenes hasta el presente al pueblo peruano. El constante trato de Arguedas etnólogo con las culturas indias y mestizas, populares o tradicionales, enriqueció su comprensión del funcionamiento mítico de los hombres de su país y es comprensible que haya trasladado estas percepciones a la creación de sus personajes. Más aún, es posible rastrear en sus ensayos, como en sus novelas, el reconocimiento de la energía contenida en esas cosmovisiones que la racionalidad dominante en los grupos ideológicos y políticos de la época desdénaba y una reivindicación amorosa de las potencialidades que testimoniaban. De eso a compartir tales creencias, hay mucho trecho que Arguedas no recorrió. Aun en sus más admirativas páginas sobre las costumbres y creencias indias no se encuentra rastro de identificación con ellas, sino de respeto y de comprensión.

No quiere decir esto que no fuera proclive a los procesos de ideologización y de mitización. Un personaje como Rendón Willka lo ilustra. Pero esos procesos partían de otra fuente y trabajaban sobre otro campo del conocimiento, pasible de ser trasladado a la zona oscura y desconocida. Si admitimos que cualquier filosofía o doctrina, aun la fundada con mayores visos de objetividad y de cientificismo, es pasible de una inflexión ideológica y aun de una mitización, podremos preguntarnos si algo así no le ocurrió a Arguedas con los sistemas cognoscitivos que recogió del medio intelectual universitario de sus años juveniles y del ambiente impulsado por las ideas de *Amauta* y de su director, Mariátegui. En sus últimos años, al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega, reconoció esta influencia doctrinal rectora pero también la forma aproximativa en que la hizo suya.

Fue leyendo a Marx y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico (13).

13. "No soy un aculturado" en: Juan Larco (ed.) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 432.

Más importante aún que su afiliación al pensamiento socialista, es la constancia del modo personal, vivencial, con que lo hizo suyo, lo que de eso pudo transformar en energía íntima al diseñar un orden del mundo y de la acción humana y cómo tal concepción "científica" de la sociedad no afectó su inclinación por lo mágico. Una posible lectura de este texto, a la luz de muchas páginas narrativas y ensayísticas de Arguedas, diría que la teoría socialista se incorporó, en él, a una concepción mágica del universo, en una de esas transformaciones que ya son bien conocidas en la historia y evolución del pensamiento socialista en nuestra época. No es necesario apelar a Kautsky, ni tampoco examinar el comportamiento ideológico de muchos estratos populares, para saber que muchas veces el socialismo fue transformado en religión o en una creencia sincrética donde se mezclaron las más dispares, y aun las más contradictorias, pervivencias históricas. La difusión del socialismo por América Latina, África y Asia está plagada de tales comprobaciones.

Creo que así ocurrió con Arguedas. El socialismo no fue para él simplemente una teoría ni un método, sino preferentemente una creencia sostenida sobre una explicación persuasiva del funcionamiento de la sociedad. Gracias a él entendió el mundo, vio nítidamente su funcionamiento, las fuerzas que en él operaban y la fatalidad de un desenlace utópico en el cual más creía porque acarrea la liberación de los indios sometidos y ultrajados. Diría que sus tendencias personales encontraron acomodo dentro del socialismo: su populismo, su afán reivindicativo, su sentimiento estremecido de la justicia y del bien, incluso un sentimiento amoroso cuyas fuentes son probablemente cristianas. El socialismo entró en su cauce personal y por él fue modelado. Lo trabajó libremente, existencialmente, lo plasmó a sus impulsos interiores y, así trasmutado, percibió que cumplía fehacientemente con sus íntimos deseos. El socialismo, por lo tanto, funcionó como un mecanismo eficaz para religar los dos hemisferios culturales en que se movió Arguedas. Gracias a él podía encontrarse una comunicación entre los hombres avanzados del hemisferio occidental y los hombres que seguían viviendo dentro del hemisferio tradicional pero en una situación de atroz sometimiento. Sus concepciones culturales eran diametralmente opuestas pero coincidían en una reclamación social y económica concreta que abría el camino hacia una liberación de los sometidos y una eventual integración de una nación escindida. Pienso que no fue sólo Arguedas quien vivió así el socialismo en América Latina, aunque pocos como él lo hicieron con tal frescura e inocencia, con tal fervor y esperanza.

Es este el fundamento de la concepción mítica que transparenta por sí misma la novela, separadamente de los personajes que contiene. Efectivamente, hay una concepción mítica que modela los materiales narrativos, que selecciona de un modo y no de otro, que articula los sucesos y les confiere significación. Esta concepción mítica poco tiene que ver con la de los indios o con la de Ernesto y sus compañeros del Colegio de Abancay; maneja otra zona conocida de la realidad y otras doctrinas interpretativas, pero similarmente las aplica a la zona desconocida donde actúan fuerzas compulsoras, exorcizándolas y apropiándose las mediante un conocimiento. Es la transposición mítica del socialismo que hizo Arguedas y, en cierto modo, el grupo intelectual que efectúa la primera incorporación del pensamiento marxista a la vida nacional.

