

# LOS RÍOS PROFUNDOS, OPERA DE POBRES

POR  
ANGEL RAMA  
*University of Maryland*

Je devins un opéra fabuleux.  
ARTHUR RIMBAUD

## 1. INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA E IDEOLÓGICA

*Los ríos profundos* es un libro mayor dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea, y si al discurso crítico peruano le llevó veinte años situar la obra en el puesto eminente que le cabe dentro de las letras del país, al discurso crítico latinoamericano le ha llevado otros tantos reconocer su excepcionalidad, sin que todavía pueda decirse que ha logrado concederle el puesto que no se le discute a *Pedro Páramo*, *Rayuela*, *Ficciones*, *Cien años de soledad* o *Gran sertão: veredas*, entre la producción de las últimas décadas.

La dificultad ha procedido de que, en una perspectiva continental de la apreciación, los marcos sociopolíticos nacionales o los marcos autobiográficos en que alternativamente se ha hecho descansar la obra deben ceder paso a un marco estético que pueda valorar la novela, en tanto invención artística original, dentro del campo competitivo de las formas literarias contemporáneas de América Latina.

Las motivaciones de cualquier obra literaria son casi siempre múltiples, como son múltiples los mensajes que transporta. Incluso entre ellas puede faltar —como percibió lúcidamente Hermann Broch— el propósito expreso de producir una obra de arte; pero la importancia y pervivencia de ésta responderá al significado artístico que haya construido. Es este «añadido» estético a las motivaciones básicas del autor, hayan

---

NOTA: Todas las citas de *Los ríos profundos*, mediante indicación de número de capítulo y de página, remiten a la edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, con prólogo de Mario Vargas Llosa y cronología de E. Mildred Merino de Zela.

sido religiosas, morales, políticas o simplemente confesionales, el que articula los mensajes y les confiere sentido. A veces discordando con el propio autor. Entonces rozamos las fuentes profundas del perspectivismo ideológico, las que impregnan y cohesionan la obra más allá de los discursos doctrinarios explícitos que contenga o de las intenciones voluntarias del autor.

Diez años después de publicada su novela, Arguedas evocó<sup>1</sup> la inquietud con que leyó los comentarios críticos iniciales, preocupado porque ellos no detectaban «la intención de la obra», hasta que apareció el análisis de César Lévano<sup>2</sup>, que realizaba la proposición revolucionaria contenida en la escena de los indios que arrostraban la represión militar con tal de oír la misa nocturna para salvar sus almas. Este evidente intento de mostrar que aun los seres más sumisos y rendidos, los colonos de las haciendas, disponían de una fuerza capaz de hacerles enfrentar el coercitivo e injusto orden legal enciende el último y esperpéntico capítulo de la novela. Sin desmerecer su importancia, debe reconocerse, sin embargo, que esa «intención» era un lugar común de la narrativa indigenista, que, si en los primeros autores se manifestó con idealismo utópico, concluiría fundada en hechos históricos en los cinco volúmenes de la serie *Cantatas* de Manuel Scorza, que relatan las luchas revolucionarias recientes de los sectores indios del Perú. El puesto original de la novela de Arguedas no deriva, por tanto, de tales motivaciones doctrinales, aunque ellas son evidentes y aunque su percepción de ellas comporta un matiz diferencial respecto a las de otros narradores de su tiempo, como Ciro Alegría.

Puede agregarse que, por haber aparecido esta novela dentro de una escuela literaria que se definió a sí misma con criterio positivista en torno a un asunto social concreto y a una militancia sociopolítica, resultó entorpecida la apreciación de su singularidad estética; con el consentimiento del autor fue subsumida dentro de marcos generales preestablecidos, los que, como si fuera poco, se prevalecían de la enseñanza de

<sup>1</sup> En *Panorama de la actual literatura latinoamericana* (La Habana: Casa de las Américas, 1970).

<sup>2</sup> «El contenido feudal de la obra de Arguedas», en *Tareas del pensamiento peruano* (Lima, 1, enero-febrero 1960), ahora en César Lévano, *Arguedas: un sentimiento trágico de la vida* (Lima: Gráfica Labor, 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). Véase también «Correspondencia con Hugo Blanco» (*Amaru*, Lima, 11, dic. 1969).

dos maestros indiscutibles: Mariátegui para la teoría y Vallejo para la praxis narrativa<sup>3</sup>.

Sin dejar de atender al debate intelectual que recorre el pensamiento peruano entre 1920 y 1960<sup>4</sup> ni a las correcciones culturalistas que Arguedas le introdujo<sup>5</sup>, me parece indispensable abordar *Los ríos profundos* desde una perspectiva estrictamente artística, sometiendo la obra a un doble análisis:

A) Por un lado, investigar qué hay en ella de invención formal que pudiera equipararse con la alcanzada en los años cincuenta y sesenta por los renovadores de la narrativa latinoamericana, enfrentando esa «displicencia» con que algunos de ellos vieron este libro, que de hecho relegaron, dentro de la gruesa dicotomía establecida por Vargas Llosa a la «novela primitiva», anterior a una presunta nueva «novela de creación»<sup>6</sup>. El punto tuvo su aguda conflictividad en el primer diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cuando el propio autor afirmó que se hallaba desposeído de las modernas técnicas literarias puestas en práctica por Carpentier, Cortázar, Fuentes, etc. Nuestra investigación nos obliga a estudiar la invención formal no sólo al nivel del manejo de la lengua de los personajes indios en que obsesivamente la situó el autor (tempranamente justipreciada en los ensayos de Vargas Llosa<sup>7</sup>), imponiendo la misma atención exclusiva y excluyente a varios de sus críticos, sino también a nivel de las estructuras narrativas que organizan la materia novelesca. Tal investigación parte del reconocimiento de una nítida distinción crítica entre los materiales utilizados por los autores, que en el caso de Arguedas fueron tan humildes como las botas viejas que usara Van Gogh como asunto de cuadros de evidente originalidad pictórica, y las operaciones intelectuales y literarias puestas en funcio-

<sup>3</sup> Una discusión del punto en Tomás G. Escajadillo, «Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo» (*Revista Peruana de Cultura*, Lima, 13-14, dic. 1970).

<sup>4</sup> Carlos I. Degregori y otros, *Indigenismo, clases sociales y problema nacional* (Lima: Centro Latinoamericano de Trabajo Social, 1978).

<sup>5</sup> Véase mi Introducción a José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (México: Siglo XXI, 1975).

<sup>6</sup> Un examen de estas interpretaciones «displicentes», en Antonio Cornejo Polar, «José María Arguedas, revelador de una realidad cambiante» (*Literatura de la emancipación hispanoamericana y otros ensayos*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1971). El ensayo de Mario Vargas Llosa «Novela primitiva y novela de creación en América Latina» (*Revista de la Universidad de México*, XXIII, 10, junio 1969).

<sup>7</sup> M. Vargas Llosa, «José María Arguedas descubre al indio auténtico» (*Visión del Perú*, Lima, 1, agosto 1964).

namiento para construir una obra, que son las que le otorgan su particular significación. El manejo de asuntos y personajes rurales, las francas percepciones sociales respondiendo a doctrinas que se articularon en los años veinte en el continente, el aprovechamiento de muchos recursos del realismo tradicional son rasgos que Arguedas comparte con Rulfo, aunque tanto en uno como en otro no pueden asimilarse a la novela social o a la novela de la tierra, que florecieron en América simultáneamente con el vanguardismo. Las perversas clasificaciones temáticas de los críticos del regionalismo (Luis Alberto Sánchez, Manuel Pedro González) han conducido a este engaño, del que es forzoso salir.

