

PUENTES Y PADRES EN EL INFIERNO:

LOS RÍOS PROFUNDOS

Ariel Dorfman

Crecimiento de un niño, crecimiento de un pueblo: este es el tema, único, doble, múltiple, de *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas(1).

En efecto, Ernesto, el narrador de la novela, va a enfocar aquellos meses cruciales en su existencia en que realiza el tránsito desde la infancia hasta la madurez, asumiendo por primera vez la compleja responsabilidad de hacerse "hombre", hombre como adulto, hombre como sexo, hombre como humanidad. Aunque durante los tres capítulos iniciales se encuentra acompañado por su padre, en el resto del libro debe efectuar este pasaje, aprendizaje, movimiento, a partir de la soledad y el desamparo, disputado por las potencias infernales que gobiernan el pueblo andino de Abancay y su internado religioso.

Pero crecer no es un mero proceso biológico. Crecer es, ante todo, para un ser humano, un acto concreto de integrarse a una estructura social ya funcionando: elegir (para aquellos afortunados a los que se les consiente tal margen de libertad) un puesto, y por lo tanto optar éticamente al ubicarse en un lado u otro de los que pugnan por el poder, la riqueza, la conciencia. Antes de que renuncie a la niñez, el protagonista habrá tenido que enfrentar, adentro de sí y en el mundo que lo rodea, las condiciones que oprimen y tuercen los destinos más puros. Tendrá también que visitar, una y otra vez, a modo de manantiales escondidos, las fuentes de una solidaridad humana y natural que son las únicas que iluminan y garantizan una posible liberación, las que rompen la cadena aparentemente infinita de ultrajes y soledades. La suerte de Ernesto, por lo tanto, va a estar determinada por su necesaria inteconexión con otros personajes, espejos y gemelos, ramales y atascos, de su propia mirada, poseído por la lucha bipolar entre la muerte y el amor, una dinámica feroz cuyos términos y proyecciones —como veremos— nunca dejan de ser de índole social.

1. *Los Ríos Profundos*, Buenos Aires, Losada, 1958.

Lo que vamos a examinar, entonces, son las etapas del crecimiento de Ernesto, y la paralela evolución del pueblo y especialmente de aquellos sectores más pobres y postergados de él.

I.— SITUACION INICIAL DE ERNESTO.

El niño, hemos dicho, debe efectuar el proceso de su maduración en el internado de Abancay.

Pero antes de que él quede abandonado a esta encrucijada, hemos podido atestiguar, junto con el mismo Ernesto, que no queda otro lugar en el universo hacia donde él pueda emigrar, se han clausurado con sistema implacable otras alternativas y vías.

Es así que la novela se abre en el Cusco, ciudad a la que han llegado el protagonista y Gabriel, su padre, en busca de El Viejo, un tío, hacendado poderoso y avaro, con el fin de demandar el confuso cumplimiento de alguna innominada promesa o para exigirle amparo o trabajo. Fracasarán.

El Viejo se encuentra en la cúspide de la jerarquía política y económica de ese mundo, y es respetado por los curas que monopolizan y ostentan las categorías del bien y del mal. Funcionando como un pequeño Dios en ese universo (dueño de cuatro haciendas, amo de las cuatro direcciones cardinales), esta figura patriarcal, único pariente al que pueden acudir Gabriel y su hijo, es a la vez, para los visitantes, quien ocupa el sitio más bajo en su sistema de valores, morales y religiosos. Encarna, para ellos, el Anti-Cristo, un ser perverso, hipócrita, carente de humanidad, alejado del verdadero Dios, negación de todo lo que es y será visto como positivo en el transcurso de la novela. Es inequívoco este carácter demoníaco y "maldito" de El Viejo: en su anti-Edén almacena frutas para dejarlas podrir; grita con "voz de condenado" asustando a los indios con su ubicuidad ("él está en todas partes") y; ni siquiera llegará al Juicio Final, que "no es para los demonios"; el niño espera que aparezca junto a él un *huayronk'o*, "porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos".

Con esto, desde el principio, queda establecido el problema de sobrevivir (y crecer) en una sociedad construida por hombres como éste: quienes se han apropiado del poder y por lo tanto pueden moldear a los demás a su subimagen y semejanza, son a la vez los que tienen menos "ser", son los menos humanos. El universo se halla *invertido*, dado vuelta, y en esas circunstancias perversas ser adulto significa incorporarse al mundo tal como es o intentar modificarlo, subyugándose o rebelándose, pero en todo caso haciendo el aprendizaje irremisible de la distancia que separa una auténtica actitud moral de la necesidad de ganarse el sustento.

El hecho, entonces, de que el libro se inaugure con esta figura masculina adulta que debería, en caso de impedimento o accidente del padre de Ernesto, sustituirlo, no es casual. Alimentado por el odio y por una incompatibilidad que

debe sospechar tan metafísica como social, el Viejo tratará de humillar y hundir a los dos "huéspedes": los coloca en un muladar, cocina de arrieros; los despacha de inmediato, sin haber terminado la misa; quiere "rendir" a Ernesto. Esto importa mucho, en cuanto las direcciones hacia arriba o hacia abajo en la novela cobran siempre un significado bastante particular. El Viejo está arriba, en lo más alto. Quisiera convertir el mundo, y a Ernesto y a su padre, en objetos, quisiera transformarlos en "pongos".

Porque en esa casa señorial, vecina a los orinados y constreñidos muros incaicos que todavía cantan más allá de la muerte de sus constructores, descendiente de ellos pero olvidado de sus raíces, vive el ser más abyecto y humillado de la creación: el pongo. Existe como elemento antagónico y resultado inevitable del Viejo: cuando alguien como el terrateniente haya acumulado tal cantidad de poder (económico y cultural), tiene que haber ineludiblemente otro, otros, otras, que no dispongan de nada. Ese indio siervo existe como un "apenas", separado de la extinción y de la nada por un brevísimo, gimoteante hilo de abismo, máxima marginalidad en un mundo donde la hay ya en demasía. Miserable, inclinado e inclinándose cada vez más, tratando de mimetizarse con el suelo o de caer más abajo de él, frágil, descalzo, harapiento, se autodefine como una negación, un no quiero ("manan", primera palabra que pronuncia): "se podía percibir el esfuerzo que hacía por apenas parecer vivo, el invisible peso que oprimía su respiración". Desde el primer momento, entonces, al lector (y a Ernesto) se los introduce en los dos extremos posibles del mundo andino: el opresor y el oprimido, ambos llevados hasta sus últimas y agobiadoras consecuencias. En esa relación explotadora totalizante y omnipresente, el Viejo genera incesantemente al pongo y fuerza a los demás habitantes de esas latitudes a escoger: ser como el pongo o ser como el terrateniente, subyugarse enteramente o participar en la opresión de los otros, aliarse a los poderosos o sufrir a la manera de los pobres.

Nadie ilustra mejor este dilema que aquella persona que debería servir de modelo para Ernesto o, a lo menos, como su guía: Gabriel, progenitor a la vez que amigo, del niño.

El padre del narrador ha sido ganado por la cultura mestiza pero no puede establecer allá su residencia. Las contradicciones sociales que este abogado vive lo han transformado en un desterrado del mundo de los blancos y los hacendados, sin pertenecer al mundo indígena⁽²⁾. Decididamente opuesto al poder establecido, despreciando la avaricia y la dominación de los grandes señores feudales, no ha podido, sin embargo, consumir una ruptura total con el estratificado orden vigente, en cuanto no descubre en ningún lugar una clase alternativa a la cual adscribirse y servir profesionalmente. Vacila entre la rebeldía (grandes proyectos para humillar al Viejo y someterlo, sueños de ganar pleitos contra algún terrateniente de importancia) y la sumisión. Por eso sus proyectos son irrealizables o utópicos. Faltan fuerzas exteriores suficientes (o quizá agallas) para centralizar,

2. Vale la expresión de Roberto Armijo que lo caracteriza como un "fugitivo de los blancos". En su artículo "La Reminiscencia de la Edad Perdida", en *Recopilación de textos sobre José María Arjueas*, compilación y prólogo de Juan Larco, serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1976, p. 252.

orientar, dar un significado más vasto a ese sentimiento de desencanto, trasuntándolo en un acto permanente, no aislado de los demás. Prisionero de su propia marginalidad e insignificancia, capturado en la órbita lejana del poder verdadero, como un cometa que cree ser libre pero que de hecho describe las involuciones siempre determinadas por las secretas fuerzas de los astros mayores, su existencia es ineludiblemente peregrina y errante. Con testarudez irreprimible, se ilusiona con instalarse y ser independiente, términos contradictorios en una sociedad rígidamente, sólo le queda el recurso de la *movilidad*, emigrar de un pueblito a otro, en busca de los resquicios del poder, las esporádicas instancias de conflictos entre las fuerzas dominantes y aquellas que, impugnadoras, podrían emplearlo. Es el aliado ocasional, entonces, de pequeños hacendados y comuneros libres, basado más en dispersos residuos de fuerza económica que en nuevas clases sociales en ascenso. Su incesante movimiento, sus promesas y auto-engaños, son el resultado de ese conflicto no resuelto, e irresoluble, con los dueños de la tierra. Tránsfuga de su propia clase de origen, termina por fugarse de la realidad misma en una búsqueda obsesiva de una Arcadia perpetuamente desplazada.

Debido a que el poder de Gabriel es ficticio, su rebelión es finalmente parcial. Siendo un hombre que encarna una tendencia renovadora dentro del cristianismo; que entiende el Perú; que ama la naturaleza, los indios y su cultura; que idealiza el porvenir y aborrece de la injusticia; siendo todo esto, cuando se trata de encontrar un futuro para su hijo, cuando debe orientar sus pasos e integrarlo al mundo, Gabriel se equivoca. En los dos momentos más graves y críticos de la novela (cuando el hijo debe instalarse para recibir una educación; y cuando, al final, debe salir de Abancay por los estragos de la peste), el abogado elige el mismo colegio donde él recibió su instrucción, para, después, entregarlo a los cuidados corrompidos del Viejo, su enemigo.

La precariedad del padre queda subrayada por el hecho de que deja a Ernesto con Alcilla, ex-compañero suyo, un ser débil, enfermo, engañado, incapaz. Este apoderado, supuesto responsable del bienestar y la salud del joven durante la ausencia del padre, expresa (es el notario del pueblo), la inevitable subordinación y esterilidad que deberán padecer este tipo de seres, en caso de no escapar.

El padre no le sirve, por lo tanto, como modelo realizable en el mundo, no tiene una respuesta válida para la pregunta fundamental: ¿cómo crezco en una sociedad enajenada sin variar o perder mis valores humanos aprendidos en algún río de la infancia? Le ha dado mucho: le ha ido iluminando el camino con búsquedas y leyendas y música, le ha señalado que hay valores morales inalterables, lo ha puesto en contacto con el cariño. Pero la novela se abre en el momento preciso cuando esto no puede seguir así, al menos que el niño se convierta en una réplica desmejorada y absurda del padre, continuador de su fracaso y frustración. Ernesto tiene que instalarse, su padre debe seguir moviéndose. El viaje al Cusco será el penúltimo, el de Abancay el último, de una interminable serie de intentos por hallar un sitio donde ambos, en conjunto, podrían resolver la contradicción entre residir y ganarse la vida, entre afincarse en la geografía y afincarse en los ideales. Cruzan por cada catarata el tiempo suficiente para que el narrador lo

acumule en su memoria, haciendo brillar las escondidas joyas de alguna luz, pero no como para confrontar allá las consecuencias de una estadía prolongada. Lo que se va agotando, entonces, no es la renovable capacidad de Gabriel de alimentarse de ilusiones, sino la posibilidad de que Ernesto lo siga acompañando en esa constante huida deslumbrada. A medida que el niño crece, el mañana donde todo se arreglará (ya verás, hijo) va apareciendo como lo que es, una delusión. Los años de estéril transmigración han repetido una y otra vez ("con una lentitud inagotable") las mismas características de crueldad y explotación, forzándolos a evadirse de nuevo, hasta desembocar en un espacio último, cerrado, la cárcel de Abancay, idéntico a los anteriores espacios, con la salvedad de que, para Ernesto, no habrá ahora hacia dónde partir. Ahí será golpeado (notemos el sentido pasivo, sufriente) por los monstruos y el fuego (de una parte) y por los grandes ríos que cantan con la música más hermosa (de la otra).

No es temerario afirmar, por ende, que era inevitable que finalmente Ernesto se quedara solo y cautivo para enfrentar lo que su padre no puede o no quiere enfrentar: vivir no ya en los purgatorios siempre postergables de un pueblo, un valle, una quebrada, esperando una salvación que no viene, sino habitar un infierno donde la rebelión sigue siendo un imperativo sin una escapatoria fácil. Hay que encontrar aquellas fuerzas capaces de cambiar el mundo, de oponerse al Viejo y a su clase y a sus subordinados, aquí, ahora, en este valle, en este calor que revienta la voluntad, y no en el más allá de las montañas o de los sueños. Gabriel no sirve porque su inconsecuencia es explícita al dejar a su hijo en la institución en la que se aprende el engranaje de la dominación, instruyendo a quienes (hacendados, profesionales, administradores, sacerdotes) serán los gobernantes de pasado mañana.

Es esta ausencia del padre lo que provoca la doble ley de construcción de la novela y de la personalidad del niño: por una parte, búsqueda constante de aliados masculinos, adultos o en vías de serlo, que pueden señalar un sendero o ejemplificar una solución; por la otra, tendencia del protagonista a buscar en su interior o en el pretérito los valores que lo puedan salvar.

Este bifurcado movimiento espiritual de Ernesto es el modo mediante el cual él trata de defender aquellos propósitos éticos centrales que exigen una lealtad incommovible si hemos de sobrevivir. La complicación para él es que ese aprendizaje de lo que es una humanidad redentora y libre lo ha efectuado antes que nada entre indios, es decir, seres pertenecientes a la cultura dominada y públicamente menospreciada. ¿Cómo crecer sin alejarse de esas metas, sin traicionarlas? ¿Cómo crecer, por otra parte, si nos quedamos anclados en el pasado, mirando hacia el húbosc alguna vez, decididos a no movernos?(3).

Ernesto, para madurar y desarrollarse, debe evitar ambas tentaciones: tanto la traición a sus ideales como la pasiva adscripción a ellos mediante un retiro o

3. Es William Rowe quien ha examinado con más lucidez los contornos de este dilema, en su "Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias", en *Recopilación*, pp. 257-263.

un ensimismamiento que reproduce justamente la tendencia de las masas indígenas a una introspección radical, negadora del mundo.

Debe evitar ambas tentaciones, pero al llegar a Abancay, Ernesto está singularmente mal preparado para hacerlo(4). El trae vivencias y modos de reaccionar frente a la adversidad, frente a la humillación; ya tiene estructurada una experiencia de cómo se supera el sufrimiento. Cuando el Viejo los exilia a la cocina, aparece aquel acto como una resonancia de una situación ya recorrida, eslabón en una cadena por venir. En otra oportunidad, ante problemas de su padre, el niño también había pasado un tiempo en una casa *ajena*, "vigilado siempre por crueles personas". Quién debía oficiar de padre en ese momento, el señor de la casa, gozaba haciendo "sufrir a los que de él dependían, sirvientes y animales". Fue entonces que Ernesto fabricó su actitud central ante las dificultades, basada en dos experiencias irreductibles: una, la solidaridad de sus protectores indios, padres adoptivos tiernos y fuertes que reemplazan al padre biológico, que lo cuidan y lo conservan sano hacia el futuro; y la segunda, el hecho de que su padre real, Gabriel, terminó por *rescatarlo*. Frente al mundo amenazante y despiadado de los adultos, Ernesto ha comprendido que hay refugio posible, una llanura alternativa de perfección humana, así como existe, por parte de su progenitor, la capacidad casi caballeresca de llegar a auxiliarlo, interviniendo desde afuera para poner las cosas en su justa barricada y restaurar un equilibrio injustamente alterado(5).

Para proteger su identidad, Ernesto va a ceñirse a estas dos experiencias, buscará su repetición cada vez que el mundo lo trate de doblegar. Condenado al valle satánico de Abancay, emprenderá ambas soluciones: un sitio donde los valores solidarios tengan raíz suficiente como para proseguir alentándolo, donde encarnan alguna forma de *poder*; y la aparición de un protector, figura masculina adulta, que pueda ordenar el universo y castigar a los culpables. La filiación de estas dos tendencias no sólo se encuentra en la historia personal anterior de Ernesto, sino que se arraiga en aspiraciones profundamente reveladas y transmitidas por la conciencia de la humanidad, y especialmente en sus sectores marginados, miserables y oprimidos. Ernesto se defiende con los sueños que han dado nacimiento a los mitos, a los cuentos de hadas, a los folletines. Como tal, estas búsquedas refuerzan en él la tendencia hacia el pasado, hacia el érase una vez, la certeza de que se solucionan los aullidos del presente reiterando la música del pasado exitoso. Varios críticos, y en especial Vargas Llosa(6), han llamado la atención sobre esta tentativa de Ernesto por morar en el recuerdo, rehuyendo el do-

4. Antonio Cornejo Polar llega a afirmar que a Ernesto lo caracteriza, entre otras actitudes, la confusión y la ambigüedad, en su ensayo "El sentido de la narrativa de Arguedas", *Recopilación*, p. 61, rasgos que, sin embargo, no repite como significativos en su fundamental *Los Universos Narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1972.

5. Sobre el ideal romántico y heroico de Ernesto, ver Sara Castro-Klarén, *El Mundo Mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973, pp. 101-103.

6. Mario Vargas Llosa, "Los Ríos Profundos: ensoñación y magia", en la recopilación de J. Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana*, Tomo I, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 45-54.

lor de crecer, congelando el tiempo con un salto fuera del transcurrir actual, aventurándose por los desfiladeros de la imaginación como su padre peregrina por la geografía. Lo interesante es notar de qué manera esta afición no es una marea característica de la sensibilidad del niño o de su psicología. Obedece a una infantilización extrema y virtual de su actitud: de las dos experiencias con que se inclina a responder al desamparo, una corresponde a lo maternal y la otra a lo paterno(7), ambas lo retrotraen a la puerilidad y la dependencia. Y más desoladora resulta esta empresa al darnos cuenta de que la situación verdadera de Ernesto es de orfandad. El tendrá que aprender las dimensiones efectivas del mundo a la vez que el sentido en que son verdaderas o falsas aquellas ensoñaciones, es decir, deberá objetivizarse más allá de su interioridad sin perder el sueño solidario que permite soportarlo, sumergirse en lo real sin negar los horizontes de paz (mundo mítico o mágico) y de justicia (alguien, un hombre, vendrá a rescatar a los perseguidos) que fundan la esperanza y rechazan el tejido dominante.