Desde esta perspectiva vuelve a ser comprensible y persuasiva, la explicación que siempre dio Arguedas de su novela, visualizándola como una novela social de inmediata y ríspida militancia(14). Desde su perspectiva, la rica incorporación de percepciones mágicas en los personajes, no era sino un reconocimiento realista del funcionamiento de la cultura peruana popular y ella no alteraba una concepción social nítida proyectada por el autor, la cual descansaba en el manejo de las categorías sociales establecidas por el marxismo y de los mecanismos fatales de la transformación de la estructura social.

Es evidente en la novela la calidad representativa que se le ha concedido a cada personaje, más allá de su propia conciencia de clase. Raras veces el personaje asume esta conciencia, pero el autor atiende a que sus lectores perciban que hay un ligamen entre las ideas expresadas o los sentimientos puestos en juego y la procedencia social. Para evidenciarlo apela a una información puntual sobre la ubicación clasista de cada una de sus criaturas narrativas, aunque procurando que eso nada reste a su autonomía personal, salvo en el ejemplo demasiado idealizado de Ernesto. De los muchos adolescentes reunidos en el Colegio de Abancay, la novela atiende sólo a unos pocos, a los cuales individualiza con nombres propios y cuyas acciones narra con suficiente extensión como para que alcancemos percepción clara de que son caracteres individuales. Pero además, en todos los casos, agrega una información sobre sus orígenes que incorpora una resonancia clasista a sus comportamientos particulares. Estos expresarán el carácter particular y a la vez el comportamiento de la clase o grupo social dentro de la clase a que el personaje pertenece. La personalidad y las ideas de Valle, Lleras, el Añuco, serán distintas de las del Markask'a, Palacitos o Romero, porque unos son mayores y otros menores, pero después de tal división podremos hacer otra nueva entre ellos que claramente distingue a unos y otros por la continuidad que testimonian respecto a la clase de la cual proceden. Como el código que establece equivalencias entre individuo y clase no es nunca explicitado, y como es posible prever el peso de la subjetividad con que lo visualiza el autor, habrá siempre comportamientos que puedan no resultar claramente comprensibles para el lector. Este encontrará que Valle, Antero, Palacios, Romero, apuntan con bastante nitidez hacia ciertos funcionamientos clasistas pero podrá preguntarse en qué medida la irregular conducta del Añuco está vinculada a la clase hacendaria de la cual proceden aunque como un bastardo.

El equilibrio entre individuo y clase social puede sin embargo, y a pesar de esos reparos, pesquisar entre los alumnos del Colegio. Pero ese equilibrio desaparece cuando pasamos a la intervención en la novela de las masas corales. En ellas predomina su calidad de representaciones de amplios conjuntos clasista y se disminuye hasta desaparecer la nota individual. Aquí estamos ante la acción directa y franca de una clase social, se reconozca o no a sí misma como tal y por lo tanto los individuos no alcanzan nunca suficiente autonomía: como en el ejemplo mejor, el de doña Felipa entre las chicheras, encontraremos una tipificación más que un carácter. El concepto clasista con que se trabaja se hace por lo tanto evidente.

14. *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa, 1965*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969.

Además, a este subyacente cañamazo clasista, debe agregarse otro, también de tipo general, interpretativo de la variedad regional peruana. Arguedas no sólo hereda una teoría de las clases sociales sino también una teoría geocultural del país, con lo cual la coordenada vertical que permite colocar a las clases, superpuestas, según su estratificación en la pirámide de la sociedad, se complementa con otra, horizontal, que las redistribuye según el mayor o menor grado de modernización que a su vez se equipara a las regiones (costa, sierra, selva) en que está dividido el Perú. La cogitación de Ernesto (X, 133) acerca de la extraña situación cultural del indio Prudencio, amigo de Palacitos, quien aparece como clarinetista en una orquesta militar, apunta a las alteraciones inesperadas que el cruce de ambas coordenadas, social y geocultural, puede deparar. Entre los personajes es el caso de Gerardo, el costeño, de quien se hace amigo Antero, abandonando la amistad con Ernesto y a quien éste, sin embargo, no puede percibir sino a través de una conflictiva confusión de sentimientos, que es la misma que se registra en Romero, oscilando ambos entre una retracción de origen clasista y una aproximación admirativa por su comportamiento franco y nada acomplejado.