B) Por otro lado, la investigación deberá preguntarse acerca de los vínculos de la invención artística arguediana con la problemática intelectual, cultural, política, etc., del autor, tanto la expuesta explícitamente en numerosos textos ensayísticos como la implícita acarreada por su peculiar cosmovisión. Este lado de la investigación se sostiene sobre la hipótesis de que las formas se generan en el cauce de una ideología, aunque eventualmente la superen y se desprendan de ella, y que, por tanto, existe un vínculo entre las formas artísticas y la percepción ideológica, pudiéndose transitar de una a otra. Descubrir lo específico, lo irreductiblemente propio, de una forma literaria implicaría encontrar un camino válido para desembocar en el núcleo donde la ideología del autor opera en modo particularizado dentro de la ideología del movimiento a que pueda haber pertenecido o de la época en que vivió. Tanto esta invención estética como su equivalente concepción ideológica, frecuentemente se esconden tras las apariencias manifiestas de la obra; del mismo modo que los asuntos tratados pueden dificultar la captación de las estructuras en que son traducidos artísticamente, del mismo modo el discurso programático que hace el autor en sus ensayos o dentro de su obra puede entorpecer la captación del punto focal en que se instala su ideología, la cual, incluso, puede haber sido oscura para él mismo.

Aceptando que es en la articulación estructural donde la materia narrativa adquiere la plenitud del sentido estético, donde esos materiales, que pueden ser de uso colectivo o mostrenco, alcanzan una precisión *dicente y comunicante*, que cabalmente expresa la orientación de una obra, tendremos que aceptar que en esa misma operación se resuelve nítidamente la ideología. Es a esa conclusión a la que llegará este ensayo: de conformidad con la investigación cumplida, presenciáramos en *Los ríos profundos* la invención de una forma artística original, en el nivel de las citadas más importantes de la narrativa latinoamericana actual. Incluso podríamos adjetivarla de insólita, vista la audacia con que ha sido elaborada a partir de materiales humildes escasamente dignificados

por las letras. Esa forma fue elaborada pacientemente a lo largo de una década<sup>8</sup>, en la cual el autor acumuló numerosos trabajos de folklore y etnología, sintiéndose estéril para la producción literaria, devorado por la problemática cultural del conflictivo medio al que perteneció, ya que nos rehusamos a ver en los padecimientos que confesó experimentar desde 1944 sólo un asunto individual y personal. Esa forma apareció como solución al dilema sobre el cual rotaba su meditación, tal como lo testimonian los múltiples escritos ensayísticos de esos años, de modo que se presentó como adecuada respuesta a una interrogación ideológica que buscaba conjugar muy dispares tendencias, haciéndolas funcionar disciplinadamente al servicio de un cambio espiritual y social. Con todo, yo no podría asegurar si la ideología guió a la forma artística o si la irrupción de ésta clarificó el entendimiento de aquélla.

## 2. LA PALABRA-COSA DE LA LENGUA QUECHUA

A diferencia de cierta literatura de las últimas décadas latinoamericanas, Arguedas concibió su narrativa como exacto diagrama verbal de una realidad cuya patencia nunca puso en duda: así era la realidad y así exactamente la decían las palabras, y prácticamente no había distancia entre ambos distantes registros. El júbilo que testimonia su ensayo sobre la composición de *Agua*<sup>9</sup>, que siguiendo sus propias indicaciones se ha visto nacido del certero hallazgo de la transposición de la sintaxis quechua al español, con mayor rotundidad habla de otra cosa. Habla de ese descubrimiento privativo del escritor: la realidad vive y resplandece en un universo de palabras mejor quizá que en las cosas mismas. Los problemas, con el referente que han sido detectados en una tendencia solipsista de las letras latinoamericanas actuales<sup>10</sup>, no fueron registrados por Arguedas, y ni siquiera tuvo conciencia de que pudiera existir semejante conflicto, como lo testimonia su escándalo ante las

---

<sup>8</sup> La datación del proceso creativo de *Los ríos profundos* puede seguirse en William Rowe, *Contribución a una bibliografía de José María Arguedas* (Lima: 1969, ed. mimeográfica).

<sup>9</sup> Véase Jean Franco, «Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta» (*Escritura*, Caracas, II, 3, enero-junio 1977). «Algunos datos acerca de estas novelas» (*Diamantes y pedernales*, Lima: Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva, 1954).

<sup>10</sup> Véase Jean Franco, «Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta» (*loc. cit.*).

criteriosas apuntaciones de Sebastián Salazar Bondy respecto a la distancia entre la palabra y la cosa <sup>11</sup>.

Para él, como raigalmente para la mayoría de los poetas, la palabra *era* la cosa, no meramente su significado representado en un sonido. Sobre esa inextricable relación centró su meditación, no sólo literaria, sino asimismo cultural. Esto puede percibirse como el estrato prerrenacentista del saber que escudriñó Foucault en el pensamiento europeo, pero también puede religarse a una concepción extensiva a las sociedades primitivas o arcaicas y, más generalmente, a las comunidades rurales de las más diversas áreas culturales del planeta. Por su experiencia vital en la niñez, por su trabajo de folklorista y etnólogo en los años adultos, Arguedas estuvo íntimamente vinculado a las comunidades ágrafas, donde la palabra, como privilegiado instrumento de elaboración cultural, se emplea con la reverencia y laconismo de un valor superior, reconociéndosele capacidad encantatoria, poder sobrenatural, alcance sacralizador. Dado el bilingüismo hostil peruano, en cuya frontera vivió, y dado que fue un escritor, es decir, un hombre que trabaja con palabras, podía preverse su atención por ellas, aunque quizá no en ese grado superlativo que hizo transformarlas en clave sobre la que rotaría su empeño creativo.

Es sabido que la conciencia de la lengua en la literatura se vio acrecentada en las últimas décadas entre los narradores latinoamericanos, comprobación que no implica convalidar algunas candorosas teorías sobre la «novela del lenguaje» que han circulado fuera de todo rigor lingüístico, cuya futilidad queda testimoniada tanto por su desconocimiento del pasado literario como por su olvido de empeños riesgosos en ese campo, como fueron los de José María Arguedas y João Guimarães Rosa <sup>12</sup>, que guardan entre sí puntos de contacto. Aunque mientras el brasileño trabajó sobre formas dialectales de una misma lengua, examinándolas a la luz de las lenguas extranjeras que dominó, el peruano se circunscribió a dos lenguas internas de América, superpuestas y a la vez ajenas.

<sup>11</sup> *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa 1965* (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969).

<sup>12</sup> En su artículo «Guimarães Rosa: 'Yo no le tengo miedo a nadie'», Arguedas testimonia su admiración en estos términos: «Es suficiente con eso, majestuoso hermano Guimarães, con no tenerle miedo a nadie, con haber vivido en el campo y en las ciudades y poder escribir, sin miedo, cómo es este mundo. Y mucho más, si se puede escribir con la pata de las hormigas, con los troncos y flores de los árboles más grandes que sacan jugo hasta de los infiernos, con la garganta de los animales tan diversos, tan misteriosos que andan por las cordilleras y los bosques de Latinoamérica, animales y flores que han recibido polvo venido de todas las tierras y de todos los tiempos, tal como usted sabía hacerlo.»

Buena parte de los problemas lingüísticos que enfrentaron los narradores internacionales de la hora, como Borges o Fuentes, nacieron también de cotejos diferenciales entre el español y las lenguas extranjeras, concretamente el inglés, que en este período sustituyó al francés como lengua desafiante de las hispánicas. La lengua propia, la maternal española-americana, fue puesta en cuestión por la inglesa, aprendida y ejercitada como segunda, tal como les ocurriera a los poetas modernistas con el francés, lo que en algunos casos (Octavio Paz) llevó a teorizaciones infundadas sobre la eventual incapacidad referencial del español. Aunque éste fue el modelo de un conflicto generalizado, dentro de él se ofrecieron múltiples situaciones diferentes. Arguedas operó sobre una situación interna del continente, vieja de siglos, que oponía la lengua de la conquista a la lengua autóctona de los dominados. Por eso su problema se asemeja más al de Unamuno en España: adopción de una lengua dominante (el castellano), sustituyendo la maternal, regional y dominada, lo que ya para Ortega y Gasset permitía explicar la obsesión etimológica del escritor vasco, su constante escudriñamiento de palabras que habían sido aprendidas y que, por tanto, él observaba a la distancia, hurgando en sus significados y calzándolos en sus significantes. Pero mientras Unamuno ejercitará esta obsesión sobre el español —retrotrayéndose por la línea de derivación al latín y al griego originarios— en un tesonero esfuerzo de apropiación de la lengua aprendida, Arguedas se volverá inquisitivamente sobre la lengua maternal, sin atreverse a cumplir la misma tarea sobre el español, que fue, sin embargo, la lengua en que prácticamente escribió toda su obra literaria. En tanto Unamuno se apropia de los instrumentos de su edad adulta, tratando de clarificarlos por el análisis, Arguedas vuelve por los fueros de la infancia perdida en una práctica que admite encontradas adjetivaciones, desde infantil hasta piadosa, desde interrogadora hasta reivindicativa.