La tarea no es fácil.

Mientras él era niño, esos mitos se podían mostrar como valederos y valiosos, aplicables de un modo universal, en tanto correspondían en gran medida a su situación de desamparo y subordinación cotidianos, en tanto expresaban legítimamente la angustia de lo infantil. Pero al crecer, cuando es uno mismo, adolescente que ingresa a la trama de los adultos, el que deberá *actuar*, esos mitos acaban por atar al pasado o exigir posturas de pureza imposible, refugios y caballeros andantes generalmente precarios o, en el mejor de los casos, lejanos. Crecer es establecer una relación flexible con el poder, con el sexo, con los demás seres humanos. Para eso, hay que poner a prueba no los valores sino que los mitos a través de los cuales funcionan, y descubrir dónde finalizan unos y comienzan los otros. Lo que significa, de hecho, descubrir las luchas (de clase e interpersonales) de las que está enredada y construida la opaca dinámica de la vida, descubrir en el fondo de las experiencias el por qué y el cómo, puesto que esos mitos sólo son viables cuando los echan a andar seres humanos, definidos ellos mismos por su condición de vaivén individual respecto al poder. No se trata, por cierto, de asimilar algo vago o conceptual o siquiera de elaborar una teoría con la que se puede interpretar la realidad y orientar la conducta, sino que se trata de ir ensayando a tientas la práctica posible de la liberación en un mundo como ese. La repetición eterna de la estructura infantil y primitiva de refugio mágico y de rescate militar se estrella contra los intereses reales que cada persona en ese valle representa y ejercita. Comprender eso es asimismo aceptar la complejidad de quienes se comprometen con el mundo de los mayores, las mezclas e impurezas de que están labradas las relaciones adultas, lo que permite calibrar las fluctuantes líneas divisorias entre lo que libera y lo que oprime.

7. José Luis Rouillon en "La otra dimensión: el espacio mítico", ha analizado el sentido materno y paradisiaco de este espacio feliz (en *Recopilación*, pp. 148-149). Este crítico, sin embargo, tiende a sacralizar espacios que, a mi juicio, Arguedas fue revelando como fuentes de dinámica social. La aparición de lo verdaderamente sagrado ("paz de lo natural") depende, como veremos más adelante, de la lucha de los humanos y, en definitiva, de la fuerza y coherencia de las clases sociales que representan la *liberación* (equivalente social de ese mundo natural armonioso).

Pero este es un proceso dialéctico, de avance y retroceso, de errores y tientos. Esos sueños no pueden desecharse, así como así, porque son la única proyección que Ernesto tiene para no naufragar en ese mundo deshumanizado, y porque él no dispone, por ahora, de ningún otro modo digno de expresar metas fundamentales a las que aspiramos (paz, justicia, solidaridad). Madurar es aprender los límites de esos sueños y simultáneamente descubrir lo que contienen de verdadero, enaltecedor, intransable. Hay que usar el sueño contra el mundo y a la vez usar el mundo contra el sueño. Y no quedar adscrito a regresiones infantiles y pasivas, esperas de justicieros viriles inexistentes o senos maternos de maíz iluminado que no posean un asidero permanente en el mundo. Lo que tampoco significa desconocer la persistencia empecinada de seres humanos que sí luchan por la liberación así como espacios mágicos que renuevan y calman y fortalecen, pero todo eso en función de activar al protagonista, forzarlo a madurar hasta el punto de que sepa que el único que puede optar finalmente es él, que ninguno de los padres suplentes (vengan de la sociedad o de la naturaleza) podrá hacerlo en su lugar. Existen, por lo tanto, aliados en este mundo, pero no son salvadores mesiánicos; y hay espacios renovadores, pero no para retrotraerse a ellos separándose de las encrucijadas del día a día. Dice Rowe⁽⁸⁾ que Ernesto debe asegurar la universalidad de la experiencia salvadora, su validez objetiva para alguien más que un sujeto, su aplicación más allá de su caso particular. Aunque esta estructura se parece, de hecho, a la que se estableció en *El Quijote* (para ser fiel a los sueños hay que salir a buscar su comprobación a los caminos), persiste una diferencia fundamental: en el fondo de la experiencia salvadora de Ernesto germina la caliente certeza de que *sin los demás no habrá liberación ni crecimiento*.

Intentaremos demostrar cómo, en el último capítulo y en los que conducen a él, Ernesto logra, no sin ambigüedad, lo que es su frontera máxima: crecer porque lo han hecho otros seres humanos, ligar su destino al de un colectivo, sobrepasar la soledad en la solitaria vastedad del pueblo.

Y esta hazaña, epopeya interior, debe ejecutarla en el peor lugar del universo, el más aberrante de los sitios: Abancay.

II.— EL ESPACIO ENDEMONIADO.

Abancay, desde el primer momento, está consignado como un infierno. Y esta no es una aseveración retórica. El narrador se esmera en amontonar imágenes de calor externo y de hielo interno: los cuerpos hierven y las almas se petrifican⁽⁹⁾. Si en otros parajes, se asesinaba a los pájaros, aquí hay que defender a los

8. Rowe, *op. cit.*, p. 279, relaciona esta necesidad de objetividad y universalidad con la posición subordinada que ocupa la cultura indígena, ese manantial que nutre al niño.

9. Algunas muestras, sacadas al azar: "su infierno" (p. 47); "callejones hirvientes" (45); "el fuego del valle, . . . el camino era polvoriento y ardoroso, . . . el valle ardiente, . . . sumergido como yo bajo el aire denso y calcinado" (67); "el valle cálido, el aire ardiente" (51); "tierra tibia" (50); "el sol caldeaba el patio. Desde la sombra de la bóveda y del corredor mirábamos arder el empedrado. El sol infunde silencio cuando cae, al mediodía, al fondo de estos abismos. . ." (50); "las nubes iban quemándose en llamas" (163); "ese valle angosto que empezaba en el fuego e iba hasta la nieve y que en su región más densa, era caluroso con olor a bagozo" (187). El calor, el aturdimiento (45,80,82), la dirección descendente son omnipresentes y continuos.

grillos, seres alados, mensajeros de la música. Los cantores y hombres santos huyen de ahí, cuando no son tomados presos. El aire denso y calcinado, el polvo ardiente, el fuego del sol, aturden, extravían, confunden a quien desea un respiro o un remanso. Pero estas manifestaciones climáticas, y morales, no son otra cosa que el rostro visible y dislocado del trastorno social del pueblo: "Es un pueblo *cautivo*, levantado en la tierra *ajena* de una hacienda". (subrayado nuestro). Parecido a Ernesto, el pueblo mismo está *cercado*; en manos de otros, no tiene vida propia, dependiendo del poder dominante semi-feudal, agrario, retrógrado. Los hacendados ejercen su dominio sobre los caballos (naturaleza) y los indios (seres humanos) de una manera brutal y humillante.

Ante este panorama mutilado y asfixiante, el narrador ha de buscar el espacio sagrado de los indios, repetir con ellos la purificación pasada, cuando ellos "me infundieron la impagable ternura en que vivo". Pero los indios en ese valle también han sido contaminados por la fiera y la miseria. Como el pongo del Viejo ("más sucios, apenas levantados"), lloriqueantes, casi animales, más aislados que Ernesto del mundo, sus únicas palabras, siempre negativas, son "manán" y "no me hables". Este rechazo del niño que espera solidaridad y transparencia, se debe a que han perdido su memoria ("ya no escuchaban el lenguaje de los *ayllus*"), no han podido conservar una identidad propia. Simbolizan así el peligro que acecha a Ernesto, la raíz secreta de su sensibilidad rememorante. Ausentarse del pasado, admitir la visión que los dominantes han propagado respecto a esa raza (bestias, cobardes, indefensos, borrachos) es apagar las aguas posibles de la rebeldía. Y Ernesto vuelve al colegio, después de sus infértiles búsquedas de diálogo, "temiendo desconocer a las personas, o que me negaran", es decir, temiendo convertirse a su vez en colono sin memoria.

No podrá reincidir, entonces, en la experiencia pasatista, porque quienes debían representar la cosmovisión liberadora, quienes por raza son hermanos de los protectores incas ahora lejanos, no son un modelo, no ofrecen ayuda. Los colonos, en efecto, actúan y son tratados como niños: son víctimas, lloran, no se desarrollan ni crecen(10).

Vale la pena adentrarnos un poco más en esta relación entre niñez, raza india y edad adulta.

Toda la obra, y la vida, de José María Arguedas es una apuesta valiente: pese a que el mundo está estructurado para su funcionamiento y explotación (el poder) como para su reproducción (el sexo), en directa contraposición a una profunda solidaridad que resuena en el universo (en la naturaleza, en ciertos objetos labrados por los seres humanos, en personas, en comunidades privilegiadas), es posible crecer, como individuo y como pueblo, sin traicionar ni olvidar esos valores esenciales. Aunque el mundo bloquea la perpetuación de esos valores o los relega a la periferia, a la locura, a los territorios de la insurrección, Arguedas está

10. Esta relación niños-colonos, la observa Anne-Marie Metaillié, en "Contenido social de *Los Ríos Profundos*", fragmento antologado en *Recopilación*, p. 319: Ernesto "descubre, de golpe, que se puede impedir a un hombre convertirse en adulto. . . Los indios se han convertido en niños incapaces de rebelarse".

convencido de que se genera siempre un núcleo liberador inextinguible. Este núcleo o semilla tiene dos manifestaciones principales: en primer lugar, es algo constitutivo de todos los individuos que nacen, es una tendencia biológica que cada niño potencializa; en segundo lugar, se encarna resplandecientemente en ciertos estratos de la sociedad en forma magnífica, siendo, en Perú, los comuneros indios libres los que mejor representan como un colectivo la virtualidad social de esta tendencia. Arguedas supone, entonces, que la cultura indígena es suficientemente fuerte como para ir cohesionando en olas cada vez más vastas e integradoras (es la evolución de sus libros, uno tras otro¹¹), tanto la personalidad de los que viven divididos y desgarrados como la nación igualmente fracturada. La aspiración a la solidaridad liberadora no es, en la obra de Arguedas, una apatía condenada a una inevitable frustración o a una lucha agónica en el interior de ciertas conciencias particularmente sensibles (como ocurre en gran parte de la novela europea o norteamericana del siglo XX), sino que se apoya en culturas, potencias, proyectos vitales, efectiva y socialmente funcionantes, objetivamente reales e históricas.

Pero esta profecía de victoria no sería tal si no creyera Arguedas que en cada individuo existe algo así como un corazón que responde y vibra ante esas fuerzas sociales. Los niños representan el subdesarrollado territorio donde esto se comprueba. Al estar marginados de la lucha por el poder y el sexo, han podido comunicarse, vivir en comunión con esa estructura universal armoniosa.

Este tema, el niño más cercano de la verdad, incorrupto e intuitivo, tiene una filiación largamente estudiada en la literatura occidental (y en parte mundial), desde siglos. O para ponerlo de otra manera, el tema de la pureza infantil y su rebelión (romanticismo), de la inocencia como acompañante de una naturaleza inmaculada (mito bucólico, que culmina en el Renacimiento y sigue hasta nuestros días, pero que exhibe raíces greco-latinas) alimenta esta idea que Arguedas comparte con sus lectores. En nuestra época se agrega el elemento marginal, aquel ser que se asoma y persiste en el borde y que, por lo tanto desde allá puede observar los procesos con mayor detención (el niño como artista o ser fronterizo, demasiado sensible, testigo, juez y víctima de lo que sucede).

Si Arguedas piensa, entonces, como tantos escritores, que los niños tienen mayor acceso y contacto con las palpitaciones fundamentales de una humanidad entorpecida y confusa, de ninguna manera estima que aquellos valores sean anti-adultos o negados por gente madura. Por el contrario, es su certeza de que hay vastos sectores —especialmente los animados por la rebeldía y la pobreza— que llevan a cabo esa humanidad, y que son mayores de edad. No se trata tan sólo de indígenas comuneros, sino de otros también, aunque sea en los primeros donde se manifiesta el eje de esa fraternidad sin límites. Y rechaza terminantemente la tesis de la ideología dominante y su trampa primitivista, que identifica niños con indios, retornando a los nativos a un estado inocente, pre-industrial, anterior al

11. A este proceso aludió el mismo Arguedas en varias ocasiones. La mejor visión de conjunto de esta evolución lo constituye el libro ya citado de Antonio Cornejo Polar. También, aunque en otras líneas, el desarrollo interesante que sigue Gladys Marín, en su *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1973.

hombre contemporáneo(12). Por eso, el hecho de que los colonos aparezcan como estancados en una edad anterior a la pubertad (el hecho de que la sociedad haya logrado imponerles ese concepto), cercena la posible evolución paralela de Ernesto. Ellos son incapaces de llevar a cabo los valores esenciales que la niñez ilumina y apetece, justamente por ser víctimas pasivas, por no haber crecido, por ser "hijos" todos y ninguno de ellos "padres" responsables de las cosas. En cambio, los comuneros libres han sabido preservar esa mirada de la infancia siendo ellos adultos plenamente, habiendo madurado, siendo taitas, padrecitos.

Ernesto deberá retener, en ese infierno, sus valores centrales sin los indios comunitarios que podrían facilitar su conservación y tránsito. Pero al final de la novela, habiendo pasado por su cuenta los laberintos malignos y sofocantes, se encontrará con la repentina y sorprendente maduración de los indios-niños, su crecimiento gigantesco hasta no llorar ni tener miedo (aunque subsidiarios todavía de una concepción religiosa errónea como motivo de su insubordinación). Y será eso lo que encenderá, acompañará y garantizará la última chispa de la propia insurrección de Ernesto. Los pueblos tienen dificultades similares para cambiar que los individuos. Ernesto reproduce en su biografía personal los vaivenes y potencialidades del pueblo indígena al cual se ha querido afiliar.

Por otra parte, Arguedas también rechaza la equivalencia de infancia y arcadia. Por mucho que el niño no haya tenido que optar definitivamente, que se ubique cerca del origen y del nacimiento y de los sufrientes, esto no significa que la infancia esté exenta de terror, manchas, desorientación. Los niños, en vez de separarse de la sociedad, reproducen, llevándolos a un extremo, los peores vicios del sistema.

Este es el sentido de que la mayoría de la novela se coloque en un colegio. Estamos listos, nosotros estéticamente y Ernesto desde su punto de vista existencial, para convivir con otros niños, que no son sino otros proyectos probables de humanidad adulta. La configuración de la novela, lejos de carecer de unidad como algunos críticos han aducido(13), sirve para *cercar* al protagonista narrativamente: en el primer capítulo, demostrar que no hay residencia entre los familiares más próximos, ni que existe centro benigno ordenador del Mundo (el Cusco

12. He trabajado este tema en algunos ensayos, especialmente en "Inocencia y Neocolonialismo: un caso de dominación ideológica en la literatura infantil", *Cuadernos de la Realidad Nacional*, U. Católica de Chile, Santiago, núm. 8, junio de 1971. Las últimas recopilaciones de este ensayo, y otros sobre el tema, en *La Última Aventura del Llanero Solitario y otros ensayos* (EDUCA, San José de Costa Rica, 1979) y *Reader's Nuestro Que Estás en la Tierra* (México, Nueva Imagen, 1980).

13. Yerko Moretic habla de la falta de unidad entre los primeros capítulos y el resto del libro (en su "José María Arguedas y la literatura peruana", *Atenea*, Concepción, oct-dic., 1964, pp. 205-216); Sara Castro-Klarén llama la atención sobre las limitaciones dicotómicas a la unidad episódica, aunque cree que la novela "se salva de un error que bien pudo ser fatal", al enraizarse con firmeza "en el tema total de la lucha entre el bien y el mal" (*op. cit.*, pp. 149-152); Vargas Llosa aduce que lo social y lo "íntimo-lírico" se oponen y no ensamblan bien (ver *art. cit.* y su "Indigenismo y breves intenciones" en la recopilación citada de Lafforgue, pp. 30-36). En cambio, Yurkievitch, aunque resalta la autonomía de los once capítulos, cree que el libro "tiene la estructura de una novela clásica" (en "Realismo y tensión

ya no puede cumplir esa función); en el segundo(14), los viajes que espacializan el sufrimiento y la fuga continua sin resolver los problemas; en el tercero, la despedida de la instancia protectora, forzando a responsabilizarse por ese sufrimiento desde la soledad; en el cuarto, la existencia de la hacienda y la inexistencia de los comuneros; y ahora, en el quinto, preparados para co-padecer con el narrador-protagonista en la imposible precariedad de su situación, comprendiendo lo que no puede hacer, donde no puede escapar, conoceremos a los otros internos.

Las normas que imperan en ese Colegio son las mismas que se encuentran en la sociedad para la cual los niños, inermes, sin sus progenitores, están siendo supestandamente preparados: la violencia, el sexo degradado, las mutuas recriminaciones, la hipocresía. Lo fundamental para ellos no es *educarse*, sino *sobrevivir*. Si el mundo exterior es de lucha, donde unos (hacendados) explotan a otros (colonos), el colegio lo es también. Bajo el mandato del Padre Director, de quien nos ocuparemos más tarde, se inauguran incesantes juegos de guerra en que los desamparados se destruyen mutuamente. En las noches sigue el combate, ya no organizado por las autoridades, sino que en torno al sexo de una mujer demente, la "opa". En esa edad mestiza que es el tránsito adolescente, los instintos y la necesidad del crecimiento se ven constreñidos por el peso del pecado que los Padres les inyectan. El sentimiento de culpa los aísla, convierte a cada uno en portavoz de la dominación ejercida recíprocamente, utilizando contra sus compañeros las fórmulas de condenación que han aprendido de la religión ("Anticristo", "Malditos", "Todos, todos ustedes van a revolcarse en el infierno"). En vez de formar un frente común, se fracturan, se malgastan en la discordia, se vuelven vigilantes feroces uno y todos.

Dos son los niños que llevan esta desmembración a su exceso: Añuco y Lleras. Ambos, juntos con Antero posteriormente, entrarán en una relación especial con Ernesto, representando tres direcciones de desarrollo humano diferentes entre sí, pero igualmente frustrantes e inauténticas.