El sistema de remisión de entes individuales a entes sociales proporciona la armazón sociológica de la cual parte Arguedas, aunque, como vimos, no se maneja con un código rígido, admite modificaciones entre diversas distribuciones y no se aplica, flagrantemente, en el caso del protagonista, Ernesto, quien funciona como excepcionalidad respecto a sus orígenes de clase. Si la "armazón sociológica" perceptible tras los mitos indígenas apuntaba a relaciones personales e interpretaba antropomórficamente las fuerzas superiores, dotándolas de una total y caprichosa libertad para conceder amparo o negarlo, si la "armazón sociológica" perceptible entre los alumnos del Colegio en su tarea de mitización reconocía la presencia de fuerzas naturales que a veces se personificaban pero que, sobre todo en el escenario social, se diluían entre numerosos y lejanos seres, la que podemos reconocer en Arguedas es nítidamente la estructura de las clases sociales con una fuerza que deriva de su violento apropiamiento de las capacidades productivas y conduce directamente a la lucha de clases en que sólo la asociación disciplinada de los miembros de los estratos inferiores puede darles acceso a un futuro triunfo.

Es este el origen de la violencia que domina el panorama de la novela. Ella nace de la dominación de una clase sobre otras clases, de su explotación sistemática y es ella la que concita la rebelión de los sometidos apelando a la fuerza que les proporciona el número. De conformidad con el sistema reiterativo que preside la composición de la novela y que registra los sucesivos acercamientos a un núcleo significativo, perfeccionando vez tras vez su cabal alcance, la obra construye dos líneas paralelas en cada una de las cuales acumula sucesivos levantamientos de los sometidos contra los dominantes: en la línea que corresponde a la peripecia dentro del Colegio, son las insurrecciones de los menores contra "los malditos", o sea los mayores abusivos, que no sólo culminarán con la derrota de éstos sino también con el reconocimiento de su perversidad y extravío que se revela en sus miserables destinos; en la línea de las peripecias en la región de Abancay, es la rebelión de las chicheras seguida por la de los coionos atacados por la peste, las cuales sin embargo no alcanzan el triunfo pero sí lo profetizan en el futuro, de conformidad con el utopismo que Arguedas recoge de su concep-

ción socialista. Puede decirse que es invertido aquí el signo del magisterio cumplido por Luis Valcárcel en la cultura peruana: a la restauración de la edad de oro india en el pasado, se sustituye la expectativa de su realización histórica en el futuro. El modo en que Arguedas leyó las versiones del mito de Inkarrí que conociera en estos años puede recuperarse en su asunción del utopismo socialista.

Las dos líneas se tienden paralelamente y, en la conciencia de Ernesto, son animadas por una erizada ansia revanchista. El adolescente capaz de testimoniar el más estremecido amor por las criaturas desvalidas, es el mismo cuyo corazón rebosa un odio implacable contra los que ejercen la represión y la crueldad. No le alcanza con su desaparición, pide también su padecimiento, como se percibe en sus imaginaciones acerca del destino del Lleras. La peste que ataca a los colonos adquiere el simbolismo de un Poder contra el cual luchan los desheredados, del mismo modo que Ernesto y los menores han luchado contra el poder de "los malditos". La última frase de la novela equipara a la peste y al Lleras como los vencidos, los que serían llevados por el río al país de los muertos, estableciendo así la convergencia de ambas vías de la lucha y la insurrección.

En cada una de ellas quedan sueltos elementos dispares: en la social, son los colonos; en la privada de los estudiantes del colegio, Ernesto. Con fervor aceptará éste último el anuncio del Director de que deberá trasladarse a la hacienda de su tío, el Viejo, cuando se entera de que tiene bajo su poder centenares de colonos. El utopismo que ha ido articulando los diversos episodios de la novela en sus últimos capítulos, vuelve a funcionar aquí religando las dos líneas separadas: Ernesto irá ahora a ocupar el puesto de animador de la rebeldía ante los Colonos y, por lo tanto, irá a entablar un combate que casi parece cósmico, con el Viejo, con el Poder que sojuzga, tortura y mata. Como el Eugenio de Rastignac enfrentado al poder que toda la ciudad de París simboliza, al cual quiere conquistar, Ernesto parece decirse: *¡Maintenant, a nous deux!* Es también el combate de David y Goliat que estableció el modelo de un cambio sustancial de los poderes en el mundo.

Una fiebre utópica recorre la agitación del último capítulo. Es el momento en que el narrador de la novela parece ser arrastrado por el vértigo del personaje. La temperatura emocional del relato testimonia bien la participación del narrador (y tras él de Arguedas) en una arrebatadora imagen mítica; es la pre-visión fulgurante de un combate en que la Historia, como extenso repositorio de injusticia y sufrimiento, resulta vencida por la instauración de un Mito radiante que instaura el orden, la armonía, la justicia y la verdad. A partir de una teoría social manejada por un pensamiento mitizador, el hemisferio oscuro de lo no conocido, que es tanto el Poder como su Futuro, ha revelado la solución adecuada, se ha rendido a la energía vital y mágica que conforma la fe de los rebeldes.

abril/1980