Aunque casi todas sus observaciones lingüísticas se refieren al quechua y no al español de América, es obvio que fue éste el que le sirvió de punto referencial para detectar las singularidades del quechua, para objetivarlo intelectualmente en una conciencia que, de meramente existencial, se transformó en analítica. Es una aplicación de la que siempre he entendido como línea central de su pensamiento, nacida de su desgarrada existencia: la percepción de lo diferente. Una experiencia que en ese grado radical es difícil encontrar entre los escritores latinoamericanos de su tiempo, a pesar de que casi todos fueron signados por similar problemática en una época marcada por los violentos contactos internacionales y la rápida desprovincianización.

Pero lo que siempre sorprenderá en él —quien a la altura de 1958

disponía del pleno dominio de un español disciplinado y rítmico, despojado de toda retórica, diestramente flexible y lacónico como el portugués de Graciliano Ramos, cautamente poético en la descendencia siempre castigada de Güiraldes— es el silencio que guardó sobre los problemas concretos de su manejo de esa lengua española, la cual, como alguna vez recordó, hizo suya con tenaz esfuerzo, porque todos los problemas lingüísticos de que él ha hablado son, en definitiva, también del español, no sólo del quechua.

El dilema inicial al que tuvo que hacer frente, aunque más arduo, no fue distinto, en esencia, de aquél que debieron considerar los regionalistas del primer tercio del siglo, y tampoco fueron de naturaleza distinta las soluciones que halló. Se trataba de dar impostación verista al habla de personajes populares incorporados a una escritura realista: de Latorre a Gallegos, de Rivera a Azuela, se lo logró mediante una estilización de los modos dialectales que, permitiendo la comprensión por parte del público urbano al que las novelas se dirigían, no empañaba la ilusión de realidad que se buscaba. No obstante, ni los regionalistas ni Arguedas en su primer período percibieron que fuera necesario procurar la unificación lingüística de sus obras, ya fuera mediante el empaste de conjunto, absorbiéndolo dentro de un habla campesina dialectalizada (que es lo que hará Rulfo), ya fuera mediante la adopción de otra habla verista, aunque urbana, para el narrador paralela a la de los personajes populares utilizados (que es lo que hizo Cortázar). Por eso las obras de los regionalistas, como los cuentos iniciales de Arguedas, deparan un curioso desequilibrio lingüístico entre el habla de esos personajes y el del narrador, cosa que tradujo, en el nivel de la lengua, el desequilibrio cultural y clasista que subyacía al movimiento.

En sus primeros escritos, Arguedas tratará de encontrar un habla verista y estilizada para los personajes, lo que habría de resultarle bastante más difícil, porque se trataba de indios o mestizos que usaban el quechua y no dialectos del español o del portugués. De los múltiples aspectos que comporta una lengua, se aplicó al examen de dos, sin duda principales, como fueron la sintaxis y el léxico, cada uno de los cuales presentaba problemas diferentes.

En el campo sintáctico trató de transportar al español la sintaxis quechua. En el plano literario, no en el lingüístico, esta operación acarrearía una suerte de dialectalización semejante a la de los regionalistas, quienes fueron sus modelos cercanos en la década de los treinta; pero también, como ocurrió con los regionalistas, ni sus narradores de primera persona, que presumiblemente hablaban quechua también, ni con más razón los de tercera persona, de los que podría sospecharse que

fueran hispanohablantes, quedaron sometidos a las leyes del verismo lingüístico, que, en cambio, sí se exigía para los personajes populares quechuahablantes. En *Agua*, en *Yawar Fiesta*, en *Diamantes y pedernales* reencontramos los desequilibrios ya conocidos de los textos regionalistas: un castellano fluido, a veces algo rígido, siempre fuertemente americanizado, como norma rectora<sup>13</sup>, y emergiendo dentro de él, diálogos en una lengua que, más que dialectal, resultará artificial, y que de hecho operará como una señal: apunta a que el personaje que habla es indio o mestizo.

Según Arguedas, él encontró una traslación de la sintaxis quechua a la lengua española. Poco importa, sin embargo, si efectivamente fue así desde el momento que el texto se dirige a un lector hispanohablante que en principio no conoce el quechua. Para él, esos diálogos no son otra cosa que un artificio convencional, el cual podría haber sido sustituido por algún otro, incluso por el simple uso de un signo gráfico, al comenzar toda frase de un quechuahablante, escribiéndola entonces en correcto castellano. Siempre la lengua inventada por Arguedas será percibida como un español rudimentario (que elimina artículos, usa abundantes gerundios, prescinde de los reflexivos, conjuga mal los verbos o los fuerza a una ubicación sintáctica desacostumbrada) o como una lengua artificial, similar a la hierática que es habitual en los textos sagrados. Visto el contexto reivindicativo-idealizador en que aparecen estos personajes dentro de la generalizada ideologización indigenista del movimiento, es esta percepción sacralizadora la que resulta subrayada por el uso de esta lengua, así como por la estratégica incorporación de algunas palabras quechuas con una significación ritual (*yawar*, *danzak*, *lay'ka*).

Consciente de los desequilibrios de este sistema, que tampoco resolvió persuasivamente el problema literario verista que afrontaba, Arguedas lo abandonará en sus obras posteriores. Seguirá así la misma vía de los narradores citados de su generación (Rulfo, Cortázar) a la búsqueda de una integración lingüística que empaste unitariamente el relato. Esta vía será continuada y reforzada por los narradores de las generaciones siguientes. En *Los ríos profundos* rige ya la castellanización mediante un flexible castellano-americanizado, al cual el autor incorpora frases o palabras quechuas ocasionales, traduciéndolas entre paréntesis o en las notas al calce. Los diálogos usan francamente el español, indicando en las acotaciones que se está hablando en quechua. La transposición sin-

---

<sup>13</sup> Véase cap. 2, «Realismo y retórica narrativa» (Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973).

táctica que se había propuesto inicialmente había fracasado. Ni cumplía su propósito verista ni resguardaba la unidad lingüística del texto, aunque sí desempeñaba una función de indicador cultural de múltiple significación según los autores, y que en el caso de Arguedas apuntaba a altos y casi sagrados valores tradicionales. Quedaban trazadas por separado las dos vías: o el uso del español o el alternativo del quechua. Ambas serán ejercitadas por Arguedas, la primera para las novelas y la segunda para algunos textos poéticos, dentro de una reforzada dignificación literaria de la lengua quechua.

Con todo, de este fracaso algo queda en la escritura de *Los ríos profundos*. Puede percibirse que la experiencia de una transposición sintáctica se ha desplazado del nivel lingüístico al literario, vistos los rasgos que distinguen a esta novela de las obras anteriores: manejo rítmico, extraordinariamente presto; precisión para utilizar las elipsis; introducción de modos poéticos emparentados con la poesía popular; ilación entrecortada de los episodios narrativos; formas indirectas de acometer los desarrollos narrativos, etc.