Añuco es como el otro yo de Ernesto. A él también se lo ha abandonado, pero su padre es un suicida, jugador, vicioso, y nunca obtuvo la protección de los comuneros guardianes del futuro. Así que ha acabado siendo un pequeño animal traicionero, poseído por una rabia que lo sobrepasa y que no puede controlar ("como una pequeña fiera gruñía, mordía, arañaba"), encontrando en Lleras el fiador masculino que necesita. Lleras, a su vez, es un huérfano que fue recogido por los Padres. Siendo el más fuerte y el mayor de la manada, él ejerce en el colegio la ley sacra de la violencia que ha podido observar en el mundo: entre los dé-

lirica en *Los Ríos Profundos*, en *Recopilación*, p. 249). Si bien las últimas aproximaciones de A. Cornejo Polar sobre el indigenismo y sus cánones estéticos no-occidentales (por ej., presencia del cuento y del mito y de otras formas orales dentro de una obra narrativa cuya tradición nace en Europa) coloca esta discusión sobre la unidad bajo una nueva luz, yo sigo pensando que *Los Ríos Profundos* está construida con un criterio profundamente unitario, incluso desde el punto de vista de las convenciones y normas del arte occidental.

14. Anotemos que este capítulo se publicó como un relato independiente en 1945 en la revista *Las Moradas* de Lima, según informa Yurkievitch (op. cit., p. 250), once años antes de terminar la novela.

biles, hay que exacerbar la brutalidad y el terror para vencer. De ahí que sea la encarnación y la expresión de lo peor de esa colectividad: es su producto lógico, su culminación casi natural, puesto que la arbitrariedad que los dueños oficiales del poder emplean en forma *vertical*, desde la altura de su situación social (explotación y represión), Lleras desata en forma *horizontal*, entre sus semejantes, como un criminal(15).

Ambos son víctimas del sistema. Pero en vez de aliarse con las otras víctimas, los demás jóvenes, ellos tratan de aumentar el dolor y el miedo, acrecientan las condiciones para la culpabilidad y el rencor. En un mundo construido como ese, la falta de unidad y solidaridad de los sufrientes significa, casi, su extinción. Lleras y Añuco cultivan desnudamente los valores que prevalecen en la sociedad que rodea el colegio y a la cual están destinados los niños cuando sean "hombres", los anti-valores reales más allá de las palabras hipócritas, las máscaras y disfraces y consuelos, de la institución católica vigente. En sus acciones se puede leer, con claridad, las leyes genuinas y despiadadas que movilizan a los hombres para arañar el éxito: el dominio, la culpa, la ley del talión, la competencia, la soledad, el odio. ¿Cómo juzgarlos, si ellos no hacen más que traducir al nivel horizontal la violencia que es vertical y ubicua en el mundo? Son traidores, por ende, ángeles rebeldes, endemoniados en el sentido judeo-cristiano del término, porque esa lucha (horizontal) entre iguales, entre miembros de un mismo nivel, es la condición previa para que no haya rebeldía (vertical) en la sociedad. Lleras representa entonces la violencia pura, sin institucionalización, sin mediaciones autojustificadoras, sin una ideología que la haga aceptable, rompiendo el código mínimo de decencia, de supervivencia mutua. La represión que ejercen Fuerzas Armadas y Hacendados (y el Padre Director) viene acompañada de "hermosas palabras", de bandas militares, de espectáculos deslumbrantes, de propósitos que, si bien son retóricos en boca de quienes los pronuncian (paz, fraternidad, caridad), no son en sí desdeñables.

Si el Colegio es el infierno dentro de un valle ya calificado de satánico, hay un espacio particularmente endemoniado dentro de ese lugar: es el patio donde se efectúa la nocturna violación de la opa, que es otra desamparada que ha sido recogida por uno de los Padres (por cierto para abusar de ella). Entre las sombras de ese sitio fétido, húmedo, oscuro, los niños se golpean sin lealtad para llegar hasta la densidad de esa mujer, convertidos todos en un Añuco: "Jamás peleaban con mayor encarnizamiento: llegaban a patear a sus compinches cuando habían caído al suelo; les clavaban el taco del zapato en la cabeza, en las partes más dolorosas". El que gana relega a los demás al rincón de los niños menores. Ser hombre es vencer en la batalla por una hembra enferma, devolver a los compañeros derrotados a la sumisión infantil. Terminan todos infestados, sobrecogidos por un mal y un deseo que provienen tanto de una dimensión interna como una externa. Se tejen leyendas y mitos atroces en torno a ese espacio, habitado por seres monstruosos, trasunto del auto-castigo solitario con que intentan pagar su culpa posterior.

15. Llamé la atención sobre estas dos categorías de la violencia en el ensayo "La violencia en la novela hispanoamericana actual" en mi libro *Imaginación y Violencia en América* (Santiago, Universitaria, 1970. segunda edición, Barcelona, Anagrama, 1972). Aunque ya no creo que su aplicación sea tan universal como parecía en ese momento, para esta novela la diferenciación es singularmente apropiada.

"Y no teníamos adónde ir".

Qué mejor definición del infierno: encerrados en el calor ("el cielo amarillo, meloso, parecía arder"), quienes deberían orientarlos están lejos (los padres verdaderos) o demasiado cerca (los padres religiosos), y los compañeros, definidos como enemigos. Es como si todos los rasgos negativos de Abancay y del universo entero se hubieran concentrado en ese sitio, reproduciéndose de un modo ya irracional, llegando a pervertir incluso al testigo de esa lucha fratricida, volviéndolo iracundo y perdido.

Ernesto había tenido antes una experiencia similar, de otra zona oscurecida: el valle de los Molinos. También abandonado, también al cuidado de alguien simbólicamente incapaz ("un indio viejo, cansado y casi ciego") lo sombrío y amarillo y angosto, lo hirviente y frío y mortecino, imperaban. Pero no había fallecido la esperanza, porque algunos signos del mundo le seguían llegando (un algo de sol, de pájaros, de río "me dieron aliento"). El Colegio degrada más que el Valle. El problema allá había sido la falta de compañía, de otros seres humanos para salir ("y necesitaba compañía para dominarme y explorar tranquilo"), para compartir la pesadumbre. En el patio y en el dormitorio glacial, el problema es, sartreanamente, la compañía misma, es decir, lo que determina el abismo hirviente y frígido son los otros seres humanos, su angustia y culpa. De manera que lo demoníaco no se inscribe exclusivamente en el paisaje, sino que dentro de la comunidad social. El Valle de los Molinos es terrible en cuanto prefigura y simboliza lo que vendrá, anticipa la soledad sin cumplirla cabalmente. Pero del colegio no hay evasión, como la hay del Valle, porque el colegio es menos un lugar físico que una comarca del alma. Por eso, el patio alcanza un poder satánico, que incluso puede envenenar aquel poder mágico de lo natural, que Arguedas ha confirmado siempre, de acuerdo con la civilización quechua, como la potencialidad para sentir todo como propio y no ajeno. El patio enajena, aliena, vuelve extraña la realidad: "se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo".

Frente a este desafío, Ernesto busca renovarse, retornar a su ser permanente, visitando un espacio mágico positivo que anule el triste contagio del patio: pasando por más fuego en el valle, llegará al agua del gran río Pachachaca, que sirve como alternativa natural y épica a sus problemas, modelo que lo vuelve fuerte, puente para retornar a las raíces, conversar con sus amigos. Casi funciona como lo hace Gabriel, salvándolo del medio ambiente perro, borrando las "imágenes plañideras", despejando su corazón e inundándolo "de fortaleza y de heroicos sueños".

Pero si el Río entrega un *deber ser* que hay que imitar, si lo inspira y lo protege, tiene paradójicamente limitaciones en su valor educativo, parecidas a la de Gabriel. La demente y el patio han aislado a Ernesto del mundo; el río a su vez aísla a Ernesto del patio y de la demente, regresándolo a su ser ("Durante muchos días después, me sentía *solo*, firmemente *aislado*", subrayado nuestro). Así que las dos experiencias, opuestas y antagónicas, son complementarios en cuanto a que no entregan orientación concreta sobre cómo actuar en la vida cotidiana. El ideal de Ernesto es ser como el río: pasar "indetenible y tranquilo" o "indete-

nible y permanente" o "imperturbable y cristalino como sus aguas vencedoras", lo que quiere decir en el fondo, mover y permanecer, cambiar marchando y seguir idéntico. Avanzar y quedarse atrás, vivir el futuro sin tener que cortar con el pasado, comunicado en continuidad. Habitar lo largo y lo ancho de la geografía y no perder la coherencia unitaria, ser como el tiempo que se va y como el espacio que se queda. El Río es un viajero como su padre y tiene más profundidad, pero no *resuelve* las tensiones fundamentales a las que el niño se encuentra sometido. Es como si, por un instante efímero, le fuera dado prolongar su pasado, eliminar la persistencia maligna del Colegio.

El Río es un aliado, pero la solución es otra. Hay que confrontar esas fuerzas desquiciadoras directamente, junto con los otros niños, combatir la desintegración de ese cosmos en sus raíces y escoltado por sus víctimas. En otros términos, hallar la objetividad del Río y su epopeya entre los seres humanos, los valores del agua entre quienes lo rodean, probar la validez del Pachachaca y sus enseñanzas más allá de la soledad vigorosa en que está encastillado. La repetición del pasado lo puede auxiliar en la dura tarea de *sobrevivir*, pero no para *vivir* de verdad. Armado de esa fuerza que la naturaleza le re-origina, tendrá que profundizar y horadar en el mundo que lo encarcela, las causas profundas del foco infeccioso de maldad. La tentación edénica (retornar, hacer caso omiso del fuego, huir del Infierno, purificarse en el retiro) terminaría por destruirlo en cuanto lo incapacitaría para crecer: cómo conocer, entonces, la verdadera valía y solidez de las convicciones propias que hasta ese momento ocupan lugares invisibles, subterráneos, subalternos. Al retrotraerse hacia el pretérito, al fijarlo para siempre en una actitud inalterable y rígida y ensoñada los valores dejarían de ser positivos o aplicables, capaces de *transformar* el mundo y no sólo de defender lo propio. Sería algo así como aquellos indios, que se enjaulan en su propia cultura y no la fortalecen en contacto con las otras, las dominantes, influyéndolas(16). En esta etapa, por tanto, Ernesto dice frente al mundo, lo mismo que los colonos frente a sus requerimientos: Manan, no quiero. No quiere contaminarse, quiere depurarse, bañarse en la educación moral del Río. Por cierto, si no tuviera este período de restablecimiento ético, sería imposible dar el siguiente inevitable paso, hacia los demás, hacia la soledad. Es otra muestra del paralelismo entre niño y pueblo.

El Río, por lo demás, ha tenido antecesores-ríos, tanto en los viajes como a la salida del Cusco. Ya en esa experiencia del Apurímac ("Dios que habla", en unitaria oposición a la doble cara del Dios cristiano, que juzga como Padre o sufre como Hijo), los ríos cantan hacia la liberación, recorriendo el libro, y su título, como un *leit-motiv*, funcionando frente a la ciudad endiablada del Cusco como un espacio redentor. En efecto, la tierra del Cusco está intoxicada por los grandes señores; la arquitectura colonial oprime los muros incas; la Catedral se construyó para rendir, hundir, hacer a todos llorar. Todo anticipa el sufrimiento del Colegio: "Parecía que habíamos *caído*. . . debajo de los mantos de hielo inapagables". En el Crucificado, el Señor de los Temblores, se combinan los dos polos del mundo católico impuesto a los indios, el Padre y el Hijo, la autoridad y la

16. Angel Rama ha estudiado la energía y la flexibilidad del proceso inverso, el de mestización, en su introducción a la selección de textos etnográficos de Arguedas, *Formación de una cultura indoamericana*, México, siglo XXI, 1975, pp. ix-xxiv.

aflicción, el todopoderoso y el todovíctima(17). La sociedad domiante encuentra en el Dios cristiano la proyección de su fuerza y a la vez el sufrimiento que se justifica para los de abajo, para los desposeídos. No se ve como un Dios liberador (por mucho que Gabriel plantee otra posibilidad de relación y maniobra), sino como Patrón o Paciente. La plaza misma de la Catedral transmite su cultura de imponente grandeza y sumisión, empequeñece árboles y peregrinos, hunde y arrodilla a la gente.

Pero este Infierno del Cusco no es unívoco. Está astillado de referentes a otras entidades, tremendamente relativizadas, pero capaces de apuntar en otra dirección. Frente al Viejo y la Colonia, está el muro inca, vivo, con llamas que bullen y murmuran. El peso del pasado que lo hunde, la calle angosta y oscura y silenciosa, el olor a orines, no pueden suprimir su mensaje. Por otra parte, en el patio del Viejo, hay un árbol raquítico, que quiere crecer y desarrollarse y que apenas resiste en el aire aquel. Por último, a diferencia de la Catedral, existe una forma religiosa arquitectónica de otro signo, la Compañía (nombre simbólico), que canta, recrea y no hace llorar. Esta presencia positiva de algo que edificaron los de raza blanca, en nombre de occidente y del cristianismo en su cruzada, es central para la literatura de José María Arguedas. El no plantea el rechazo total de la cultura vigente de origen europeo, puesto que en ella también se pueden manifestar los valores de participación y solidaridad(18).

Se podría apuntar, entonces, que en el Cusco, en lo que fue el centro recreador del mundo, y ahora es el centro del ultraje, podemos hallar —el narrador nos guía y los necesita— tres componentes (muro inca, árbol, iglesia de la Compañía) que representan los tres elementos que deben concurrir a la fundación de un nuevo Perú, integrado y libre: los indios, la naturaleza, y la parte humana inenajenable de la raza blanca explotadora. Recién en *Todas las Sangres* logrará Arguedas sacar todas las consecuencias de esta alianza necesaria, echarla a andar narrativa y políticamente. Pero ya en el primer capítulo, semillero, de *Los Ríos Profundos*, el autor va bosquejando el tema y la alianza en forma quizá subconsciente.

Estas tres dimensiones están relativizadas todas, circundadas y oprimidas por estructuras que no les permiten crecer o influir con toda la energía positiva de que serían capaces. Serán como Ernesto en el internado.

Ahora aparece más clara la función del Río. Como no ha sido enclaustrado, puede constituirse así en una prolongación continua de estas respiraciones sofo-

17. Para otra interpretación del *Crucificado* (sería el pongo opuesto al Viejo, que es el Anti-Cristo) ver el interesante estudio de Tomás Escajadillo, "Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los Ríos Profundos*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año V, núm. 9, 1979, pp. 57-68.

18. Esto no sólo es un problema de diálogo de *culturas*, de cuya necesidad José María Arguedas jamás dudaba, sino que se proyecta en su idea, fundamental si la hay, acerca de "la parte generosa, humana, de los opresores" (en "No Soy un Aculturado", publicado como epílogo de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 297), única garantía de que los poderosos (o una fracción de ellos) escucharían y se dejarían encantar por la "gran nación cercada". E.A. Westphalen advierte lo mismo en su nota recordatoria "José María Arguedas" en el número de homenaje de *Amaru* (Lima, núm. 11, dic. 1969).

cadadas que luchan por desencadenarse desde dentro del encierro infernal. En la escala de valores y de modelos, es el antagonista del Viejo. Se usa para el Apurímac la palabra *infunde*, la misma que abre el libro referente al Viejo (“Infundía respeto”) y que después se deslinda para el Padre Director en varias ocasiones. Pero no es respeto lo que infunde el Río (que en el caso del Viejo significa inyectar desde arriba el *status quo*, lo establecido, la adaptación a lo que existe y pesa), sino que “presentimientos de mundos desconocidos”, y, por ende, la aventura de lo que cambia y varía. El Río exalta (hace alto, eleva, levanta) y canta de la misma manera que las paredes incas, a pesar de que ahora en el lugar de los Incas estén Viejos y pongos. A la vez vaticina una función curativa precisamente frente a los dos males que Ernesto presenciara después apoderándose de su cuerpo por obra de la opa violada: el calor y el extravío. Puesto que el viajero llega a las aguas del Apurímac “aturdido, febril, con las venas hinchadas”.

Hubo una época en que hombres y ríos fluían en armonía. El Inca labró los ríos en los muros en esa edad en que el arte impregnaba cada objeto. Ahora los Incas, padres protectores de todo un pueblo, han desaparecido, aunque sus piedras siguen murmurando lo que algunos seres sensibles pueden percibir. Los ríos labran ahora el mensaje de la solidaridad humana, de la paz, contacta con “los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños”. Y su mera existencia transparente una demanda de otra humanidad, de un futuro renovado y limpio. Los muros contienen promesa y nostalgia, mensaje y piedra, naturaleza y sociedad, hasta en el nombre con que han sido bautizados, “yawar mayu”, río de sangre.

Ser fiel a los ríos no puede significar, por lo tanto, retroceder hacia un estado “natural”, alejarse de los conflictos humanos. La garantía de que los ríos canten para otros, a milenios de distancia, a kilómetros de tiempo, sólo persiste en cuanto nos comprometemos a transformar hoy el mundo (y el muro duro y agobiador) que restringe los ríos que llevamos adentro.

No se trata, por ende, de vivir en un “puente *sobre* el mundo” (nombre del quinto capítulo), sino de descubrir un puente *hacia* el mundo. El *zumbayllu* cumplirá esta función en el próximo capítulo.

III.— LOS PRIMEROS ALIADOS.

Hasta el momento (estamos ya en la página 73), Ernesto ha sido espectador y testigo de lo que ocurre. Si sufre más que otros, ha sido como parte de un coro o a modo de un pasajero. No ha desarrollado una relación concreta, subjetiva, con ningún otro Interno.

El *zumbayllu* es un trompo maravilloso, que zumba y se eleva y danza, en que él reconocerá todo un sistema alternativo casi religioso, paralelo al de los misioneros: predica, convierte almas, lleva mensajes, congrega fieles, resucita. Su fuerza alegre es tal que hasta contagia a modo de anti-patio, a Añuco (“parecía un ángel nuevo, recién convertido”). Desde el principio, el *zumbayllu* aparece ligado tanto a la magia (rompe las categorías ordinarias de tiempo y espacio, sobreviene una luz extraña en el momento de su aparición) como a la naturaleza

(ríos, árboles, insectos que vuelan). Pero más importante que todo esto: este juguete que derrota a los enviados de la muerte (escarabajos, arañas y monstruos del Lleras) con su dirección ascendente es un objeto de fabricación humana. Estamos pasando (y Ernesto con nosotros) desde el mundo natural al universo antropológico, socio-cultural. Antes de conocer las circunstancias que introducen al juguete, el narrador explica la etimología de sus componentes lingüísticos, enfatizando incluso aspectos que no tienen justificación científica para realzar en torno al objeto categorías precisamente épicas y luminosas. Reconstruye de esta manera toda la cultura nativa que le da sentido, toda la fabricación de lenguaje que hay detrás, todas las experiencias y percepciones que esas palabras evocan y permiten desplegarse.

“Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio”.

Y el zumbayllu lo forzará a incorporarse al mundo, y esto significa luchar contra enemigos y descubrir aliados. El Lleras reconoce en el juguete la potencialización de valores que niegan su violencia. Interviene para que no se lo vendan a Ernesto, para que siga aislado e indefenso.

Pero Antero, su fabricante, responde dando un paso adelante, regalándoselo, rompiendo con una relación comercial. Y no sólo se lo regala, sino que reiterará esa generosidad con otros juguetes.

De esta manera, Ernesto queda asociado a la vida de ese valle, a sus hábitos, porque deja, aunque de una manera mínima, de ser un forastero. Sufre, como si lo bautizaran, un típico rito de iniciación. Al demostrar su capacidad para manejar un objeto hecho en Abancay (“zumbayllero de nacimiento”) frente a los niños burlones, puede también encontrar alegría, poder congregador, solidaridad, en algo y alguien provenientes de un espacio hasta entonces unilateralmente endemoniado. Es el comienzo de la lenta socialización, rastreando su origen hasta otro humano, de los valores del Río.

Pero el objeto mágico cristaliza, además, una unidad contra Lleras, la hace patente, revela un grado de resistencia a su tiranía que a partir de ese momento irá acrecentándose. El primer acto de rebeldía de Ernesto, su quieto odio hacia el Lleras para proteger ese instrumento volador y musicante, presagia actitudes hasta entonces escondidas en el Colegio y que aflorarán finalmente en el pueblo mismo de Abancay en el próximo capítulo. Este cambio de énfasis puede observarse en la preponderancia que irá tomando el diálogo sobre la narración subjetiva, a partir de este momento: el peso de la relación con otros a través de un intercambio de palabras va ocupando un lugar más importante en la vida del personaje y por ende en la versión que nos entrega de esa vida. Se transcribe así narrativamente el cambio desde el cerco hacia la comunidad, desde la soledad a la búsqueda de amigos.

La victoria de Ernesto, sin embargo, es fugaz. Añuco y Lleras preparan otros asaltos. Atacan al más débil de los internos, al único indio de *ayllu*, “condenado

a la tortura del internado", Palacios. Ya anteriormente había ocurrido esto, pero Palacios había encontrado en Romero un protector. Esta vez, sale Ernesto en defensa del pequeño, y esto lo lleva a enfrentarse a Rondinel, azuzado por Lleras y Añuco. En esta extensión del odio colabora además Valle, que representa algo así como un seudo-intelectual europeizado, un joven frío, sin sentimientos, que desprecia la realidad quechua. Si Lleras es el cuerpo bestial sin cabeza, Valle es la cabeza sin cuerpo aparente. Son dos aliados en el subdesarrollo, dos colonizados complementarios, ambos vislumbrando en Ernesto un rival en el fondo temible.

Ernesto tiene miedo, siente que en el combate el otro vencerá. Pero Valle, burlándose, y para intimidar a Ernesto, ha definido el conflicto como uno entre razas: lo indio (Ernesto) contra lo español quijotesco (Rondinel). Ernesto sacará, por el contrario, fuerzas de su raza elegida, de su religión adoptiva, encomendándose al *Apu K'arwarasu*, divinidad de la montaña, padre natural que lo inspire desde la quebrada hermosa y marcial donde se crió. Así se fortalece internamente, logra superar la vergüenza y los insultos racistas.

Simultáneamente, Lleras y Añuco atacan por otro lado. La noche anterior a que se lleve a cabo el desafío entre los dos adversarios, tratan de aterrorizar a otro niño, el Peluca, con arañas. Esas tarántulas, de por sí aterradoras y turbias, son la continuación simbólica por sus movimientos convulsivos de los "monstruos" sexuales que son los mismos niños. Pero el poder del Lleras ha disminuido. Por una parte, Ernesto se atreve a avisar a Peluca de algún plan que se trama, y por otra, Chauca, el niño más poseído por el autocastigo, más desesperado por la opa, puede olvidar su culpa y odio, al tener que ayudar a otro. Una ley moral de Arguedas: Prodigando solidaridad con el prójimo, uno logra vencer los propios demonios.

Y esta vez, Ernesto tiene su zumbayllu, música, alas, flores, y la próxima mañana, baila en el lugar donde la opa exudaba de espaldas su degradante dominio.

Ahora es Rondinel el que teme, el que sabe que Ernesto lo doblegará. Pero Ernesto no ha de utilizar las armas del Lleras, no debe dirigir la fuerza del *Apu*, del padre-montaña, para dominar o subordinar a otro, no desea recrear y repartir el odio y el miedo que él mismo ha sentido. La violencia no lo sobrepasa, sino que él controla sus pasiones, ofreciendo la paz desde la certeza de que es más fuerte. Con esto, queda claro que Ernesto ha crecido de veras: ha evitado la tentación de usar su coraje o su energía para fragmentar o dividir, para hacer llorar a los demás. En el fondo, lo que está rechazando es convertirse en pequeño dictador, rehusando crecer a costa de otro o deshacer sus traumas trasladando el miedo a alguien más débil. Quienes hemos tenido el infortunio de observar y padecer el fascismo dependiente latinoamericano de estos últimos años, podemos rendir homenaje a las agallas que necesita alguien para actuar de esta manera.

En esta reconciliación, Ernesto es acompañado por su nuevo amigo, Antero, el Mark'aska, el primero que lo trata de "hermano".

Antero accede a la atención del lector junto con el zumbayllu, y rodeado de atmósferas mágicas. Es un enviado, que junta diversas corrientes misteriosas y alternas: rubio con la base de los cabellos negros, blanco con lunares (que transmiten una luz no solar), ojos que parecen pero tal vez no son de color negro. Esta primera aparición extraña del Candela (como también se llama), contrasta con lo que será su lenta caracterización posterior. Pero este nacimiento bajo el signo del misterio, siendo oscuro y claro a la vez, nos indica que estamos ante un ser que vive entre dos mundos, que puede optar por cualquier camino. No es todo absolutamente pristino en él o asoleado. Incluso sus cabellos se asemejan a "ciertas arañas" (lo que en este capítulo susurra connotaciones terribles). Pero la alianza con Ernesto, que se cimenta en cuanto el protagonista puede ayudarlo a comunicarse con la niña (su reina) que él ama, en cuanto intercambian servicios y regalos, tiene bastante solidez. La unión entre ambos se basa en tres facetas o aspectos. A medida que estos se desmoronan, la fraternidad también tenderá a agotarse. En primer lugar, el zumbayllu mismo que los acercó simboliza la capacidad de ambos de pertenecer y percibir el mundo mágico, lo que tiene sin duda mucho de infantil. El hecho de madurar y entender la solidaridad del mundo de una manera divergente irá rompiendo este acuerdo. En segundo lugar, ambos son anti-Lleras, y por lo tanto opuestos a la violencia malsana, criminal, cruel y abusiva. En esto seguirán unidos mientras Lleras no sea derrotado. Por último, en tercer lugar, comparten la misma actitud romántica, adorativa, hacia las mujeres. Este será también sometido al desgaste del crecimiento y, finalmente, ha de conducir a su ruptura definitiva.

La diferenciación entre ellos se va a notar ya en el próximo capítulo, "El Motín". Apenas ha rechazado Ernesto la posibilidad de pelear con uno de sus compañeros, aparece casi de inmediato otra forma de lucha, una violencia más abierta y directamente social, que enfrenta las causas de la situación injusta del mundo y no es mera consecuencia ciega de un odio extendido inubicable. El río, la montaña, el mismo zumbayllu, refuerzan la moralidad de Ernesto y le permiten sobrevivir, mantener tibias las esperanzas, pero eso no basta: hay que salir al mundo, fuera de los muros del Colegio. La rebelión de un grupo de chicheras, que han de repartir la sal sustraída por la hacienda y desafiar al jefe espiritual del pueblo, el Padre Linares, será la ocasión para que Ernesto descubra en Abancay mismo otras fuerzas solidarias, a la vez que comienza su separación de Antero.

Ambos participan en la primera etapa del motín. Pero Ernesto se exalta, siente deseos de pelear, "de avanzar contra alguien", y corea los gritos populares. Antero, en cambio, ha definido su participación como una travesura, como una salida estilo caballero andante. No entiende el comportamiento de Ernesto ("¿Qué te pasa?" le pregunta, y: "¿A quién odias?"), rechazando la complicidad con los motivos profundos de la asonada, es decir, la lucha contra la injusticia. El quiere arrastrar a Ernesto fuera de esa turba alta (y quizá no comprende que Ernesto siempre ha estado, por definición, fuera del círculo, siempre es un espectador pasivo, y por lo tanto el hecho de que esté adentro de lo que sea es algo trascendental), para finalmente desertar. No es porque tenga miedo. Además de tener que cuidarse por su amada, y de cansarse del juego, da otra razón, de arraigue social y racista: "Es feo ir entre tanta chola". El modo en que el narrador regis-

tra el momento físico de su separación subraya resonancias que no son secundarias: "Se abrió camino, *agachándose*. Yo *avancé más*". (subrayado nuestro). El primer incidente fuera del Colegio los lanza, sutilmente al principio, con furia después, en direcciones diversas.

Cuando se vuelven a juntar, al final del capítulo, Ernesto ya ha acompañado a las mujeres rebeldes a visitar a los colonos, ha roto por fin el cerco de la hacienda, ha danzado por los caminos del valle en una marcha victoriosa. Y podemos ir marcando las leves, y a la postre considerables, discrepancias entre ellos.

Al comienzo de su conversación, no se trata de nada grave: tienen contrapuestas interpretaciones acerca del color de los ojos de Salvinia, la muchacha que Antero ama. Se los puede definir desde el zumbayllu (Ernesto) o desde el agua de la hacienda (Antero). En esa tentativa por situar a la mujer en uno u otro campo semántico, se establece en germen la oposición que los dividirá a medida que se desenvuelva la novela. Por primera vez, Antero deja de ser una especie de seráfico protector providencial, fabricante de objetos milagrosos, para tomar un contorno socio-económico preciso. El se auto-ubica socialmente como hijo de hacendado, y hace ingresar a su amada no al mundo de la magia, de la camaradería india y andina que forja los *yllu* maravillosos, sino al mundo de los indígenas sometidos, supersticiosos, aterrorizados. A lo más, admite, "también es como zumbayllu". Algo accesorio.

Esta pertenencia al cosmos de la hacienda se irá acentuando por diversos motivos. Ante todo, Antero entiende despilfarrar la violencia en un sentido individual, para socorrer y defender a su amada de eventuales rivales. Pero su valentía, arrojo, falta de temor, se ven disminuidos porque Ernesto acaba de tener su primera experiencia de otro tipo de violencia, una social, prodigada por las mujeres encabezadas por doña Felipa, puesta al servicio de la lucha contra la desigualdad. Enseguida, no nos sorprende que Antero se vea a sí mismo a caballo ("Le haría bracear en el aire las patas delanteras; de un solo golpe de pecho derribaría al otro"), en términos casi simétricos con que se describe a los hacendados de Abancay 70 páginas antes y con que llegaron los conquistadores cuatrocientos años antes. Por último, afirma, casi de paso, que a las mujeres hay que hacerlas *llorar*. Esto, que a primera vista pudiera parecer secundario, es central. A lo largo de la novela, hacer *llorar* es equivalente a atemorizar y empequeñecer. *Llorar* es lo que hacen los colonos y pongos tratados como niños. *Llorar* es lo que hace cada interno cuando agoniza de miedo o sucumbe a los caprichos del Lleras o a la locura de su propia sexualidad inhibida. *Llorar* es lo que desea el Padre Director para indios y niños, lo que la Catedral del Cusco infiltra en los corazones. Hacer *llorar* a una mujer es, por ende, un modo de afirmarla en su rol de objeto pasivo, de ser marginal, subordinado, mero instrumento de placer o prestigio para el hombre.

No debe admirarnos, entonces, que el capítulo termine con la afirmación de Ernesto de que no conocía bien al Mark'aska ("Ya no parecía un colegial; a medida que hablaba, su rostro se endurecía, maduraba. . . ¿Dónde estaba el alegre, el diestro colegiai campeón del zumbayllu?").

Antero es legatario de la clase social responsable de la miseria y la deshumanización vigentes ("un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, temido por sus indios"). Para él, crecer y madurar es sinónimo de traicionar el zumbayllu y su mensaje. Para conservar esos valores intuitos en la infancia, tendría que quebrar con su padre, con su origen, con su clase, con su futuro. Ernesto quiere ser un zumbayllu hecho ser humano adulto, lo que significa volver la violencia contra los poderosos y exigir un mundo mejor, un terremoto en las relaciones sociales, una revolución. Por eso, quizá, Antero no es interno ni es huérfano, no se siente abandonado. No está, como Ernesto, en una situación intermedia, mestiza, colocado en los puntos de conflicto o confluencia social, teniendo que optar a cada rato. Antero no va eligiendo su destino tanto como siguiéndolo. No tiene para qué, como Ernesto, comprobar y tantear la validez de sus raíces en cada uno de los muchos círculos concéntricos de la sociedad, en cada una de nuestras muchas penumbras.

Este hermano de Ernesto, por lo tanto, que aparece al principio como un ente sobrenatural, fuera del tiempo y del espacio, lejos de toda concreción social, irá haciéndose más social y más concreto a medida que pasa la novela, a medida que el narrador lo tenga que juzgar desde sus propias nuevas apreciaciones. Es un conocimiento, por decir lo menos, doloroso.

Este proceso (desde lo mágico hasta la configuración social precisa) es el camino inverso del que recorre Doña Felipa, la gigantesca figura que domina el motín y que empezando por ser parte de una multitud claramente acotada terminará por convertirse, al transcurrir el tiempo, en una Leyenda, en un ser cuyo mero nombre y recuerdo irradian bondad.

Aunque el sentido simbólico, el foco difusor, de esa rebelión, sólo se calibrará más tarde, está claro que se trata de un rechazo inapelable de una sociedad donde las bestias valen más que los seres humanos (la sal se ha vendido para las vacas de la hacienda y no para los indios), donde quienes roban son los grandes terratenientes y no quienes buscan arreglar esta injusticia.

Pero más importante que esto, acaso, es la forma en que se expresa ese primer movimiento de reivindicación social en la novela: son los desposeídos los que se alzan, y lo hacen en quechua, de una manera alegre, disciplinada, colectiva, ordenada. Son estos, y otros rasgos, los que marcarán a Ernesto.

Será la primera vez que alguien enfrenta al Padre Director, poniendo en duda su autoridad moral. El ha monopolizado el uso de Dios y su palabra (la maldición) para salvaguardar el sistema establecido de propiedad. Doña Felipa, al contestar (en ambos sentidos del vocablo) el derecho de la Iglesia a arrogarse quién es ladrón y quién maldito, pone en evidencia el sometimiento, y por ende, la falsedad del sacerdote. Sólo en cuanto haya alguien que no se subyuga a sus enseñanzas, es posible esta recusación.

Pero además, Ernesto comenta el orden en que reparte la sal: "¿Por qué en el patio de La Salinera no se arañaban, se destrozaban a gritos? ¿Cómo no insult-

taban o llamaban a gritos. . .?” Las chicheras establecen, entonces, una armonía absolutamente antagónica a la locura que impera en otro patio, tan cercano en el espacio, donde precisamente es una hembra la violada oscuramente. Las mujeres no se reparten la sal como los niños se reparten la opa. De doña Felipa “brotaba una fuerza reguladora que envolvía, que detenía y ahuyentaba el temor”. Es la primera, pero no la última, oportunidad en que se va a esbozar un paralelo entre doña Felipa y la demente, esa secreta corriente que une a una mujer que encabeza, eleva, pone equilibrio, y la otra, pasiva extrema, que vuelve bestias a los internos.

Este rasgo de la chichera tiene su continuación lógica en la acción: ella no se olvida de los colonos, “los indefensos, los ‘pobres’ de Patimbamba”. No se trata únicamente de cumplir su función de Gran Madre repartidora, sino porque debe intuir que su rebelión está condenada a ser efímera de no apoyarse en las capas mayoritarias, aquellas que, al ponerse en movimiento, podrían estremecer la estructura social. De ahí su dimensión mítica, profética, la epopeya probable que gesta y anuncia: los valores en nombres de los cuales se subleva están representados potencialmente por los desposeídos y marginales.

La sociedad futura que augura esta y cada rebelión se expresa en ese mismo momento en la marcha hacia Patimbamba (“una inmensa alegría y deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero”). Este hecho de ir bailando hasta la hacienda no puede ser más significativo. El capítulo anterior había terminado con su baile solitario, animado por el zumbayllu, en el sitio mismo donde una mujer ha sido violada. Ahora baila en conjunto con otras mujeres, todos de pie, queriendo restituir a seres tan arrastrados como la opa, la sal que les ha sido robada. “Era ya un pueblo el que iba tras las mulas. . .”

Este descubrimiento en el mundo de fuerzas que equivalen a sus sueños interiores y que, empujadas a su culminación social, acabarían con los conflictos, rápidamente se estrella contra la reacción de las autoridades: la sal será devuelta a los patrones, los indios llorarán, la chichera deberá huir, y Ernesto se siente retrotraído al hielo y al calor de los peores momentos del patio (“Yo iba callado. El mundo nunca fue más triste; calcinado, sin esperanza, hundido en mis entrañas como un helado duelo”). Como siempre cuando las cosas se ponen duras, Ernesto reza para que venga su padre a rescatarlo. Pero esta obsesión no tendrá respuesta. El motín ha irrumpido en la mitad exacta de la novela. Y a partir de esa conmoción en ese mundo exterior que es el (de) generador del Colegio y de su miseria y culpa. Ernesto salta a otra dinámica en su desarrollo. Por una parte, debe juzgar, enfrentar, criticar a algunos personajes (es lo que se ha iniciado con Antero). Por otra, sin dejar de convocar modelos masculinos, los padres sustitutos que podrían animarlo en su búsqueda, irá descubriendo los valores humanos en otras personas, generalmente oriundos de los substratos más dominados. Por último, como si la rebelión social fuera la señal, comienzan a suscitarse mutaciones profundas en el Colegio mismo. Es una etapa de definiciones y ampliaciones de la liberación, una etapa en que se preparan y separan, extendiéndose, los bandos en pugna. Quiénes y cómo son los dominantes, quiénes y cómo, los dominados, y de qué manera Ernesto puede distanciarse frente a los primeros o pue-

de presenciar en los segundos la insurrección gradual o repentina que convierte a la tristeza en una lucha épica, la insurrección múltiple y plural que él deberá llamar suya.