El otro aspecto lingüístico a cuyo examen se aplicó Arguedas fue el lexical, aunque éste no tenía ninguna posibilidad de ser resuelto, ni siquiera en la forma parcial del sintáctico, dada la contradicción entre la opción del español como lengua literaria y la exclusiva atención por las palabras quechuas, que no tuvo equivalente en una atención paralela por las españolas. Esto corrobora sus confesiones y disipa cualquier duda que pudieran haber originado: el español fue para él una lengua aprendida tardíamente y aceptada como obligado instrumento de comunicación intelectual, en tanto que el quechua fue su lengua innata (entendiendo por tal esa de que no se tiene memoria de haberla aprendido en la infancia, que parece haber nacido junto con la vida en la boca del ser humano), por lo cual quedó circundada de asociaciones afectivas y dotada de rica polisemia. Todo lo que Arguedas ha predicado sobre las palabras quechuas podría predicarlo un poeta de la lengua española sobre las suyas. Los enlaces semánticos o las traslaciones homofónicas que registró (evidentes en sus explicaciones sobre *yllu-illa*) se aplicaron exclusivamente a palabras de su lengua maternal, esa que de modo exclusivo usó antes de la pubertad, lo que hace previsible que tales palabras conservaran vivamente la red de asociaciones emocionales e intelectuales con que fueron empleadas durante la infancia, que sus sonidos fueran capaces de absorber no sólo otros sonidos analógicos o simplemente contiguos, sino también imágenes, olores, sabores y hasta las concepciones del universo que por esos carriles vienen a nosotros. Si tal es la experiencia de cualquier hablante con respecto a su propia lengua,

a pesar de la disciplina abstracta que el sistema educativo y el ejercicio intelectual adulto introducen posteriormente en ella, podrá inferirse con cuánta frescura esos poderes habrán de conservarse en un hombre que, llegado a la adolescencia, pasa a ejercitarse en otra lengua, con la cual cumplirá parte importante de su vida de relación.

En el caso de Arguedas se reproduce una situación sociolingüística propia de todas las lenguas a las que el idioma que domina despóticamente a la sociedad obliga a retraerse del consorcio público. En esos casos se transforman en lenguas de la intimidad —familiar, grupal, vecinal, profesional—, impregnándose, por tanto, de la carga emotiva que tiende a desgastarse en las lenguas públicas. Esta es la razón por la cual los usuarios de una lengua pública se ven forzados a una constante tarea de invención lexical, semántica y hasta sintáctica en el ámbito privado para flexibilizarla y hacerla buena conductora de la afectividad familiar o grupal.

Las palabras de la lengua de la infancia conservan una arrolladora fuerza asociativa que es capaz de dar saltos mortales entre los más alejados puntos de la realidad, concitando imprevistas asociaciones de imágenes y recuperando tiempos que parecían, más que olvidados, abolidos. Tres rasgos explican esta fuerza:

1. Esas palabras siguen trabajando sobre un sistema analógico que atiende a las que en la vida adulta podríamos considerar cualidades secundarias de las palabras (visto que las traspasamos para comunicar un significado), pero que en la infancia son primarias: los sonidos o fonemas que las integran. Abundantemente lo revelan los exámenes freudianos de las sobredeterminaciones y desplazamientos lingüísticos que operan en la mecánica del sueño. Los significantes flotan libremente en esta lengua infantil y se enlazan según los acoplamientos que rigen a los tropos, provocando imprevistos engarces de sentido. No otra cosa dice cautamente Arguedas en su exposición sobre el *zumbayllu* del capítulo VI, fijando primero un ligamen fonético que es evidente entre *illa* e *yllu*, para pasar luego con menor seguridad a sugerir un ligamen incierto de los significados: «Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu*» (VI, 52).

2. Además, el universo infantil percibe con mayor respeto que el adulto la energía de las palabras. Pensamos que es debido a que reconoce en ellas la *cosa* referida como presente, aunque dentro de una curiosa gama oscilatoria que va de la sensación de que es un doble fantasmático que convoca a la *cosa*, a la convicción de que la palabra la engendra directamente. Aun en la vida adulta persiste esta asociación infantil, como se la ve en el manejo del lenguaje obsceno. Esa sabida

potencialidad del insulto para provocar por sí solo una herida insoporable sólo la reencontramos plenamente dentro de la lengua maternal: se disuelve en cambio en las lenguas que nos son ajenas, donde los insultos se transforman en los revólveres de caucho dalinianos. Esto hace comprensible que los personajes de *Los ríos profundos*, cuando se insultan, usan el quechua y no el español. Esto resulta ineficiente para el lector al que se dirige el relato, que es un hispanohablante; pero el fuego de la palabra injuriosa, tanto para los personajes como presumiblemente para el autor, sólo se alcanza cuando se utiliza un término quechua: *atautaya, k'anra, k'echas, alk'o*. Lo mismo ocurre con las palabras que excitan el horror hasta un grado paroxístico: *apasankas, apankoras*, pero nunca arañas.

En su ensayo sobre el *Ollantay*, que es de 1952, Arguedas explicó por qué le resultaba tan difícil traducir al español algunos términos quechuas:

No es posible traducir con equivalente intensidad la ternura doliente que su texto quechua transmite. La repetición de los verbos que llevan en su fonética una especie de reflejo material de los movimientos que en lo recóndito del organismo se producen con el penar, el sufrir, el llorar, el caer ante el golpe de la adversidad implacable, causan en el lector un efecto penetrante, porque los mismos términos están cargados de la esencia del tormentoso y tan ornado paisaje andino y de cómo este mundo externo vive, llamea, en lo interno del hombre quechua. Una sola unidad forman el ser, el universo y el lenguaje...<sup>14</sup>

En varios textos, con diversos matices, Arguedas se refirió a esta convicción de que el lenguaje (quechua) está ligado a la vida subjetiva y a la realidad objetiva del *habitat* serrano; en su expresión extremada llegó a hablar (Diario I de *Los zorros*) de un enlace material. En el texto antes citado es más cauteloso y preciso: no afirma una homologación de conciencia-objeto-lenguaje, sino una concertación, lo que permitiría alcanzar la unidad como en una orquesta en la que intervienen variados instrumentos. Esto permitiría filiar sus argumentos, más que en una concepción mágica peculiar de sociedades tradicionales, en la descendencia del artepurismo europeo y de la poesía simbolista, según la lección de las «correspondencias» baudelairianas. En cambio, cuando se inclina a la posición extremada, debe apelar a los ejemplos onomatopéyicos, que, sin embargo, no son privativos del quechua. No es casualidad

<sup>14</sup> «*Ollantay*: lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales peruanos» (*Letras peruanas*, Lima, II, 8, octubre 1952).

que Arguedas haya acentuado, contra toda verosimilitud, el presunto carácter onomatopéyico de la lengua quechua, que su propia exposición sobre el *zumbayllu* está lejos de probar, al margen de que sabemos que las onomatopeyas de los cantos de los mismos animales tienen transcripciones fonéticas distintas en las distintas lenguas<sup>15</sup>.

En el texto citado se nos dice que la fonética de los verbos refleja materialmente «los movimientos» que se producen en los sentimientos, no los sentimientos propiamente dichos, y las palabras «están cargadas de la esencia» del paisaje, no del paisaje propiamente dicho. Más que un régimen de unívocas transposiciones, lo que hace es aproximar diversos órdenes (o diversas estructuras) gracias a la intermediación homóloga que prestan los esquemas rítmicos o melódicos, lo que seguramente habría aprobado Matila Ghyka. Sus observaciones podrían aplicarse, mejor que al *Ollantay*, al poema de César Vallejo «Los heraldos negros», cuyo desarrollo semántico va acompañado de períodos rítmicos muy marcados, con repeticiones de los verbos *ser* y *saber* estratégicamente colocados en las sílabas tónicas.

Pero sean cuales fueren las vías por las cuales se alcanza esa concertación —y trataremos de mostrar que es a través del ritmo y la melodía—, lo primero es comprobar que, para Arguedas, en ella cumple un papel central la lengua. El no enlaza simplemente conciencia subjetiva y realidad objetiva, sino que construye una tríada: ser, universo, lenguaje, lo que implica conferirle a este último un puesto de igual jerarquía que al sujeto y al objeto. Entiendo que ese puesto clave se debe a la peculiar dualidad del signo lingüístico, pues si en algunos de sus escritos parecería negada la concepción saussuriana de signo, en otros es subrepticamente rescatada porque resulta indispensable para la concertación buscada.

3. Queda aún una tercera vinculación de palabra y cosa, a la que llamaríamos metonímica. No se trata ya de enlaces de significantes liberados, ni del poder de la palabra para reconstituir la cosa en el imaginario, reponiéndola con la plena intensidad y emotividad vividas en el pasado (el *vecu* bretoniano), sino de que ella arrastra el contorno heterogéneo donde fue emitida, puede imantar los elementos que le fueron contiguos, espacialmente, o los que, aunque distantes en el tiempo y en el espacio, le fueron asociados. Funciona como un punto focal, un *aleph*, que absorbe un variado abanico de datos o imágenes. Al ser suscitada nuevamente, los irradia sobre ese distinto conjunto verbal en que reapar-

<sup>15</sup> Un análisis del problema en William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979).

rece, impregnando los demás términos con el tesoro que tenía acumulado. Como además se trata de una palabra dicha y no escrita, esta capacidad evocativa se emparenta con la que tiene la música, aunque, como sabemos, ésta la ejerce más libremente, pues se halla desprendida de los significados precisos que comporta el signo lingüístico.

Decenas de ejemplos lo ilustran en la novela arguediana: «Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos donde fui feliz» (V, 38). Es la melodía la que le permite recuperar imágenes visuales. Del mismo modo, en un episodio de su adolescencia que contó en uno de sus ensayos:

En el pequeño valle donde está la villa de Pampas, capital de la provincia de Tayacaja, colindante por el sur con Huancayo, escuché de noche los cantos de la trilla de alberjas; me acerqué a la era y pude ver durante unos minutos el trabajo: un grupo de mujeres cantaba a las orillas de la era (transcribe aquí la canción). Los hombres molían con los pies la vaina seca de las alberjas a compás. Era noche de luna y había una transparencia que hacía resaltar, casi brillar, la figura de los árboles y de las personas. La voz de las mujeres era la característica de todas las indias que entonan canciones rituales, agudísima. Entonces tenía dieciséis años y no pude quedarme a ver el proceso de la trilla. Pero aprendí la letra y música de la canción<sup>16</sup>.

No vio la trilla, pero esa letra y esa melodía, que recogió puntualmente, convocan las imágenes con nítida precisión, como si ellas las hubieran fijado sobre una pantalla.

La palabra es aquí, nuevamente, música; es canto, ese del que dice en *Los ríos profundos* «que es seguramente la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres» (IX, 120).

La palabra no es vista como escritura, sino oída como sonido. En una época en que la poesía ya se había tornado escritura, él siguió percibiéndola como fonema, vinculando íntimamente las palabras con los marcos musicales. Huella de su formación en el seno de comunidades ágrafas, pasión por el canto donde la palabra recupera su plenitud sonora, en Arguedas la palabra no se disocia de la voz que la emite, entona y musicaliza. Puede por eso decirse que su misma narrativa, más que una escritura, es una dicción.

<sup>16</sup> «Folklore del valle del Mantaro» (*Folklore americano*, Lima, I, 1, noviembre 1953, pp. 239, 241).

### 3. FUNCIÓN DE LA MÚSICA Y DEL CANTO

Cuando Arguedas siembra de canciones su novela, no está incorporando simplemente bellos poemas folklóricos, aunque es consciente de que «la letra de las canciones quechuas aprendidas en mi niñez eran tan bellas como la mejor poesía erudita que estudié y asimilé en los libros maravillado»<sup>17</sup>. Está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta y perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical. A ésta cabe una función tanto en el estricto campo lingüístico como en el semántico, porque da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, etc. Es eficaz moduladora de la poesía en un grado superior al de las matrices métricas o rítmicas que de la música se han desprendido.

La íntima asociación de la música y la palabra, Arguedas la destacó en sus ensayos hablando del *haravec* o poeta del antiguo Imperio de los Incas, que, como los trovadores, era también músico:

... su traducción exacta es la siguiente: «el que crea canciones para sí mismo», para cantarlas él mismo; ambos términos debieron ser usuales para nombrar a los poetas y músicos antiguos, a los compositores; pues en aquella edad la música, la poesía y la danza, especialmente la música y la poesía, formaban el mismo universo, nacían al mismo tiempo, como la poesía quechua popular de hoy, en que la bella palabra brota ceñida a la música y debe su valor estético a su tierna y palpitante ingenuidad, alejada de todo recurso formal, de lo extra o antipoético<sup>18</sup>.

Todas las veces que en el libro aparece el canto, éste impone al autor una exigencia de la cual se había desprendido ya en la narración y en los diálogos: la transcripción en lengua originaria. De ahí que siempre proporcione, en columnas paralelas, el texto quechua y su propia traducción española. Si hubiera poseído los recursos que el vanguardismo había puesto en circulación, probablemente habría agregado la partitura musical, cosa que practicó en sus ensayos folklóricos. Pero, aun sin ella, el lector no se llama a engaño: sabe que en esos momentos la novela está cantando. Se lo dice explícitamente el narrador, quien rodea a las

<sup>17</sup> «Canciones quechuas» (José María Arguedas, *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976, p. 183).

<sup>18</sup> «Ollantay...», *loc. cit.*, p. 130.

canciones de datos que subrayan su radical condición musical: da noticia de los instrumentos, de las características rítmicas de la composición, de cómo es interpretada, etc. Tiene clara conciencia de la dificultad que plantea la recepción por el lector de las transcripciones musicales en textos literarios y trata de vencerla. Quiere que el lector oiga, como él, la canción.

Se trata siempre de composiciones populares de tipo tradicional, en su mayoría anónimas, pero que siguen siendo usadas corrientemente. Son las canciones espontáneas del pueblo. Las más frecuentes son los *jarahuis* y los *huaynos*. Los dos *jarahuis* que transcribe aparecen en momentos de alta intensidad emocional: uno cuando Ernesto evoca su partida del *ayllu* donde pasó la infancia, y otro cuando las mujeres desafían a los soldados. Según Arguedas, a este tipo de composición se la estimaba en el Imperio como a «la forma más excelsa de la poesía y de la música». En un artículo inmediatamente anterior a la publicación de *Los ríos profundos* dice:

... son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y las cosechas; en los matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas, imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por este grito final. Aun hoy, después de más de veinte años de residencia en la ciudad, en la que he escuchado la obra de los grandes compositores occidentales, sigo creyendo que no es posible dar mayor poder a la expresión humana<sup>19</sup>.

Pero la mayoría de las canciones son *huaynos* de distintas regiones del país, tanto antiguos como modernos. Su primacía obedece al principio verista, pues se trata de la composición más popularizada del país y, por tanto, la previsible en las reuniones de las chicherías o de los alumnos del colegio, de quienes dice que hacen competencias, llegando a cantar cincuenta *huaynos*.

Además, esta predilección es convocada por la atracción que ejerce su ritmo y que lo hace propicio al baile, tal como lo ha evocado en uno de sus ensayos («las pasñas que danzan airosas, haciendo girar sus polle-ras y el rebozo, al compás del wayno, en vueltas rápidas, pero siempre con un ritmo ardiente, con una armonía de wayno que nunca se equi-

<sup>19</sup> «Canciones quechuas», *loc. cit.*, p. 178.

voca»<sup>20</sup>), y más aún por la condición de fraguador de la nacionalidad peruana que ve en él: «El *huaylas* y el *huayno*, mucho más que esos objetos decorativos, están en camino de convertirse en patrimonio cultural, en vínculo nacionalizante de los peruanos»<sup>21</sup>. Es una música que religa entre sí a todos los peruanos y al tiempo los religa con sus orígenes prehispánicos, cumpliendo las dos condiciones fundamentales de la aglutinación nacional: «Como hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande»<sup>22</sup>.