IV.— DEFINICIONES.

Casi como un eco de la voz de Doña Felipa, lo que sucede enseguida dentro del Colegio es la expulsión del Lleras y un cambio radical en Añuco. Lleras huye en dirección del Cusco, después de haber golpeado e insultado al Hermano Miguel (que está definido como un verdadero guardián de los niños, un santo que dice sí cuando otros niegan, que reconoce el valor del zumbayllu, que reconforta a los pequeños), por razones fundamentalmente racistas ("es negro").

Lleras parte de Abancay dos horas antes de que las tropas arriben, precisamente desde el Cusco, para patrullar la zona después del motín. Casi podría deducirse una especie de relevo: llega la violencia institucionalizada, militar, y desaparece la violencia que hemos llamado horizontal. Este traslado coincide con un énfasis narrativo cada vez mayor en Abancay y una mengua de los conflictos del internado. El Colegio ocupa cada vez menos espacio hasta desaparecer, incluso físicamente, al final del libro.

Da la impresión de que la eliminación de Lleras inaugura una nueva época para el Colegio, lo que se expresa principalmente en la honda transformación que sacude al Añuco. Al quedar sin protector, "bruscamente inerme", los demás (el Hermano Miguel, Palacios, Ernesto y otros) lo incorporan a un mundo de solidaridad y cariño. Ahora Añuco ha quedado como forastero, fuera del círculo, como Ernesto cuando recién encalló en esas orillas. Los niños no serán vengativos con él. Esto se simboliza con un regalo de Ernesto: un zumbayllu *layka* (es decir, marginal, brujo réprobo), lo más precioso que él poseía (cree que puede transmitir mensajes al padre lejano) y que justamente no debía mostrarse ni a Lleras ni a Añuco. El diálogo entre los dos indica lo que han avanzado:

"— . . .Lo hacemos bailar, Añuco? ¿Lo defendemos si alguien lo quiere pisar?—

—¿Quién lo va a querer pisar? ¿Quién?— dijo.

—Vamos entonces! Vamos, *hermano*,—" (Subrayado nuestro).

Hasta Valle, el cómplice intelectual del Lleras, se deja convencer por la belleza del zumbayllu, llamándolo un "precioso instrumento" y rogando que lo hagan bailar otra vez más.

Pero esa armonía es pasajera, así como la victoria unitaria de los niños. Expulsar a Lleras del infierno no resuelve el dilema central: eso sigue siendo un infierno, y la influencia del corruptor, real y simbólica, persiste. El es un condenado y un maldito (palabras que se le aplican generosamente hasta el final de la novela), lo que significa que las cualidades satánicas de Abancay se han encarnado plena y privilegiadamente en su soberbia, emanación de la peor violencia y sexo

de ese mundo reprimido. Los niños se regocijan imaginándolo lejos, pudriéndose, pero eso es un consuelo de la fantasía. El centro contaminante está en la estructura opresiva del mundo social, los males que él extralimitó son los mismos que rigen y regentan los destinos humanos.

Por eso, Añuco se va a perder. Los Padres no van a permitir que permanezca entre los otros niños, los únicos que podrían haberlo salvado. Será enviado a un convento en el Cusco, se lo encerrará para seguir nutriendo la institución religiosa, viviendo como otro Hermano Miguel. Para crecer, necesitaría a sus nuevos amigos. Negarle esa colaboración es suprimirle la luz, el aire, la purificación. Se lo describe, un poco antes de su partida con el Hermano Miguel (al que también echan), como inequívocamente “muerto”. Esos primeros signos de una agonía, reiterados con obsesión por el narrador(19), no sólo impulsan a Añuco hacia la dirección de descenso (la vista hacia abajo), sino que prefiguran la peste que terminará por caer sobre Abancay.

En cambio, paralelamente, la que sí se altera, la que se va salvando, es la opa. Su última aparición había sido la noche anterior al motín, cuando Lleras y Añuco urdían el asalto de las tarántulas. Ahora, cuando se asoma por el patio, los niños no le hacen caso, y siguen tocando la música del carnaval (“Como para pelear es esta música”). Ante el fugaz intento del Peluca de violarla, “ella se resistía”, evadiéndose enseguida. Y Romero la defiende. Lo que ha ocurrido, entre tanto, es el alzamiento de Doña Felipa y la partida de Lleras. Entre ambos, los dos incidentes confluyen para desplegar en torno a la opa un espacio para manobrar y crecer.

Tal como Lleras ha dejado su maldición atrás en la ciudad, Doña Felipa también se ha ido convirtiendo, después de su paso del puente y del río (y no en dirección del Cusco), en una leyenda, en dicen que hizo esto y dicen lo otro, en informaciones, rumores, murmullos, pero en una leyenda positiva. Pese a que los soldados tratan de degradar a las chicheras sexualmente (“Ellas, de espaldas, o con el trasero desnudo”), ella irá aumentando su poderío en la imaginación popular. Ernesto mismo, con su zumbayllu, trata de proteger a la amotinada, especialmente su cuerpo, para que no sufra los vejámenes reservados a esa otra mujer, la opa: “No podrían, quizá, alcanzar su cuerpo. Eso era importante, pensaba. Los gendarmes, furiosos, ante un cuerpo atravesado, odiado y tan deforme, qué no le harían?” El relato de su huida, milagrosa y audaz, la convierte de a poco, de a boca en boca, en una historia que cuentan muchos, en una dimensión de rebeldía inapagable, en un fiero símbolo cotidiano. Si imaginan a Doña Felipa retornando a Abancay para incendiarlo, trayendo desde la selva la purificación ritual por el fuego, al mismo tiempo los niños gozan pensando en Lleras castigado, derretido por el sol incesante, gritando insosegable en las cumbres, pidiendo auxilio, tiritando”. Y nadie, *ni su madre*, ya lo perdonaría”. (subrayado nuestro).

19. “Su rostro estaba como rígido” (p. 146) “Nunca más se juntó con nosotros”(146). “Nos pareció que sus ojos se habían hundido. Estaba pálido, casi verdoso”(149). “—Casi ha muerto ya—” (p. 154). “El Añuco, creo, agonizaba”. (p. 167). Y la noche de su despedida, lo ven “delgado, frágil, próximo quizá a morir”(167).

Esta ardiente condena oral, en que el indio Palacios supera con creces a los demás, es una conversión tan mítica como la que sufre Doña Felipa, pero en vez de elevarse hacia la epopeya que se rememora, Lleras se hunde en su leyenda negra, preparándose para ser un animal legendario de la maldad, y su viaje final al país de los muertos, a punto de identificarse con la plaga.

Así que tanto Doña Felipa como Lleras, que desaparecen de Abancay a la misma hora, en direcciones opuestas, siguen influyendo en los acontecimientos. Si la violencia insana de Lleras ha infectado a Añuco, arrastrándolo tras sí hacia la condena, la violencia heroica de Doña Felipa gravitará sobre la opa para elevarla de su condición avasallada.

Ernesto va a ser testigo del momento exacto en que esta transmutación ocurre, que coincide —por razones que sin duda obedecen a la compleja mezcla simétrica de bien y mal en el mundo que Arguedas respira en cada página— con el oculto momento de llegada de la peste al valle. El Padre Augusto y la opa traen el tifus desde las haciendas del otro lado del puente. Pero ella se queda atrás para rescatar el rebozo que Doña Felipa habría dejado sobre una cruz de piedra y que hasta ese momento nadie había sido capaz de retirar. Ese rebozo de color anaranjado, tan anaranjado como el crepúsculo contaminado que anochecía desde las violaciones.

Es una verdadera hazaña que cumple la opa. Subirá, montará en la dirección ascendente que hasta ahora le ha sido negada. Si con esto, la demente no se convierte mágicamente en Doña Felipa, a lo menos inicia el camino hacia la mujer que es su opuesto y quizá alter-ego. Al principio, Ernesto no entiende lo que está presenciando, quisiera fijar el rebozo en el pasado (tentación continua suya), cree que es un acto sacrílego que ensucia a la heroína. Pero después comprende el sentido profundamente liberador de ese acto, cuando la ve mugiendo feliz llamando "al Padre Augusto o quizá al Lleras". Esa subida de un palo sagrado (una cruz), sobre un río peligroso que la moja, donde nadie se atreve, puede interpretarse como un proceso de bautizo, renacimiento, viaje arquetípico al centro del universo²⁰. Y a raíz de esto, Ernesto cambia su relación con el río, poniendo esa experiencia en el contexto épico adecuado: "Tú eres como el río, señora", le anuncia a la ausente doña Felipa, dándole un sentido social y no subjetivo a las aguas encantadas. No hay que ser como el río, sino que hay gente, real, agigantada, que se parece al río. Este ya no aísla a Ernesto del mundo, y menos de la opa.

La desaparición del Lleras, la leyenda magnífica de Doña Felipa, la ceremonia que marca la amanecida de la opa, entretienen el telón de fondo que permite a Ernesto variar su actitud hacia dos personajes masculinos, superiores en edad y

20. Tanto se ha abusado en esta última década de la aplicación majadera de Mircea Eliade (yo mismo me reconozco culpable) a la literatura hispanoamericana, que me siento tentado a no citarlo en este lugar. Pero la verdad es que esta ascensión mágica y totémica conlleva ecos shamánicos y de renacimiento, como lo ha señalado el investigador rumano en sus múltiples textos.

en fuerza a él, y que podrían haber cumplido el rol de modelo y campeón: el Padre Director y Antero.

Frente al Padre, Ernesto siempre ha tenido sueños ambiguos. Mucho antes de la etapa que comentamos, él se lo imaginaba bajo una doble visión: como pez devorador de los pequeños (indios, internos, seres marginales) y como padre sustitutivo y amparador (Maywa, "el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales"). Si bien, a medida que el libro se desarrolle (y el narrador también), será la primera perspectiva la que predominará, el Padre Director siempre ha de conservar una silueta sombría, correlato de una interioridad atormentada. Aprender, en todo caso, a desnudar este patriarca, a este "santo varón", no es otra cosa que alejarse de la interpretación que de él tiene Gabriel, ser capaz de forjarse su propia opinión frente al guardián ideológico del poder.

En esta etapa de las definiciones, indiferibles después de la participación de Ernesto en el motín, el Padre Director adoptará un rol más activo, lo que lleva a desmontar sus verdaderos y escondidos motivos.

En primer lugar, frente a Ernesto mismo. Cuando los niños tenían problemas (peleas inclementes, masturbaciones y violaciones, flagelaciones), él jamás intervenía preventivamente. Cuando un niño *causa* un problema, se hace presente para castigar y reprimir. Es la primera vez que Ernesto se relaciona con él. Y es para ser azotado, para inclinarse (siempre aquella dirección hacia abajo), para volver a sojuzgar lo que se le había escapado. Aunque esos rezos y el castigo no alteran la convicción interior del protagonista, su resultado es evidente: sirven para *empequeñecerlo*, él que se había agrandado (hecho más hombre) en la marcha liberadora.

En segundo lugar, trata a los indios que recibieron la sal de la misma manera que a Ernesto: los hace llorar y sufrir "con las más hermosas palabras", prolongando las tinieblas padecientes del Cusco.

En tercer lugar, no sólo por su actitud hacia el Añuco, sino por la hipocresía con que trata el caso del Hermano Miguel. El Padre Director había castigado a Ernesto por juntarse a las chicheras poseídas por el demonio, que lo afrentaron. Pero cuando el Hermano castiga al Lleras (¡nada menos!) por haberlo insultado como hombre de Dios, el Padre lo reprehende, tal vez porque él no acepta que ningún otro se arrogue la representación de la mano de la divinidad. El paralelismo entre las dos situaciones (dos jóvenes que se rebelan, uno por deseo de justicia, el otro por racismo; dos religiosos, uno humilde, el otro todopoderoso; dos castigos, uno que consigue empequeñecer, el otro que no educa al violento sino que lo hace fugarse) permite medir la coherencia del jefe espiritual de esa comunidad.

Aunque la necesidad de protección que siente Ernesto va a persistir, no nos ha de extrañar que, dentro de poco, él comienza a insinuar una posible cercanía entre el Padre Director y el Viejo (el salón de recibo "se parecía al del Viejo. . .

Me sentí repentinamente humillado ahí adentro"). No debería sorprendernos esta aproximación, que se acentuará a medida que el desenlace de la novela se acerca (y se acerca la sombra del Viejo), pero sí es asombrosa otra relación inesperada. En dos ocasiones, el Padre Director exhibe su afán de amparar a Ernesto mediante un gesto: "El Padre apoyó su brazo sobre mi hombro, como para protegerme" y "Rodeó mi cuello con su brazo".

Quién realiza el idéntico gesto, marcado con palabras similares ("Me rodeó el cuello con uno de sus brazos", diez páginas más tarde), será Antero. Esta actitud subraya el paternalismo de su amigo que, igual que el Padre Director, trata a Ernesto como un enfermo, un delirante, un inmaduro. Ahora se siente superior, porque va evolucionando hacia el hacendado que es su padre, más y más hacia el mundo que es ineludiblemente el del Viejo. Hacerse hombre, para Ernesto y para Antero, significa cumplir un código de "hombría", de honorabilidad y decencia, frente a traidores como Lleras. Pero para Ernesto esa definición es insuficiente porque excluye a los indios y sus valores que llamaremos "maternales". Los indios que conoce Antero, en ese valle y en la hacienda familiar, son "llorones" y "gimientes", "huérfanos" que "andan de rodillas". Ellos no constituyen modelo posible para un adolescente que desea dejar atrás la edad pueril. A estas "criaturas", Ernesto opone sus propios protectores indios, adultos capaces de señalar un camino futuro responsable, porque no concibe ser hombre olvidándolos o sin rescatar a los otros, los que ponen "la boca al suelo y lloran. . . día y noche".

Mientras Antero era niño, es decir, mientras llevaba a cabo su papel de hijo, le era consentido simpatizar con esos pobres. ("Es triste. Y al oírlos, uno también quisiera llorar como ellos; yo lo he hecho, hermano, cuando era criatura. No sé de qué tendrían que consolarme, pero lloraba buscando consuelo, y ni mi madre, con sus brazos, podía calmarme". Y también: "Cuando se es niño y se oye llorar así, llorar a la gente grande, en tumulto como una noche sin salida ahoga el corazón"). Pero al crecer, él tiene ante sí dos esquemas de conducta: puede llorar como su madre o azotarlos como el padre ("Mi madre sufre por ellos; pero mi padre tiene que cumplir"). Antero agotará a fondo el modelo del padre hacendado, será Patrón y no Sufriente, apretará el gatillo en vez de curar la herida, hará llorar para no lamentarse ni empantanarse en él. Crecer para ese adolescente es causar sufrimiento a los demás, endurecerse a diferencia de su madre, ser hombre y no "mujer": así, qué le vamos a hacer, muchacho, está hecho el mundo.

Pero Antero, con esta adscripción a la violencia social, vertical, roe y asalta el fundamento que permitiría a Ernesto desarrollarse. Trata como niños y hace llorar a aquellos seres cuya maduración, transformación en vasto pueblo adulto, en indios heroicos y no gimoteantes, debe acompañar y generar el tránsito del narrador protagonista hacia la liberación (individual y colectiva). Los indios-adultos son capaces de la máxima hazaña épica, base para toda acción volcánica y fundadora: la conversión de la tristeza en lucha, del sufrimiento en esperanza(21). Antero, fiel a su clase social que vive de convertir el sufrimiento ajeno en

21. Dice Rowe: "la capacidad de convertir el sufrimiento en voluntad de resistencia es el patrón dominante de *Los Ríos Profundos*". (op. cit. p. 272), refiriéndose, más que a este incidente, al papel del *zumbayllu* y de los ríos en el libro.

poder propio y en riqueza ("A los indios hay que sujetarlos bien. Tú no puedes entender, porque no eres dueño"), plantea una ruptura definitiva entre niño y adulto. Sólo las mujeres, que no tienen para qué *actuar en el mundo*, pueden darse el lujo de apiadarse. Ernesto, en cambio, cree en la continuidad y en la integración.

La clase dominante, por lo tanto, quiere encerrar a los indios en una infancia de la que jamás saldrán. A los niños, contrariamente, los quiere volver sea dominantes (hacendados, viriles, militares, sacerdotes), sea dominados (como Añuco y los indios), sea marginales (como Gabriel).

El deterioro de la relación entre los dos amigos, hijos del Río (pero intérpretes disímiles de sus cualidades(22)), es irrevocable. Este proceso se marca externamente por los cambios en el modo en que Ernesto se dirige a su compañero: primero como Mark'aska, después Candela, finalmente Antero. Desde lo mágico-intimo (quechua), hasta lo colegial-público (apodo cariñoso en castellano), hasta el apellido del padre (así lo fijarán legalmente).

V.— MAS CERCOS Y AMPLIACIONES.

Todas estas evoluciones en los personajes ocupan los capítulos ("Quebrada Honda" y "Cal y Canto") que siguen al motín. La balbuciente lentitud con que los cambios se vienen percibiendo contrasta con la aceleración que irán tomando los acontecimientos a medida de que nos acercamos al desenlace. Los dos capítulos ("Yawar Mayu" y "Los Colonos") que extienden estas redefiniciones con que Ernesto va tomando lados, son también el penúltimo y último del libro. Se trata, en realidad, de ir aclarando las fuerzas en disputa, preparando al lector para el conflicto, social pero a la vez cósmico, entre la peste y los indios sublevados, que culmina y resume las fuerzas y tendencias en pugna en los meses y páginas que lo preceden.

La ruptura definitiva con Antero, que ya hemos prefigurado, puede entenderse como la más importante de las transformaciones en la vida y comportamiento de Ernesto. Sólo cuando este devuelve el zumbayllu a quien fuera su benefactor y amigo, sólo cuando lo ve del endemoniado color amarillo, será posible que, de inmediato, como un eco deforme en un espejo, la peste que se ha incoado durante semanas, encuentre la fuerza para estallar a la visibilidad.