Estas canciones cumplen una función central en el relato, pues están engranadas dentro del discurso narrativo, a veces en su superficie argumental y otras veces en su decurso profundo. Son momentos de alta concentración emocional y artística, a manera de verdaderas «arias», que, en dimensiones reducidas y sobre una tesitura musical, *cifran* los significados que toda narración está obligada a desarrollar extensivamente.

Pero no aparecen como rupturas dentro de una serie verbal que les sería heterogénea, tal como las maneja Bertolt Brecht para producir el distanciamiento. Al contrario, discurren dentro de un uso extraordinariamente amplio y variado de referencias musicales que nos permiten hablar de una generalizada algarabía o armonía musical. La fuente de esos materiales es plural: es, ante todo, la naturaleza que Arguedas, como buen conocedor, presenta como una estrepitosa música a la que concurren ríos, vientos, árboles, insectos, pájaros; son también los artefactos de la cultura popular, como es el caso del *zumbayllu*; son también los mil sonidos que acompañan la vida cotidiana, desde el repique de las campanas al tiroteo de las armas; son, sobre todo, las voces en sus mil registros. Todo esto se combina de un modo tan insistente, complejo y alterno, que no encuentro otra comparación para dar cuenta de esa multiplicidad de recursos sonoros que sugieren la presencia de una orquesta, la cual estaría tocando a todo lo largo de la novela, acompañando la vida pública y la privada de los personajes, duplicando melódicamente las referencias visuales habituales.

Creo que hay aquí una realista percepción del comportamiento de los estratos populares, especialmente rurales, que muestran una tendencia nítida a sentirse envueltos en una onda sonora de la cual participan, rechazando las formas del silencio o la soledad individual, pero creo que

<sup>20</sup> «Fiesta en Tinta» (*Señores e indios*, ed. cit., pp. 77-78).

<sup>21</sup> «De lo mágico a lo popular. Del vínculo local al nacional» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 243).

<sup>22</sup> «Fiesta en Tinta», *loc. cit.*, p. 78.

es también un procedimiento literario eficaz que dota a un texto, dicho más que escrito, de un suntuoso despliegue de correspondencias sonoras. La novela propone un doble musical que es el agente mediador privilegiado entre la comunidad humana y el reino natural, entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, puesto que ambos cantan siempre y pueden cantar al unísono. En la medida en que cantan según ritmos y melodías, construyen el imprescindible pasaje para que ambos hemisferios puedan ajustarse mutuamente, puedan concertarse en una armonía, procuren, al fin, el ansiado orden universal.

En el reino natural, cada objeto es dueño de una voz, tal como les ocurre a los humanos. Las voces naturales pueden armonizar entre sí, solamente, pero también pueden combinarse con las humanas, en una concertación más amplia.

Hasta el interior de las chozas llega el ruido suave del trigal seco, movido por el viento; es como un canto que durara toda la noche. Y cuando el río está próximo, la voz del agua se une a la de los trigales<sup>23</sup>.

La voz de los internos, la voz del Padre; la voz de Antero y de Salvinia, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño (VIII, 89).

Todo ser, objeto o elemento natural, tiene voz propia («canta un propio cantar», decía Darío), y esa voz que proclama su singularidad es el puente privilegiado para la eventualidad de que muchas o todas puedan concertarse. Dentro de tal totalidad homogénea, ocupa un puesto excepcional la canción, debido a su doble naturaleza, similar a la del signo lingüístico: es un orden de palabras medidas y un orden de notas musicales igualmente medidas, pero esta estricta correspondencia no imposibilita la clara autonomía de las partes, las cuales son capaces de transportar mensajes distintos, a veces temporalmente discordantes, como ya veremos.

Efectivamente, la música cumple una función similar a la de la matriz métrica, porque establece una pauta rígida, casi inamovible, donde se combinan dos rasgos: el tiempo largo y remoto, sin origen perceptible, del cual procede y gracias al cual nos religamos con el pasado, y la cualidad colectiva que la distingue por ser compartida y aun modelada por numerosos sectores de la sociedad, sobre todo populares. Dentro de esa pauta inamovible se introduce, ajustándose a ella, una letra, que,

<sup>23</sup> «Los Wayak» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 125).

es capaz de adaptarse a sus ritmos fijos, es capaz al mismo tiempo de conquistar la libertad de nuevos significados que expresan la situación contemporánea de quien la inventa. Se obtiene así un equilibrio de componentes que habitualmente aparecen contradictoriamente: por un lado, el pasado y la colectividad; por el otro, el presente y la individualidad. Describiendo a los cantores cholos de Namora, lo observa Arredas:

Cantaban en castellano, improvisando casi siempre las letras y todos con guitarra. Son cholos; de indios les queda sólo la música y lo que ella significa...<sup>24</sup>

El puesto privilegiado que cabe a la canción en las operaciones transculturadoras queda así evidenciado: salva el pasado tradicional (canción) y permite la libertad creativa (chola) del presente.

Es dentro de esa orquesta que circulan las palabras; si bien no son sentadas en el libro, sí son dichas, entonadas, percibidas como sonidos y pocas veces vistas como escritas. La oralidad, tan propia de la tradición poética hispanoamericana mayor, envuelve a *Los ríos profundos*, aunque no acarrea los juegos homofónicos que para el mismo propósito utilizó Miguel Angel Asturias en otra área cultural americana. Tal dicción de las palabras se puede rastrear tanto en los diálogos y monólogos, a los cuales el libro concede casi la mitad del texto, como en las narraciones que cubren la otra mitad.

Curiosamente, estos diálogos y monólogos transportan casi siempre mensajes nítidos mediante una correcta, y a la par flexible, articulación sináctica. Visiblemente están puestos al servicio de una comunicación intelectual y aun pueden incurrir en una grandilocuencia discursiva, como en la rara sabiduría que posee en ocasiones el protagonista. Hay aquí una herencia del realismo europeo del XIX, que practicó una tesitura racionalización, pero también podemos percibir, para no caer en la trampa de nuestro excluyente perspectivismo cultural, una herencia del manejo preciso, lacónico y parsimonioso de la lengua que es propio de las comunidades ágrafas. Sin embargo, la significación nítida de esos diálogos y monólogos no se agota en su escritura, sino que depende de la entonación con que son emitidos, siendo a veces sólo comprensibles si se los percibe en su circunstancia. El niño Ernesto descubre pronto que los significantes son sensibles registros de los sentimientos, más allá de sus unívocas significaciones, que se tiñen de las pasiones, de tal modo

<sup>24</sup> «Carnaval en Namora» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 91).

que los mismos términos pueden significar distintas cosas según como la voz maneje los sonidos. Es así como descubre la duplicidad del padre Linares: cotejando la forma en que habla en quechua a los colonos para someterlos y la que usa para hablar en español ante las autoridades o sus alumnos con el fin de desarrollar su destino de dominadores (VIII, 98). Y así percibe el diferente comportamiento verbal de los adultos, observando de qué manera el odio enciende a las palabras:

Yo era sensible a la intención que al hablar daban las gentes a su voz; lo entendía todo. Me había criado entre personas que se odiaban y que me odiaban; y ellos no podían blandir siempre el garrote ni lanzarse a las manos o azuzar a los perros contra sus enemigos. También usaban las palabras; con ellas se herían, infundiendo al tono de la voz, más que a las palabras, veneno, suave y violento (IX, 160).

Esas voces son tratadas en el libro con la misma atención musical que se presta a los instrumentos, viéndolas como registros sensibles de la significación: «con su voz delgada, altísima, habló el padre en quechua» (VIII, 90); «Se expandió su garganta para pronunciar fúnebre y solemnemente las palabras» (XI, 163); «los acompañantes de los muertos cantaban en falsete himnos» (IX, 165); «Hablaba al modo de los costeños, pronunciando las palabras con rapidez increíble. Pero cantaba algo al hablar» (X, 147); «Hablaba en quechua. Las ces suavísimas del dulce quechua de Abancay sólo parecían ahora notas de contraste, especialmente escogidas, para que fuera más duro el golpe de los sonidos guturales...» (VII, 74).