Este enfrentamiento se dará en torno a otra definición de "hombre", el último campo de acuerdo que quedaba entre Ernesto y Antero. Es el hombre como organismo sexual, opuesto a la hembra, macho que propaga la especie opuesto a los seres vírgenes que no han tenido iniciación o experiencia. Quien precipita esta desaveniencia es Gerardo, hijo del Coronel que viene a cargo del regimiento que acaba de llegar a Abancay, y que va a sustituir a Lleras (en el afecto del Pa-

22. Ambos leen en el río motivaciones diversas: Antero ve ahí lo furioso que se le asemeja, aquello que pone a prueba su valentía, y no un inspirador moral. Esto importa, porque hasta esa realidad, la más permanente que existe, se parece a quien lo contempla y acerca de él. El Río se des-objetiviza, siendo menos constante en su fluir de lo que Ernesto quisiera.

dre Director, en los torneos deportivos, en el liderazgo). Pero Gerardo, a diferencia de su antecesor, no abusa con los niños ("Era alegre y generoso con los pequeños"), no ejerce una violencia horizontal insana. El modo en que se conocen Gerardo y Antero cristaliza esta "nobleza" del recién arribado (y que se origina tanto en virtudes individuales como en ventajas de clase social). Antero, poseído por una furia que Ernesto le ha transmitido, desafía e insulta al hermano de Gerardo, pero Gerardo establece entre ambos un código de honor, caballeresco, una serie de reglas que no se deben infringir al estilo Lleras. Desde entonces, serán inseparables, y a Ernesto se lo relega al submundo de los menores, marcando la distancia de la edad. Antero, "cachorro crecido", confirma con la presencia de Gerardo que la vida adulta es una perpetua lucha opuesta a la armonía de la niñez, y que esa lucha entre semejantes debe estar regida por normas mínimas de honra, así como entre superiores e inferiores por normas de opresión, dominio y amparo paternalista inamovibles. Y los "hombres" se reconocen entre sí por su capacidad de aventurarse por los senderos del sexo, disputando o compartiendo a las mujeres, relatándose sus conquistas.

Durante toda la novela, Ernesto ha ido poblando sus sueños y sus quebradas con mujeres ideales, cúspide de una religión casi medieval y cortés del amor: de cabellos claros, tez blanca y ojos azules, son la contrapartida del aspecto físico paterno, son de la "raza" de Gabriel. Estas mujeres son *a priori*, inalcanzables, deben ser reverenciadas más allá de las vicisitudes y mezquindades mundanas. Son mitos en sí mismas, salvadoras. Por el mero hecho de existir, intocadas por la suciedad y degradación vigentes, recuerdos de acero y paloma durante los viajes y los patios. Ernesto no pondrá nunca a prueba el espacio sagrado que este tipo de mujeres le otorgan. Cada vez que intenta contactar a una de ellas, en carne y hueso, interviene un acontecimiento exterior o una crisis interior que lo impide: el sufrimiento de otra persona le desvía la atención; percibe la dolorosa distancia entre su recuerdo idealizado y la persona concreta (por ejemplo, fijándose en las pantorrillas de Alcira), y rehuye la relación; se da cuenta, a su pesar, de la importancia real que tienen mujeres de otra apariencia racial (indias que corresponden al quechua poético que utiliza redactando cartas "líricas" para Antero). La facilidad con que tales sucesos lo apartan de confrontar realidad e ideal sintomatiza un punto ciego y sordo en Ernesto. El se empecinará, hasta el final, en defender, sacralizar y rescatar la imagen femenina pura, creyendo que si cede en esta empresa, destina a las mujeres al suelo de la opa, a sufrir la agresión sexual.

No cabe duda de que esta imposibilidad de entrar en una relación normal con el otro sexo, no lo va a superar Ernesto en *Los Ríos Profundos*, y será la base de traumas que complicarán siempre la vida misma del autor. Era un tema, en todo caso, que José María prefería esquivar o, a lo menos, no explicitar(23). El objeto del amor se dividía en dos esferas que no se tocaban entre sí, una mutua y antagónica sublimación de vasos comunicantes: o se es como la opa, sufriente

23. En una entrevista, le pregunté acerca de estos rasgos idealizadores de la mujer y no explicó el porqué, sino que únicamente reiteró los términos de la misma pregunta: "A través de mi infancia, sólo aprendí a temer o a adorar a la mujer". "Conversación con José María Arguedas", en *Trilce*, feb. agosto 1969, núm. 15-16. pp. 65-70.

y grotesca, o se es como cualquiera de tantas pálidas damas redentoras que recorren cuentos y novelas(24). Rastrear esta dicotomía hasta las desgarradoras experiencias de José María en su pubertad(25), base por lo demás de varios relatos autobiográficos y de situaciones narrativas insistentes, no nos exime de observar su funcionamiento concreto en una novela que enfoca el tránsito de un niño hacia la madurez, madurez que incluye saber comunicarse con quienes han de ser compañeras y también madres de los hijos futuros.

El concepto de lo femenino que abraza Ernesto no varía de principio a fin de la novela(26). A diferencia de los valores de la solidaridad que ha aprendido con sus protectores indios y que ha ido fortaleciendo en sus contactos humanos y naturales, la contradictoria deificación de la mujer no será sujeta a verificación ni tampoco desmentida en ningún momento. Quizá esto sea un modo indirecto de admitir que los fundamentos de esa actitud no tienen la fuerza o la flexibilidad indispensables como para sobrevivir en el cemento del porvenir, no superan los problemas planteados, por ejemplo, por la atracción que ejercen los modelos femeninos de la raza blanca y ni siquiera bucean en las tensiones y contradicciones que podrían crearse a partir de la relación amor-lucha-sociedad.

La reacción de Ernesto, entonces, ante la llegada de los militares (y su prole), será virulenta. Sus mujeres ideales, perfectas, inmaculables, último vínculo con Antero, serán engañadas por los soldados e inauguradas a un mundo que él no comprende y que define como un universo "disfrazado", como muy bien lo ha notado Cornejo Polar. Ellas pertenecerán, desde ahora en adelante, y frente a sus atónitos y adoloridos ojos, al mundo opresor, que va y viene y vive y vence para matar y conquistar. Tal como en la sociedad, ellos imponen el orden desde arriba; en el amor, ellos colocarán el placer del ego antes que esa regla del amanecer que dice que el centro de la jerarquía de los valores buscados debe ser evitar en lo posible el dolor a los demás. Los soldados hacen llorar a las mujeres, las hacen sufrir, y con eso les limitan la posibilidad de salvarse o de hallar una liberación. Se las convierte, mediante el sexo o el engaño, en criaturas similares a las opas, los pongsos, los niños internos, quitándoles la virtud de representar las nubes celestiales, rebajándolas a la subtierra o a la cama.

Gerardo enseña a Antero que a las mujeres hay que castigarlas, y a Salvina concretamente, tenderle un cerco, actuar con ella como la hacienda actúa con el pueblo, no permitirle crecer. Lo que se hace con los niños, los indios, los pueblos, los países, eso deberán aprender a hacer los adolescentes masculinos con las hembras: asustarlas para conseguir su reducción, superdesarrollarse a sus expensas.

Ernesto ha soñado, ha rezado, invocando un Ajusticiador, alguien que ponga

24. Sara Castro-Klarén advierte sobre los dos tipos de mujer. (*op. cit.*, p. 184).

25. Véase la "Entrevista a José María Arguedas", de Tomás Escajadillo, en *Cultura y Pueblo*, Lima, jul-dic. 1965, núm. 7-8, pp. 22-23.

26. Esta observación la hace Rowe, *op. cit.*, p. 279.

orden en el caos del Colegio. Gerardo, antes, hubiera colmado su expectación, hubieran podido instalar juntos un internado anti-Lleras. ("Era un muchacho feliz y fuerte. Se refa de los excluidos"). La sinceridad y honra de Gerardo son indesmentibles: pese a que Ernesto lo insultó públicamente y hasta se permitió darle un puntapié, el hijo del comandante encargará a un sargento para que lo cuide durante la plaga. Pero Ernesto ya no es el mismo de antes, ya intuye que los males escolares provienen desde causas más hondas y exteriores a esos muros. La lucha de clases se ha extendido demasiado y el narrador escogió el lado de los colonos, de doña Felipa, de los pobres, reprimidos por el Ejército que manda el padre de Gerardo. A la vez, el recién llegado representa el mundo de la costa que intenta doblegar culturalmente a los estratos andinos, tratarlos como atrasados y huérfanos. Hasta Romero se deja guiar y controlar por Gerardo.

Así que Ernesto pelea con Antero, con aquel que lo amparó y lo ligó a Abancay en momentos tan duros. Ante el deseo de Antero de postergar esa ruptura, infantilizando de nuevo a Ernesto, a este no le queda otra cosa que devolverle el *zumbayllu* que había sellado el pacto de amistad. Por un instante, ese acto desesperado surte efecto, retorna a Antero al "agua pura de los primeros días". Es como si el tiempo no hubiera pasado: "su rostro se embelleció bañado desde lo profundo por la luz de la infancia que renacía. Lo que había de cinismo, de bestialidad, en sus labios, se desvaneció". Pero es un destello que se esfuma: han crecido en direcciones antitéticas. Ya nada los une. Gerardo y Antero son sucios, amarillos ("Los vi altos y corpulentos, de color amarillo"), "ahijados del demonio", condenados como el Lleras o el Peluca.

Para Antero, los motivos de Ernesto son incomprensibles y quizá ambiguos. Es cierto, sin duda, que Antero ha caído ahora en la animalidad. Pero también es cierto que Ernesto rechaza la fórmula de su ex-amigo por miedo a crecer, por miedo a enfrentar las contradicciones y dolores auténticos de la relación de lo masculino con lo femenino. Las mujeres salvadoras y lejanas han sido el único sector, en sus viajes y en Abancay, que Ernesto ha podido librar de la bajeza, tanto sexual como social, que permean y traspasan ese universo. Su intransigencia no hace, como el caso de los indios comuneros, de situaciones objetivas e históricamente comprobables, sino que trasunta un deseo de conservar en alguna parte diosas ahistóricas que rediman e inspiren. Pero las diosas son seres humanos, y necesitan un acercamiento tan flexible y sutil como los hombres. Es tal vez demasiado pedirle a Ernesto que lleve a cabo todas las batallas al mismo tiempo. Tal vez necesite, para limpiar el mundo social, conservar un reducto de imaginación redentora que no obedezca a las mismas leyes inmisericordes de lo real y de la guerra. Tal vez. Queda claro, sin embargo, a lo largo de la obra de José María Arguedas, que esta exclusión de la mujer de la historia, su condición de víctima o madre consoladora pero rara vez de protagonista (Doña Felipa es la única relampagueante excepción), bloquea una práctica liberadora que debería para ser exitosa, comprometer a todos los sectores sociales oprimidos, penetrar los resquicios de la vida diaria de las parejas. No es este, en todo caso, el lugar para adentrarse a fondo en el problema, pero vale la pena anotar que el novelista cargará, como Ernesto, con esta ambigüedad sin poder (más que querer) confrontar el tremedal de su resolución posible. Arguedas no se adscribe al concepto machista

vigente, pero muchos de sus hacendados valientes (a los que no condena del todo), se autodefinen a partir de un rechazo de una conducta que ellos (y que el código social) adjudican a la mujer. Don Bruno en *Todas Las Sangres* ejemplifica bien esta posición, pero ya Antero había dicho que “fuera del Romero y el Lleras, los otros (niños) parece que hubieran nacido para *amujerados*”, lo que es casi un calco de las despectivas expresiones de don Julián, terrateniente de *Yawar Fiesta*, que se distingue de los otros hombres, sometidos cobardemente a la autoridad mezquina del Subprefecto: “yo no entro en *mujeradas*”. Arguedas intentó hallar otro fundamento para el coraje, siendo uno de los primeros escritores americanos que se planteó la relación, difícil si la hay, entre ternura y masculinidad, entre lo femenino y la fuerza, temas tabú en nuestras formaciones sociales y en nuestra izquierda. Es notable, en todo caso, que en *Los Ríos Profundos*, mientras el protagonista busca y rebusca compañía adulta masculina, sean dos mujeres, doña Felipa y la opa, las que representan los dos polos extremos, y aliados, de una insurrección impostergable. Esta tensión irresuelta, no puede entenderse tan sólo en términos psicológicos. De lo que se trata no es únicamente de la presencia (o ausencia) de la madre o de la mujer en la obra de Arguedas, sino del problema general de lo femenino en nuestra cultura y en nuestra sociedad. Es este territorio tan mal explorado que queda planteado para una discusión que debe abarcar algo más que la literatura o los libros del narrador peruano.

De todas maneras, respecto a *Los Ríos Profundos* podemos decir que esta actitud del protagonista consueña con su carácter más profundo, cuya única manifestación no es esta adoración pasiva de las mujeres. Ernesto, lo hemos afirmado varias veces, está “fuera del círculo”, es un espectador que tiende a aislarse del mundo, estableciendo un diálogo oblicuo con él, dejando que determinadas acciones o personas repercutan en su mundo intensamente subjetivo. Ante una realidad que está formada por experiencias paralelas, semejantes, virtuales, metáforas que duplican nuestra condición o la refutan, la táctica de Ernesto para crecer es entrar en contacto secreto con esas corrientes donde uno se reconoce, se expresa, se acompaña de cerca o de lejos. La influencia de ciertas ocurrencias o seres humanos se verifica indirectamente, a través de medios y métodos misteriosos, que vibran en la intimidad inmensa de cada cual antes de ser asimilados. Cada río que somos es también un puente hacia los demás, un puente múltiple como una estrella, cruzando por el cielo y la tierra de los otros sin que se den cuenta, pero sacudiendo su destino. Esto es hasta tal punto cierto que Ernesto jamás habrá intercambiado ni una palabra con aquellos personajes que más gravitan sobre su vida y que deciden, desde su transcurrir autónomo, la fortuna del protagonista: los colonos, doña Felipa, la opa, el Papacha Oblitas (un músico errante de que hablaremos luego), todos atraviesan su existencia conmoviéndola a fondo, sin siquiera saberlo, sin que medie una conversación.

De modo que el contagio de la maldad y de la bondad actúa en el niño de una manera similar a la naturaleza, como una corriente mágica. Pero no se trata tan solo, como se repite generalmente, de un contagio mágico-moral de la naturaleza hacia el ser humano (relaciones del Río, de la montaña, de ciertos pájaros o colores o árboles con Ernesto), sino de un ser humano que acciona y alude hacia otro. Cada vida, entonces, es un río profundo que escolta a las otras o las obstru-

ye. Ernesto es el punto de intersección, el puente, de todas esas vidas que cruzan y remueven el viento de la suya: él vibra, tanto como narrador como protagonista, con los destinos que nunca le serán ajenos. En el estilo de *Los Ríos Profundos* confluye a la vez este ser espectador y también empático, esta distancia tierna, esta urgencia de ver las cosas de una manera tan personal que permita mirarlas desde otros ojos que son los nuestros y que están en la última habitación de la propia mirada. Tal vez el estilo del protagonista, es decir, la madurez del autor, ha resuelto lo que Ernesto todavía no puede asir en su vida personal: una unidad vibrante que fluctúa entre lo lírico y lo épico, entre lo subjetivo y lo objetivo (27).

Este proceso mediante el cual Ernesto contacta a los demás es la clave de su fuerza y de su fragilidad. Para actuar él mismo, presencia a otros actuando en el mundo, pudiendo identificarse con ellos o rechazando su comportamiento, subjetivizando o traspasando a su mundo privado esas reverberantes acciones para darles curso. A la larga, esto significa que Ernesto está poseído por la tendencia (o si se quiere la aptitud) de *mitificar*. Somete a casi todos los personajes a este proceso, desde Antero hasta Lleras, convirtiéndolos en leyendas o símbolos o expresiones de sus contradicciones internas. Es más fácil para él relacionarse con los mitos (que son las mediatizaciones de los fenómenos sociales o psicológicos) que con seres humanos comunes, concretos, verídicos. ¿O será que el mundo está constituido de tal manera, con tanta inestabilidad fatal, que ninguno de sus aliados puede *permanecer* a su lado, que todo aliado es inevitablemente transitorio, y que el único modo de proseguir dialogando con ellos es establecer su miticidad, su influencia de sombra y leyenda, más mágica que explicable por cálculos racionales?

Sin dilucidar el dilema, postulemos que la mitificación parece ser una defensa por una parte y por la otra es una dinámica que logra interiorizar y conservar las acciones positivas (y negativas) de los demás en un mundo fragmentado, confuso y mixto. Finalmente, la conversión del otro en palabra retenida o en imagen desbordante, garantiza por lo menos que se venza el aislamiento, se permita a los otros un ingreso al santuario de la conciencia. Ernesto ha tomado el único camino que, dada su sensibilidad expuesta, satisface su deseo de ser contacto, vivero de contactos, con los otros seres humanos, aún con los que jamás ha cruzado una frase: es capaz no sólo de incorporarlos, y retenerlos, en su mundo, sino que incluso hace depender su propia trayectoria de la dirección que ellos adopten. Estas corrientes de simpatía con los demás pueden explicarse por las raíces mágico-naturales del mundo andino, pero yo me atrevo a creer que sobrepasan en sus consecuencias este origen. Se trata más bien de toda una teoría de la interacción social, intentando precisar el vasto punto y la mínima planicie en que el individuo como ser social puede juntarse a otros, igualmente fracturados, en un universo disperso y hostil, la manera en que la lucha interior se vuelve un problema de conjunto y vice-versa. Unido a los demás por secretos pasajes y mensajeros, el narrador es una caja de resonancia donde se entrecruzan las acciones, de simpatía y de odio, del mundo. El hecho de que *Los Ríos Profundos* esté narrada en pri-

27. Véase de Leonidas Morales, "José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana", *Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Valdivia, núm. 7, 1971.

mera persona no es casual, ni constituye tal perspectiva una limitación drástica del conocimiento que obtendremos por esa vía (como podría suponerse, por ejemplo, si aplicáramos mecánicamente las categorías de Henry James y Percy Lubbock acerca del punto de vista como los lentes de una cámara fotográfica²⁸). Narrar, para Ernesto, es consustancial con su búsqueda de una residencia permanente. Debe atestiguar y acompañar desde su observación, debe ir registrando y vibrando aquello que ocurre en un mundo que lo quisiera indiferente y dominante. Los demás no son extranjeros, sino que escenifican los dilemas y desarrollos que el mismo Ernesto padece, empujan sus dudas y fortalecen sus opciones. Hay un acto, por lo tanto, que siendo testimonial, nada tiene de pasivo. Es el estético. Casi podríamos decir que lo que Ernesto busca, en su atolondrada fidelidad, es un lenguaje verdadero, un lenguaje que pueda servir de fundamento coherente a su existencia, un lenguaje que contiene, por cierto, a los interlocutores y receptores en forma potencial, que garantiza una comunidad y una comunicación, un lenguaje que funciona como un acto de profecía social.