La multiplicidad de música, canciones, sonidos, voces humanas que integran esta orquesta son subsumidas dentro de otra voz que se extiende mayoritariamente a la novela: es la del narrador, que está *diciendo*, más que escribiendo, la historia. No empece la precisión lógica de su relato, éste se articula sobre un ritmo agitado, de rara presteza y variabilidad, que le imprime un movimiento constante. Es un procedimiento similar al que manejó Rulfo, reintroduciendo todas las voces de su novela *Pedro Páramo* dentro de la voz del hijo-narrador, aunque él le imprimió un habla marcadamente campesina, mientras que Arguedas desarrolla un habla más culta y más india a la vez. A partir de la frase «Entramos al Cuzco de noche» del primer capítulo, el narrador principal, ya que no el único de la obra, ofrece su voz rememorante para reunir dentro de ella la dispersión de voces que han de sucederse y entrecruzarse, lo que acarrea una solución literaria más ajustada y más homogénea que la practicada en *Agua* o *Yawar Fiesta*.

En resumen, las palabras de la obra aparecen situadas en estratos superpuestos: en el nivel inferior, es una prosa española explicativa y racionalizada, y en el nivel superior, la canción en lengua quechua. Entre ambos niveles se distribuyen las diversas instancias intermedias, donde está la narración realista, la agilidad de los diálogos, la efusión lírica en prosa, etc. A lo largo del libro se producen movimientos ascendentes o descendentes que recorren los diferentes estratos verbales o musicales, respondiendo a una fuerza ascensional que sin cesar está empujando la materia hacia los niveles de la prosa lírica o, directamente, al canto, pasando del castellano al quechua. El episodio de la carta del capitán. VI proporciona un modelo reducido de esos movimientos: se parte de un plano inicial regido por una escritura convencional y muerta, visiblemente palabras sobre un papel; se pasa a un segundo que es aún de escritura, pero con ritmo premioso y emocionalismo comunicante; se desemboca entonces en la viva habla del monólogo en alta voz, para, por último, saltar al nivel máximo en que las insuficiencias percibidas en los anteriores modos verbales son compensadas por el canto: «¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible, ¡Anda; espéralas en los caminos, y cantal!» (VI, 60). Y no bien dicho esto, irrumpe un texto en lengua quechua que lo que hace es exhortar a la joven a escuchar, no a leer: «Uyariy chay k'atik niki siwar k'enita... Escucha al picallor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escuchale» (VI, 61).

La ascensión orquestal que vez tras vez crece dentro de la obra, se resuelve, en el más alto nivel, mediante la transposición sonora en un canto donde las voces se conciertan. Lo que para Arguedas significaba esa culminación, queda dicho en su descripción de los himnos en las ceremonias funerales:

Las mujeres siguen gritando. La voz del coro cruza el cielo, vibra en la tierra, como el esfuerzo mayor hecho por la voz humana para alcanzar los límites del mundo desconocido; la intención del canto se siente en todo su poder.<sup>25</sup>

Efectivamente, sólo ese canto coral es capaz de empastar la totalidad del universo visible y aun trascenderlo, haciendo contacto con un trascendente del cual, sin embargo, Arguedas estuvo separado por un constitutivo agnosticismo. La nostalgia del orden universal, que la injusticia y el desorden de la sociedad no han hecho sino incentivar hasta el paroxismo, encuentra su expresión en él.

<sup>25</sup> «La muerte y los funerales» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 150).

La música, y en particular la canción (por los caracteres anotados), cumple así una función ideológica central, que podría reponernos un imprevisto neoplatonismo. Ella aparece como el modelo de un orden superior, aunque no divino, sino natural, que establece la coincidencia y el equilibrio de una multiplicidad de factores concurrentes, merced a que todos pueden compartir una misma estructura rítmica y melódica. Restablece la unidad dentro de la diversidad. Es el modelo de lo «bello natural» que revive en Arguedas. El modo en que es capaz de integrar las fuerzas dispersas queda manifiesto en el análisis a que sometió Arguedas el título del libro de poemas quechuas de Andrés Alencastre, *Taki Parwa*:

El título cautiva al lector de sensibilidad indígena. «Parwa» es el nombre propio de la flor del maíz, de ese penacho gris blanco, jaspeado, en que remata la planta. La adoración que sienten los indios, y otros hombres de la sierra, por esta flor sin brillo, de blanda luz, se sustenta no sólo en la particular belleza de las *parwas* que danzan tan leve y musicalmente en la cima de las colinas —una música armonizada por la naturaleza con el ruido de las hojas—; la adoración a la flor es parte de la que se tiene por el fruto antiguo, por el cereal milenario que ha alimentado al hombre americano desde sus orígenes. «Taki» sabemos lo que significa: canto y danza. «Taki parwa» es una frase casi intraducible. Puede explicársele como he intentado hacerlo, pero no es posible una traducción fiel y exacta. No significa canto al maíz, sino canto como la flor del maíz; pero flor del maíz es la más pobre traducción que puede hacerse de «parwa». *Parwa* es el único nombre propio de flor en quechua y está cargado de sentido musical y religioso<sup>26</sup>.

#### 4. LA ÓPERA DE LOS POBRES

En atención a todos estos elementos puestos en juego y a sus peculiares aplicaciones, fue como propuse<sup>27</sup> que intentáramos leer *Los ríos profundos*, más que como una novela inserta en el cauce regionalista-indigenista (aunque obviamente superándolo), como una partitura operística de un tipo muy especial, pues tanto podía evocar las formas de la

<sup>26</sup> «Taki Parwa y la poesía quechua de la República» (*Letras peruanas*, Lima, IV, 12, agosto 1955, p. 73).

<sup>27</sup> «José María transculturador», prólogo a *Señores e indios* (Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976, pp. 27-28).

ópera pequinesa tradicional como los orígenes renacentistas florentinos de su forma occidental, cuando fue inicialmente propuesta como una transcripción moderna de la tragedia griega clásica.

La importancia que tienen en la novela los componentes musicales y el poder significativo que manifiestan no son propios del género novela, según el canon occidental que toma cuerpo desde el siglo XVIII dentro de la impetuosa prosificación de los géneros literarios que caracteriza a la estética de la edad burguesa. La línea rectora de la sociedad burguesa abandona la poesía en beneficio de la prosa; el universo lírico, en beneficio del realista y psicológico, sustituye la oralidad por la escritura; en su período de ascenso disuelve las concepciones mágico-religiosas reemplazándolas por las analíticas-rationales y, extrayendo la narratividad del folklore popular y colectivo, la pone al servicio del individuo en el seno de la sociedad.

Curiosamente, la invención de Arguedas parte del último modelo realista y racionalista en el período en que es asaltado por los sectores bajos ascendentes: la novela de crítica social. El gran instrumento narrativo de la burguesía es asumido por los grupos contestatarios imprimiéndole ciertas modificaciones indispensables, como fue la adopción de parámetros colectivos o la conversión del personaje en tipo representativo de la clase social, rasgos que aún pervivirán en la creación arguediana. Pero él introduce una rebelión subrepticia contra el modelo, la cual tiene puntos de contacto con la de la vanguardia de entrambas guerras, pero que, por no haberla conocido y, sobremanera, por haber trabajado en el cerrado recinto de las culturas internas y populares peruanas, Arguedas no habrá de seguir en sus lineamientos generales. Digamos que cumple, a partir de ese último modelo, que desciende a los sectores medios, adquiriendo entre ellos una particular y sabrosa aspereza, una retrogradación hacia los orígenes confusos del género, retornando hacia la recuperación de sus formas populares. Esa retrogradación puede llamarse también revolución, si aceptamos la interpretación etimológica del término, según la cual deben ser recuperadas las fuentes primordiales cuando se procura un avance inventivo hacia el futuro. Parece nacida de la peculiar ambivalencia de la situación cultural del autor, quien lee de pie, en un patio universitario de Lima, fascinado, el *Tungsteno* de César Vallejo, escritor a quien seguirá llamando su maestro en el final de su vida, compartiendo su pensamiento político, y a la vez vive atraído por una sociedad tradicional y rural, conservadora de muy antiguas formas pre-burguesas. Es en el cruce de una novela social y una ópera popular donde se sitúa *Los ríos profundos*, y es ese carácter híbrido insólito lo que hace su originalidad.