El proceso de crítica a Antero y al Padre Director que hemos venido analizando es el resultado de que Ernesto va cobrando conciencia de que ellos no forman parte de su comunidad, que él no se entiende con ellos, que son disonantes o inarmónicos. Simultáneamente, hemos dicho, él busca, y encuentra, otros seres humanos con los cuales armoniza sobrecogedoramente, sintiendo cómo ellos amplían el sentido y la dimensión de las leyes solidarias que, adentro y afuera, Ernesto ha descubierto. No debe extrañarnos, entonces, que esta búsqueda, y este encuentro, se produzca, en el penúltimo capítulo, precisamente ligado a la música y al baile como formas de interconexión humana. Esto se expresa temáticamente: a cada incidente positivo, viene asociada alguna expresión musical. Pero es más que esto. Se trata de que la música es, por la manera en que contacta más allá de las verbalizaciones, en que congrega y penetra y sobrepasa y vertebrata, la manifestación artística que, por definición, puede ir tejiendo la red escondida que una los diseminados y desconocidos fragmentos que entrecortan el camino de Ernesto para alentarlos subrepticamente en su viaje a la madurez.

Los acontecimientos de que hablamos se condensan en un solo día, el mismo en que Añuco parte a Cusco, el mismo que sigue al motín. La banda militar toca en la glorieta y los niños se pavonean detrás, entusiastas. Pero Ernesto "no podía, no pude contagiarme de esa felicidad de los inocentes". Incluso cuando Palacios se topa con Prudencio entre la banda, un soldado indio de su pueblo, un guardián y protector que Palacios no ha perdido, él se queda afuera, excluido, olvidado, consciente de su abandono.

No obstante, frente al músico de Palacios, él se cruzará, yendo a una chichería, no con uno, sino que con dos músicos, padres sustitutivos y modelos.

El primero, cantor de la Virgen, se llama Gabriel, igual que su padre, y como él, es peregrino, y tiene ojos y barba rubia. Ernesto lo ha visto alguna vez hace

28. Ver Henry James, *The art of the novel* (New York, 1947), y de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London, 1921). También puede consultarse de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961), pp. 149-163.

muchos años. Presenciamos el encuentro del niño con un pedazo de su propio pasado, con un indio que, a diferencia de los de la hacienda, no lo rechaza, que lo fortalece con su ternura. Este guía, que anda por el mundo solitario con su recuerdo y con su canto, escapa de Abancay, sitio "maldito", "que no sirve", que no rinde homenaje a la Virgen. Ernesto le pide al cantor que ruegue al Río Pachachaca que lo ayude a irse pronto. "Le dirás a Nuestro Padre (el río, se entiende) que iré a despedirme".

El segundo se llama Tayta o Papacha (Gran Padre), un arpista cuya música es como un río. Lo tomarán preso por tocar una canción sobre Doña Felipa, ocupando su lugar el cantor de la Virgen, buscando rescatarlo con la misma música. Ernesto, que nunca ha hablado con él, lo va a buscar a la cárcel, aduciendo que es *ahijado* suyo. El sentido del parentesco se entiende: cuando pregunta si el arpista está llorando, el guardia le contesta en voz baja: "—No seas pavo. Qué va a llorar. . . Ha jodido sus manos más bien trompeando la pared".

Pero más importante quizá, sea la revelación que tiene Ernesto durante la música que toca el Tayta.

"¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas, puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones y contra los monstruos que se dicen habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombra de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto. . . Yo iría contra él, seguro de vencerlo".

La música (como la naturaleza) contiene los contrarios. Es posible desaparecer y consumirse, o elevarse y luchar. Las dos actitudes son posibles, nacen de la misma raíz y situación. Esta cercanía de la tristeza y del heroísmo, del sufrimiento y de la épica, es fundamental para una perspectiva liberadora, porque sintetiza que debajo de las capas casi geológicas de apesadumbramiento, persiste, se recrea, se desarrolla y emerge la conducta opuesta: el combate. Los dominados tienen ante sí la opción de ser héroes o víctima, de sufrir o luchar, porque en su interior se tocan o yuxtaponen dimensiones contradictorias. La música y la naturaleza descubren y expresan esta mezcla inestable. Por eso, también, son necesarios tantos "padres", tantos "educadores", tantos "guías": por la cantidad magna de cielos e infiernos que pueblan el planeta así como la tierra interior que somos.

Crecer bien es hacer el aprendizaje de ese límite entre el hielo de la gran tristeza y lo heroico, es encontrar al lado del sufrimiento y adentro de él, en sus entrañas y costra y venas, la posibilidad de la alegría, de la lucha, del baile, que no es otra cosa que encontrar al otro ser humano, compañero, hermano, hermana. Madurar es crecer en la lucha y no disminuirse en la angustia, no subdesarrollarse en la tristeza. Si bien este proceso es más bien prolongado, y es la dura labranza que trabaja Ernesto, también se puede dar en destellos, instantáneamente. Es el caso de un soldado en la chichería que se pone a bailar la canción de doña Felipa, una canción que se burla ni más ni menos que de las Fuerzas Armadas, que se

burla del servicio de ese soldado a la clase dominante. Al bailar, se libera de su condición de militar, se repliega hacia su origen y su ser indígena, baila contra sí mismo y contra sus compañeros de armas. El día anterior, Ernesto había visto a otro soldado, idéntico a éste, que iba llorando como huérfano, arreado, pateado por su sargento, comido por el sentimiento del abandono, cantando "Solito, solito, en pueblo extraño". Ernesto se había dicho que si ese soldado viera el puente sobre el río "este indio rukana quizá cesaría de llorar o, bramando, se lanzaría a la corriente, desde la cruz". La música hace, al otro día, lo que el puente hubiera podido hacer. Ese pobrecito miserable tiene adentro de sí la misma fuerza desafiante del baile que su alter-ego de la chichería. Son la misma persona (arquetípica) tomando direcciones diferentes. Debajo de la superficie de la dominación, están los ríos profundos que liberan. En este caso, y en otros, Arguedas se toca con los temas de su generación y especialmente con Julio Cortázar, con quien tuvo diferencias y malentendidos lamentables.

Los soldados, por lo tanto, descritos como "gente sin madre, nacida del viento", recuperar la tierra a través de la música, se hacen padres de sí mismos.

De todas las artes, es la música la que revela mejor este panorama fundamental de lo humano. Ya antes, en el Cusco, infierno esparcido de signos sofocados de mínimo esplendor, el narrador pudo advertir las mismas características en la campana María Angola, que le producía dos fenómenos aparentemente incompatibles. Por una parte, son "enteramente felices", porque esa redoble les recuerda, desde el centro del mundo, lo más jubiloso del pasado. Por la otra, esa resonancia excava en él y lo hace padecer de una manera terrible, retrotrayéndolo nuevamente a la casa cruel donde fue abandonado.

El Cusco mismo explicita esta unión de contrarios en un mismo objeto. Las cosas, las ciudades, los ríos, y especialmente las personas, parecen habitar en la confluencia de vertientes diferentes a veces antagónicas, están sometidos a la influencia irrefutable de tendencias opuestas o son capaces de funcionar en dos direcciones de signos disímil. "Y por donde nadie más que el agua camina, *"tranquila o violenta"*. Esta virtualidad del agua, que contiene las dos facetas o emociones, se repite en toda la obra de Arguedas. Trasunta la fractura de su mundo, radicalmente dividido, a la vez que su tentativa incesante de unificación, que no es otra cosa que la pregunta sobre la viabilidad y la supervivencia de naciones del Tercer Mundo en esta segunda mitad del siglo XX. La feroz coherencia de la visión de Arguedas sin duda obedece a este nivel profundo, material, territorial, del idioma, a su ritmo más misterioso y concreto. Las cosas poseen una dualidad potencial, una disyuntiva básica, que sin embargo se va resolviendo en una unidad real. La capacidad de que algo o alguien puede tener adentro suyo un estado y su opuesto (por ejemplo, caliente y frío), es posible porque la gente se encuentra siempre en tensión, en un proceso dinámico, moviéndose de una manera todavía indefinida, interinfluyéndose. Las personas son un hacia, son un esto y un casi aquello. El lenguaje, fruto de esa lucha terrible y agónica de que Arguedas habló²⁹, acompaña, augura y expresa esa problemática mayor en su forma más

29. Véase en su "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", prólogo a la edición chilena de *Yawar Fiesta* (Santiago, Universitaria, 1968), cuya primera versión apareció en *Mar del Sur*, Lima, enero-febrero 1950, núm. 9, pp. 66-72.

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar

Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción

37 de 47

Friday, March 7, 2025

terrenal, menos consciente. Ya hemos notado como la palabra "infunde" puede valer para dos elementos moralmente antagónicos. Hasta el color amarillo, cuyo uso negativo en la novela llega hasta la saciedad (el patio, el Valle de los Molinos, el Añuco antes de su conversión, el color del miedo y de la enfermedad después de que la sal es devuelta a sus dueños, la tez de Gerardo y Antero, la peste misma), puede y debe tener otra virtualidad, mágica y positiva. La púa del zumbayllu es, precisamente, amarilla. Debajo del antagonismo maniqueo, debajo de una pugna económica y clasista despiadada, debajo del fraccionamiento, es como si la realidad material y su conciencia estuvieran intentando unificar, armonizar y señalar una subterránea base comunitaria entre los hombres, manando como una madre invencible la familia de las cosas.

Tal vez esto ayude a explicar otra característica del estilo de Arguedas. Para describir algo, no lo hace nunca en forma estática sino que echa a andar narrativamente lo observado, como activado en el mundo y en las percepciones. El paisaje, por ejemplo, no es un panorama que está allá, contemplable. Es algo que le ocurre a alguien, que contiene ya una mirada, que interviene, que llama a la acción. No se trata de un escenario, sino que de un movimiento. Como el muro inca mismo, parece piedra, pero no lo es: la cantidad de verbos utilizados prueba que esos paisajes son cualquier cosa menos inercia que espera ser moldeada o comentada. Tanto se ha llamado la atención acerca de las descripciones líricas de Arguedas, que a menudo no reparamos en que no se trata de una cualidad "literaria", de una habilidad técnica. Incluso se podría arguir lo contrario: estas descripciones funcionan, y emocionan, en tanto no establecen una relación unilateral con la realidad, no la reproducen, sino que son una forma de diálogo, de mutua interacción(30).

El estilo de José María Arguedas no puede, por lo tanto, separarse de la liberación que promete y desea para sus personajes. El concibe sus libros como una prolongación, en otro plano, de la tentativa comunicativa emancipadora que anima a los indios y mestizos ficticios. Debería funcionar, en el mundo de los lectores, como la música se propaga y difunde en *Los Ríos Profundos*.

Que la música, y por ende el arte, incluyendo la literatura, en un contexto subdesarrollado, produzca una *ascensión* en los seres humanos, intensificando en ellos la necesidad de resolver la distancia entre tristeza y lucha, lo confirma la evolución de la opa.

Ernesto la recuerda en dos ocasiones ligadas al baile. Primero, cuando se sabe que el Añuco irá al Cusco, perdido y llorando en las orillas febriles del Apurímac, Ernesto se prende de la imagen de la opa: "estaría a esa hora contemplando su rebozo, riéndose. . . Había subido la cuesta, casi bailando, con la Castilla en la espalda. No fue al terraplén". Casi bailando. Han danzado marchando las chicheras en busca de los colonos. Ha danzado Ernesto con su zumbayllu en el patio. Bailará el indio soldado la canción de Doña Felipa que va de pie en boca en pie y

30. "Estos elementos son utilizados desde el interior y en función de la narración y no como agregados decorativos. . ." dice Rubén Barreiro Saguier, (*Le Monde*, 20. dic. 1969).

de pueblo en pueblo recordándola, haciendo su hazaña un mito perdurable y animador. Y la opa no va al patio esa noche.

La segunda ocasión es aún más significativa. El Padre Director lanza un sermón en el Colegio contra Doña Felipa, rogándole a la Virgen que perdonara a las extraviadas y que arroje "el demonio de sus cuerpos". Mientras los demás corean *de rodillas* la oración en castellano, Ernesto se rebela internamente. En quechua se dirige a la rebelde: "Doña Felipa: tu rebozo lo tiene la opa del Colegio; bailando, bailando, ha subido la cuesta con tu Castilla sobre el pecho. Y ya no ha ido de noche al patio oscuro. ¡Ya no ha ido!" Originalmente, la opa fue descrita como corriendo y mugiendo de felicidad. Nada se habló de baile. Luego, el primer recuerdo la bosqueja como "casi bailando". Ahora ya, seguro de que no ha ido al patio, se repite dos veces la certeza de que bailaba. La acomodación imaginativa del pasado es un modo de leer su sentido más profundo. Doña Felipa, la opa, Ernesto, se apoyan mutuamente frente a la ideología y religión oficiales, sin haber jamás hablado entre sí, repercutiendo la lucha de cada uno en la resistencia del otro.

El proceso de purificación de la opa prosigue. Ella sube a la torre, frente a la plaza pública, y desde ahí se ríe del mundo oficial, se burla de las autoridades, de las mujeres que pasean, de los soldados, etc. Ella que es lo más bajo y violado, se encumbra y, desde lo alto, se festeja a sí misma como una niña, como una inocente. Ernesto, que presencia esta victoria, la define como épica y como la segunda etapa de la subida a la cruz del día anterior ("Pero su hazaña de esta noche era mayor"). En ambas hazañas, ella utiliza la arquitectura religiosa (cruz en el puente, torre de la iglesia) para invertir su función original: en vez de sufrir o hundirse, ella sube y goza. La posesión del manto de la heroína es suficiente, como en los cuentos de hadas más propicios, para transformarla.

Pero el pasado sigue operando, y Doña Felipa no ha podido alterar el mundo. La opa será la primera víctima de la peste y, apropiadamente, su transmisora. Sin embargo, en su muerte misma se advierte ya su cambio y rebelión anterior. Ernesto la va a velar, la cuidará como si fuera una madre, sin miedo al contagio. Ahí la nombra por primera vez, llamándola Marcelina en vez de opa. Ese bautizo, equivalente al agua con que el río la mojó cuando montó a buscar el manto de Doña Felipa, coincide con la certidumbre que expresa Ernesto acerca de la salvación de la opa, su subida al cielo. En su agonía, la ve apaciguándose, embelleciéndose. Termina por llamarla "Doña Marcelina", lo que a los padres les parece otra demencia. Incluso el Padre Director se refiere a ella como "la desgraciada, la bestia". Pero esta conversión de la violada en señora, en alguien, es un paso más en su tránsito a ángel auxiliador, *deus ex machina* casi, en la lucha contra la epidemia. Ella "estará rogando por mí en la gloria. Ella quemará las alas de los piojos, nos salvará".

Este movimiento de la opa, el ser más bajo del colegio y de las galaxias, india, mujer, oligofrénica, es lo que anticipa lo que ha de ser la transformación de los indios-colonos-niños. A partir de la insurrección de Doña Felipa, la opa sube, se alegra y avanza. Son todos parte de una misma marcha de victoria. Es el "ya-

war mayu", el río de sangre que bulle en el muro inca. Es el río turbio que brilla en el sol. Es el "tiempo violento de las danzas guerreras". Es el grito —más bien himno, más bien danza— de los colonos. Ellos podrán matar la peste, porque antes, durante la novela, Ernesto mismo ha luchado y ha sido testigo de otras contiendas redentoras igualmente inverosímiles.

VI.— LA PESTE Y LOS COLONOS.

Viene la muerte amarilla.

La peste tiene todas las características con que el Lleras infectó el mundo, con que el mundo-Lleras lo infectó a él.

Es una fiebre que se propaga como la luz de los incendios, que contagia hasta la médula de los huesos como el oscuro hielo que crecía desde la posesión endemoniada de la opa. Afsla, calla, dispersa, corrompe ("...se cubrieron la cabeza con las frazadas y se callaron inmediatamente; se aislaron. Quedé solo, como debían estar los demás"). Se ha acumulado antes en los presagios del calor y del frío, en la podredumbre, en los crepúsculos enfermos y anaranjados, en las arañas, piojos y moscas, para desembocar en un ser más infernal que los resume a todos: la muerte.

Pero no se trata tan sólo de que la peste es la continuación de *leit-motiv* y situaciones anteriores. Ejerce una violencia, una destrucción casi de guerra, que Lleras hubiera soñado: domina a cada uno, los hace huir, es un ejército más fuerte que el que comanda el coronel. Tiene, además, connotaciones sexuales, tanto debido a que su transmisión fue por esa vía (de los indios a la opa, de la opa al portero), como porque el Padre Director asocia esa fiebre al sexo cuando interroga a Ernesto: la peste actúa de la misma manera que el foco infeccioso del sexo en los capítulos anteriores (visto como enfermedad que contagia, sube la temperatura, aturde, deja fuera de sí).

No es posible, por ende, comprender esta epidemia como algo exterior, que venga de afuera de Abancay, sino más bien como una maldición que el pueblo, y el colegio, han estado supurando, gestando a modo de un huevo torcido y sangriento, desde siempre. Es la fuerza enferma del Lleras elevada a ley natural apocalíptica, contrasembrando la misma destrucción que los seres humanos han impuesto al mundo. La muerte, entonces, no es repentina, sino que nace de la sobreacumulación de residuos demoníacos en la historia americana y peruana, manifestándose por otros medios, voces, condenas, desvíos, durante el transcurso de la novela. Tal como el Río Pachachaca es el equivalente de los indios comuneros, rebeldes, solidarios, de la épica que anida en el más doloroso de nosotros, así la peste es, en la naturaleza, el equivalente del Lleras, que degrada y domina y desintegra. Pero a diferencia del Lleras no tiene limitaciones sociales para su acción: satura, con su injusticia, todos los estratos, interiores, exteriores, a los ricos y a los pobres. Como el Lleras, la peste no hace más que aplicar las leyes vigentes en el mundo. Pero tiene el omnipoder para aplicarlas sin cuartel, a fondo, para concluir con todo.

¿Cómo combatir, entonces, esta potencia? ¿Cómo combatirla, cuando se trata, ya no del Lleras en su mísera criminalidad, ya no del invicto poder militar, eclesiástico y económico, sino que de la naturaleza misma que objetiviza y universaliza la muerte y el infierno? ¿Quién lo puede hacer? ¿Quién podrá matar la muerte?

La respuesta parece ser: nadie. El ejército no la puede controlar, el sacerdote no la hace retroceder. Sólo queda huir, irse, dispersarse.

Lo menos que podría esperarse, en estas circunstancias, sería que los indios de la hacienda pudieran asumir tal contienda. Han sido definidos (en el libro y también en los centros del poder que monopolizan el derecho a poner nombre) como pasivos, condenados, mudos, incapaces, llorones, temerosos de médula. Eternamente.

Pero el tifus ha transformado a todo el mundo (internos, militares, hacendados, sacerdotes) en *pongos*, en seres esquivos y asustados.

Es sólo en esta atmósfera del Día del Juicio Final, donde será demostrable por fin la cercanía de la heroicidad y la extrema miseria y llanto que Ernesto había descubierto en los efectos de la música, en los cambios de la opa y del soldado que danzó.

Porque los indios se rebelan. Cruzan el río para llegar a Abancay, exigiendo una misa. Se conoce la explicación que dio Arguedas de este fenómeno³¹: si estas capas sumergidas son capaces de moverse por esa razón, qué no harán cuando tengan algo más real y concreto, como es la tierra, para animar su avance.

Pero a nosotros nos interesa más bien enfatizar el sentido de crecimiento que adopta esa mutación. Cuando Ernesto le informa al sargento que cuida el camino a Abancay, que él fue criado por indios "más hombre que éstos, que los colonos", el otro, un militar, con todo lo que esa condición implica de machismo, coraje y voluntad de hegemonía, responde seco: "Más hombres, dice usted. Para algo será, no para desafiar a la muerte. Ahí vienen; ni el río ni las balas los han atajado".

Los colonos son, por fin, "hombres". No temen y han dejado de llorar. Alentados por la alegría, se ponen a cantar la llama de la emancipación que siempre han nutrido adentro. Es como si los valores del río se hubieran encarnado en

31. En "Poesía y Prosa en el Perú Contemporáneo", *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 138-153. El que primero advirtió el sentido de este desenlace fue César Lévano, en su estudio de 1960, "El contenido anti-feudal de la obra de Arguedas", en su libro, *Arguedas, Un sentimiento Trágico de la vida*, (Lima, sin ed., 1969): "Acaso sería forzar demasiado la exégesis si se viera en este episodio de unos ex-hombres vueltos a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaces los indios, en este caso, los siervos de las haciendas, cuando adquieran ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y para apoderarse de una ciudad?" (p. 64).

una alternativa humana en el momento en que los valores Lleras, anti-comunitarios, se hubieran hecho cuerpo intenso en la ferocidad de la fiebre y la naturaleza. Estos "niños" que pueden ser héroes hasta el punto de enfrentar a la muerte misma, demuestran *con su transformación misma* que es posible destruir el poder totalitario de la peste, que hay un lugar donde la epidemia no ha llegado ni puede llegar. Con esto, los colonos se convierten en los indios, padres, protectores, modelos, que Ernesto ha buscado a lo largo de su estadía en el infierno. Los gimioteantes huérfanos que Antero debe azotar para probar su propia "hombría" realizan un salto adelante casi ontológico. Y no hacia la nostalgia de algún recuerdo que tratamos de fijar en medio de la neblina, ni hacia una utopía lejana inalcanzable, sino que ahora mismo. Cruzando el umbral del terror, cantores y danzantes, subiendo en vez de bajar, encarnan activamente todos los valores que Ernesto ha estado alimentando y resguardando durante la novela y que sólo han tenido una corporeidad esporádica, un de vez en cuando más individual que colectivo. Esa voluntad de lucha, por ende, está cerca, cerquísima, al lado ("basta con tener el valor para estirar la mano en la oscuridad", se susurra en *Rayuela*). Desde el río, suben la montaña trinfalmente, amenazando, apostrofando a la peste. Ninguna imagen, a mi juicio, subraya tan bien la distancia de la cultura occidental y europea del siglo XX que ésta. Comparémosla con la Argelia de *La Peste* de Camus, ese país del Tercer Mundo donde el francés no ve salvación social y colectiva.

Y aunque parezca extraño, el momento de aniquilación de la fiebre está descrito como un acto raramente sexual, masculino, viril casi, como una inseminación cósmica: "Quizá el grito alcanzaría a la madre de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara tras los árboles". Los hombres y las mujeres, todo el pueblo indio, inseminarán la muerte, destruyendo su madre maligna, haciéndose progenitores del mundo y de la vida misma con ese acto germinador. Tal como la enfermedad se propaga por el sexo secreto y oscuro, así el acto cantante-sexual, la reproducción de la vida como lucha y música y alegría y desafío, puede fecundar como padre cuando está en manos y en boca del oprimido pueblo indio.

Es este crecimiento, este salto repentino a la otra orilla, el que ha estado preparando Ernesto inconscientemente durante ese exilio en Abancay. El más marginal, el sin hogar, el abandonado, el que todos llaman demente, loco, indio, enfermo, perturbado, será el único del Colegio que tampoco temerá. Cada vez que él había visitado la hacienda sin poder contactar a los hombres (no busca a las mujeres) indios, volvía triste y cabizbajo. Esta vez, con Abancay derretido de pavor, y sabiendo que los colonos están a punto de precipitarse sobre el pueblo, de invadir ese espacio satánico, él puede, por primera vez, *cantar* en el camino de retorno de la hacienda.

Hemos llegado al momento en que Ernesto también debe decidir, en que Ernesto también tendrá que averiguar si se ha convertido en un hombre o si seguirá siendo para siempre un niño.

Su padre no lo vendrá a rescatar. Lejos de ello. Demostrando su impotencia,

ha de entregarlo en manos del Viejo, devolverlo a la cocina bárbara donde el otro padre sustitutivo y pariente lo había encerrado, pero esta vez de una manera más terminante, porque en las haciendas del Viejo ya no habrá quién lo pueda resucitar. El padre le pide a Ernesto que retroceda hacia el infierno, hacia la hacienda que cerca los pueblos, regida por el Anti-Cristo, el torturador de árboles, el patrón de pongos. Le instruye que tome la dirección del Cusco, centro del contagio, la dirección de donde vino el Ejército (portador de la represión y de la civilización costeña), la dirección que eligieron el Lleras, el Añuco derrotado, el Hermano Miguel frustrado por el prejuicio racial, la dirección de la muerte.

Ernesto está solo. Acompañado por la opa desde la muerte, por Doña Felipa desde la memoria, por los indios desde las calles asfixiantes de Abancay, él debe decidir si obedecer o no a su padre y al Padre Director. De sus compañeros dispersos y destrozados, únicamente Palacitos, el indio, se ha acordado de él, regalándole oro con el que podrá metamorfosearse en un viajero de la muerte o de la vida. "Creerán", fantasea Ernesto, "que soy el hijo errante de algún príncipe o un mensajero del Señor, que anda probando la honradez de las criaturas". Y en efecto, el Padre Director lo acusa de haber robado ese dinero, la avaricia ardiéndole en sus ojos, como poco antes recrudecía en esos ojos el "fuego asqueroso" y "el infierno" del sexo ("una tensión repugnante que lo hizo aparecer como una bestia de sangre caliente").

De manera que es necesario rechazar al Padre Director, al Viejo que es Antero, a Antero que crece hacia el Viejo, el Padre Director que está poseído por las ganas del dinero y las cenizas del contagio sexual. Es necesario para Ernesto recusar al Viejo que trata a los frailes (que vienen a someter a los indios) como príncipes y a los indios como mendigos (y no como hijos verdaderos de Dioses, como lo son).

Porque hay otra dirección posible, la dirección opuesta a la del Cusco. Es la que tomó su padre, Doña Felipa, el cantor don Jesús Gabriel, es la dirección de donde sobrevienen los indios colonos, es la dirección del puente y del río. Pero ocurre que esa dirección es también la del riesgo, el camino incierto de una muerte probable, la dirección henchida de peste. La dirección del amanecer de los ríos que son él y son los demás. Aunque signifique morir.

"—Nos veremos".

Así le había hablado el Viejo antes de que partieran del Cusco. Así lo había amenazado, sonriendo.

Porque el Viejo sabe que es él quién detenta el poder y que, en definitiva, aunque Gabriel escape de sus redes lo hace fugándose dentro de las fronteras de un mundo donde lo que persiste como ley es su imagen sucia y subyugadora, donde todo está moldeado a su fracturadora semejanza. Ernesto-niño no se podrá evadir. El Viejo es como Dios-Padre, una figura masculina paternal deforme y satánica que habita en cada uno de los otros hombres con que Ernesto se ha cruzado. Tiene presos a los ángeles, acumulando y concentrando los males de esa so-

ciudad. El círculo que deberá describir Ernesto ya está trazado por el Viejo: se comienza en el Cusco y de ahí se huye, sólo para acabar, aparentemente, en las cuatro haciendas del mismo Viejo, donde se repetirán las mismas condiciones de humillación y destrozo.

Cuando Ernesto decide, en la última página de la novela, desobedecer a su padre y al Padre Director, rebelarse contra el Viejo, lo que hace es quebrar este círculo, desmentir este "nos veremos", esta fatalidad cíclica que lo espera (y a la que han sucumbido tantos personajes de otras novelas latinoamericanas). A diferencia de su padre, elige los valores de la liberación en vez de la seguridad económica. Tal ruptura se encontraba anticipada en el distanciamiento progresivo con Antero. Pero no se trata tan sólo de separarse de una figura paterna autoritaria (el Padre Director) sino de rechazar también las debilidades y limitaciones del progenitor real. Ernesto rompe, a raíz de su actitud, con la idea de hijo "bueno y cristiano", sumiso e indefenso, tal como lo han realizado los colonos. Quizá con esta solución, Arguedas recordaba subconscientemente el mito quechua de una tercera humanidad posible, alada y viajera, que ascenderá más arriba del pecado, y que deberá ser el producto de un Dios que supere a la dicotomía anterior, el Padre y el Hijo(32).

¿Cómo es factible tal rebelión, que equivale al prodigio de la regeneración de la humanidad entera, de una resurrección incesante?

Tanto en Abancay como en Cusco se han enfatizado las circunstancias infernales, junto con ciertos resquicios de libertad y calandrias de apertura. Pero ambos lugares no son sino círculos secundarios dentro de la órbita insana y central de la hacienda, ese eje del Infierno que contamina todo, donde los anti-valores del Lleras pueden mandar sin contrapeso, donde hasta el horizonte lo estrangularía. Es esta involución la que Ernesto rechaza, negando su obligatoriedad.

Vale la pena, a estas alturas, fijar nuestra atención en un testimonio extra-literario del propio Arguedas que, hasta lo que yo he podido averiguar, no ha sido utilizado todavía para iluminar este desenlace de *Los Ríos Profundos*. Al lector le pediremos que nos perdone la versión que entregaremos, puesto que se trata del prólogo, en inglés ("On Andean Fiestas and the Indian") del libro *The Singing Mountaineers, Songs and Tales of the Quechua People*, y como no hemos podido ubicar ni procurarnos el original castellano, hemos debido entonces emprender la absurda re-traducción del inglés(33). Ahí relata José María, entre otras experiencias autobiográficas, el trato que recibían los indios en las cuatro haciendas de alguien llamado ni más ni menos que... el Viejo. Todo se aproxima a la versión que ha dado de él Ernesto en el primer capítulo: lo temían como el demonio por sus gritos; se castigaba a quién se atreviera a comer bananas, los in-

32. Véase el ensayo de Arguedas, "Mitos Quechuas Post-Hispánicos", en *Formación de una cultura*, pp. 173-182.

33. *The Singing Mountaineers, Songs and Tales of the Quechua People*, Austin, 1971 (second printing), edited with an introduction by Ruth Stephan.

dios no tenían tierra propia. Pero más importante que estos, y otros rasgos que la ficción reproduce, son las siguientes palabras que no fueron trasladadas a la novela:

“Estos indios no sabían cantar. Los indios de la hacienda nunca hacían ruido. . . En esa hacienda no había ni una quena ni una pequeña banda de bronces. Cuando llegaban (del trabajo), se les daba *lawá*, una sopa hecha de papas congeladas, y una bebida de lo que pudiera haber, y después se iban a dormir, fueran casados o solteros. ¿Por qué no cantan? yo preguntaba. Me angustié. Ciertas noches fui a visitarlos y canté *huaynos* de Ayacucho, Abancay y Coracora. Pero ellos no parecían escuchar. ‘Niñito lindo’, decían, pero (el canto) les daba sueño. Y yo debía irme. Más tarde, el cocinero del capataz me contó que una noche el Viejo había oído una flauta que tocaban en la casa principal de Karkeki y había ido a la hacienda, escurriéndose escondido hasta arribar a la puerta de la habitación donde se tocaba la flauta, y había entrado a la casa diciendo, ‘Indios, esta es la hora de rezar’. Pidió la flauta y la rompió contra el piso con sus pies.

“Cada mañana mientras estaba oscuro, los peones se dirigían primero a la capilla de la hacienda, donde rezaban con el capataz y luego partían al trabajo. Toda esta reglamentación la había establecido el Viejo. Durante la estación del carnaval, todos los indios bajaban hasta la hacienda. El capataz les regalaba varios barriles de ron barato, y tanto hombres como mujeres bebían el licor; se emborrachaban allá mismo. A la caída de la noche, casi todos los indios ya peleaban, tirándose piedras, golpeándose con patas y puños. Las mujeres peleaban entre sí o se mezclaban en la pelea de los hombres. El capataz los miraba, tranquilamente, desde el corredor. De noche se dormían en el suelo, hombres y mujeres juntos, sin recordar quién era marido, hermano o hermana. ¡Un carnaval indio sin *tinya*, sin flauta, sin canciones! ¡Pero solamente en ese lugar! En los otros pueblos donde yo viví, los indios siempre tuvieron una canción, sea para la tristeza o para la felicidad”.

Posemos, en estas evocaciones, lo que tiene que haber constituido la secreta imagen desgarradora que cohesiona y mastica el terror de Ernesto. Los colonos de esas tierras combinan, en un solo ámbito, tanto las características del patio del Colegio como aquellas que infectan los ardientes cañaverales de Abancay. Por eso, se trata del punto céntrico, del punto cero, del Infierno: porque los dos espacios peores y más negativos se hacen uno, solitario e infinito. Porque el caos incestuoso y fratricida del Colegio se instala en el corazón del indio. Porque allá, isolamente en ese lugar!, nadie canta ni hay música. Nada puede haber más abajo que esto.

Por eso, el hecho de que los peones crucen la ciudad de Abancay es trascendental: ellos vienen, en realidad, a lavar el patio donde sus hermanos menores (los niños) se mordían y maldecían por una pobre hembra estragada. Sólo la rebelión de los indios, producto lejano y eco a su vez de otros mínimos avances que Ernesto atestigua y habita, rebelión contra la muerte, es capaz de señalarle al protagonista, incitarlo a una aventura divergente: antes que transformarse en pongo del Viejo, antes que registrar a los indios actuando como los internos, antes que guardar silencio y asesinar el arpa, antes que eso, es preferible morir.

Y es así que toma todo su peso el contenido casi invisible de la marcha de los indios, su marcha misma como un modelo, un río intangible pero único. Ernesto no los verá. Los oye, estremando por última vez su condición marginal y encerrada, pasando de mero espectador a mero auditor. Pero basta con el sonido, que siempre ha acercado a los seres humanos más que la luz en las obras de Arguedas. La próxima madrugada, cuando Ernesto deja el pueblo, encuentra que los indios han marchado en perfecto orden, sin dañar las flores, como las chicheras cuando distribuían la sal, desmintiendo el modo en que el Viejo ha profetizado que ellos deberían actuar para siempre.

La visión final que tenemos de Ernesto, que él nos regala de sí mismo, es atravesando en su imaginación el río Pachachaca, subiendo hacia la cordillera, viendo pasar la peste arrastrada por las aguas.

"El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!"

Así termina la novela. Unos días antes, ya el narrador se había imaginado al Apurímac, Dios que habla, arrinconando al Lleras, pudriéndolo en "alguna orilla fangosa donde lombrices endemoniadas, de colores, pulularían devorándolo". Ahora el otro río, padre de Ernesto, pariente de los himnos quechuas que han penetrado hasta la raíz de los árboles para expulsar la fiebre, cuerpo de los Incas y de sus piedras que cantan buscando y exigiendo la reintegración cósmica, participará en la limpieza del mundo. Acentuando su dependencia de las acciones de los hombres, el río podrá arrastrar la peste lejos, una vez que los colonos la hayan exterminado. Recién entonces podrá servir de nexos y transporte con el país de los muertos. Recién cuando los indios-niños maduran hasta ocupar la ciudad donde el patio de la opa brilla con su oscura luz lunar. Una vez que los pobres se hayan puesto en movimiento.

Como al Lleras. Como al Lleras, representante ya legendario de la enfermedad moral y social que convoca y abre la puerta a la enfermedad física.

Crecimiento de un niño, crecimiento de un pueblo.

Entender que ambos crecimientos son uno; entender que el canto de uno multiplica y garantiza el canto del otro; entender que sin las dos dimensiones (la individual y la colectiva, la exterior y la interior), no hay salida del subdesarrollo; entender todo esto es también entender que, con todas nuestras insuficiencias, nuestras contradicciones, nuestras debilidades, deberíamos estar listos para iniciar el camino que conduce a eso que, con orgullo y alivio, podemos llamar revolución.

La llevaría. Deberíamos.

El uso del condicional en Arguedas y en nuestro propio texto es sintomático.

¿Qué hay más allá del puente que Ernesto se encuentra a punto de cruzar? ¿Del puente que Ernesto cruza, en la novela, desde su imaginación?

Para Ernesto, no lo podemos saber. Podría ser la muerte. O una forma de vida que el autor no quiso aventurar, puesto que dependería de los cambios que el pueblo tendrá que realizar para que el niño siga creciendo.

Para Arguedas, en cambio, sabemos lo que había más allá del puente. Estaba la cárcel semi-iluminada y salvaje de *El Sexto*, estaba la epopeya totalizadora de *Todas las sangres*. Y luego estará *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aquella despedida que intenta resolver en una síntesis un mundo que, ampliado y extensivo, se iba desbordando en un caos contemporáneo que habría de poner a prueba, de una manera inmisericorde, los valores de que Ernesto jamás dudó.

Más allá del puente, entonces, está el riesgo magnífico de vivir y morir como un ser humano, de cara y no de espaldas, de pie y no arrastrado, cantando lejos del silencio.

Ernesto tomó ese riesgo y se llevó a su padre, y a nuestro padrecito, José María, con él.

Quizá descubrieron que, juntos, era posible vencer a los demonios y también acabar con las capas geológicas de la miseria.

Esperemos que algún día, pronto, podamos descubrir nosotros que ellos, al cruzar el puente, tenían, sí, finalmente, tenían razón.

Amsterdam, diciembre de 1979.