Los componentes, literarios e ideológicos, que proceden de la novela social han sido perspicazmente relevados ya por la crítica. Cabe agregar los que le vienen de esta subrepticia fuente operática, que proceden del venero de la cultura popular en que un hemisferio del autor estaba sumergido, mientras otro aceptaba, cambiándole su signo, una forma nacida de la racionalidad burguesa, compartida por los cuadros intelectuales de las clases medias y bajas que acometían el poder.

1. *Juego alterno de personajes individuales y personajes corales.* De sus orígenes campesinos rituales, la tragedia griega y la ópera moderna conservaron el equilibrado uso de individuos y coro, proponiendo progresivamente plurales «personas» individuales y plurales grupos corales dirigidos por corifeos, entre los cuales se hacía más complejo y rico el conflicto dramático. La misma alternancia la encontramos en la novela de Arguedas, siendo su rasgo llamativo la amplitud y destreza con que son incorporados las masas corales (las chicheras, los colonos de las haciendas, los soldados), dada la flagrante ausencia de ellas en las mejores novelas latinoamericanas contemporáneas que trabajan sobre conflictos de individuos. El reproche que le dirige Vargas Llosa al afirmar que Arguedas había introducido en la literatura peruana una novedad consistente en «un mundo donde se borran los individuos y los reemplazan como personajes los conjuntos humanos», no rige en *Los ríos profundos* ni tampoco en *Todas las sangres*. La individualidad de los estudiantes del colegio está asegurada por una sutil capacidad de composición e incluso lo está la de personajes episódicos bocetados (el padre, el director del colegio, el padre negro), aunque Arguedas no deja de sumar en cada uno de ellos los rasgos específicos, privativos, de la individualidad, junto con la cualidad de representantes de sectores sociales nítidamente diferenciados. Pero a ese abanico de personajes, Arguedas agrega ingentes conjuntos corales, brillantemente manejados, que actúan separadamente. Son fundamentalmente tres: las chicheras, que llevan a la cabeza a su corifeo, doña Felipa; los colonos, y los *huayruros*, con su orquesta acompañante. Cada uno de los grupos es tratado de distinta manera: colectivamente, bajo un solo trazo homogéneo, los colonos; armónicamente, pero con matices diferenciales, las chicheras; más pormenorizada e individualmente, subrayando sus jerarquías castrenses, que introducen distintos estratos sociales, los soldados. Pero todos ellos comparten un régimen propio de los coros operísticos: su agrupación bajo ropajes fantásticos, donde más libremente funciona la nota imaginativa, sorprendente y aun irreal. Por esa presentación vivaz y colorista adquieren una dimensión distorsionada y casi expresionista dentro del

Antero. Ella es percibida por primera vez por el narrador cuando descubre que los soldados son «disfrazados» y que esas ropas de que van vestidos los vuelven más aterradores aún que los *danzak* (IX, 155); la distorsión adquiere una nota fantasmagórica y sepulcral en el epodo de la novela, que queda a cargo de los colonos que vienen en las sombras a oír la misa de medianoche, antes de morir de peste, improvisando una letra de aquéllar para «la melodía funeraria de los entierros» XI, 185); el mismo manejo del coro, pero con una nota jubilosa, corresponde al coro de chicheras, cuyas vestiduras coloreadas son descritas con detalle, se las oye reptiendo conjuntamente las órdenes de su jefe y, por último, emprenden una marcha que atraviesa el pueblo al son de «una danza de carnaval», con lo cual, anota Ernesto, «la tropa se convirtió en una comparsa» (VII, 77). Cada uno de los coros va acompañado de estrepitosas músicas, ya cantadas «a capella», ya reforzadas por una fascinante orquesta de metales, como en el caso de los soldados.

Aunque los coros van creciendo en importancia mediada la novela, del capítulo VII al XI (cinco capítulos que son mucho más extensos que los seis iniciales), esto no se hace en detrimento de los personajes individuales, que van a alcanzar, en los mismos capítulos de la segunda parte, la coronación de sus particulares peripecias. El autor maneja alternativamente a unos y a otros, acercándolos a través de Ernesto y poniéndolos a través de casi todos los demás personajes individuales, de tal modo que el protagonista cumple una función mediadora en la construcción de los diversos episodios, y los otros personajes, una función opositora de distintos grados y matices.

2. *Secuencias escénicas sucesivas*. El modo de componer narrativo de Arguedas no sólo evoca el orden sucesivo y lineal que distingue a la tragedia y a la ópera, sino también las formas primitivas de la ilación cinematográfica antes de la revolución cumplida por Griffiths. La división en capítulos es puramente aparental, desde la llegada a Abancay del protagonista, por cuanto ella encubre otra organización mediante escenas que el autor distingue utilizando espacios blancos. Desde el capítulo VI (Zumbayllu) hay una continuidad de desarrollo temporal que entrelaza un capítulo con el siguiente a través de una serie de escenas que se ordenan cronológicamente y que en su mayoría se inician con una afirmación que establece día y hora en que los hechos han de ser contados. En ese capítulo VI, luego de la introducción teórica sobre las terminaciones *yllu, illa*, tendremos la siguiente serie: 1) «En el mes de mayo traio Antero el primer *zumbayllu*...»; 2) «Oye, Ernesto, me han

dicho que escribes como poeta. Quiero que me hagas una carta —me dijo el 'Markask' a algunos días después del estreno de los *zumbayllus*; 3) «Después de la última lección de la mañana...»; 4) «La campanilla que tocaba durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor...»; 5) «A las ocho y media tocaban la campanilla indicando la hora de entrar al dormitorio»; 6) «Al día siguiente me levanté muy temprano». El capítulo siguiente (VII, «El motín») empalma con el mismo sistema, a continuación: 1) «Esa mañana, a la hora del recreo...»; 2) «A las doce, cuando los externos...»; 3) «Tarde, al declinar el sol...».

La novela está así construida por fragmentos que adquieren su relativa autonomía porque se producen en un tiempo determinado, colocado rigidamente dentro de una serie cronológica lineal, de tal modo que uno sigue al otro con escaso intervalo de tiempo; porque todos los fragmentos corresponden exclusivamente a lo que puede saber, ver u oír un solo personaje protagónico que dispone de escasa movilidad (y que incluso cuando evoca algo del pasado lo hace desde una precisa circunstancia presente que el narrador subraya), y porque en su mayoría se trata de escenas, en el sentido teatral del término, o sea, un espacio físico único donde se hallan reunidos determinados personajes a quienes sucede algo. Son escasas las ocasiones en que el narrador sigue un desplazamiento libre del personaje Ernesto de un lado a otro (es el caso del capítulo X, «Yawar Mayu»), pues lo frecuente es una escena fija en la chichería, en uno de los patios del colegio, en el dormitorio, en el paseo de Abancay, donde se produce un episodio con relativa autonomía.

La ilación cronológica detallada y lineal, la sucesión de escenas en espacios fijos, la reducción de la visión a un personaje único, ponen de manifiesto un primitivismo narrativo, que llega a ser flagrante por la notoria incapacidad para expresar la simultaneidad de acciones en un mismo tiempo. Ni siquiera contamos con el manejo candoroso e irónico que hace Lezama Lima de los convencionalismos de la novela decimonónica («¿Qué hacía mientras tanto...?»), sino con una rigurosa y ascética linealidad expositiva, que rememora los problemas que casi todos los géneros (del dramático al narrativo y al cinematográfico) han tenido en sus orígenes para organizar la materia literaria. Un aura elemental, como en los *laude* de Jacopone da Todi, como en la sucesión escénica de la tragedia primitiva, como en la ópera popular, sostiene una materia narrativa donde las percepciones psicológicas, sociológicas, líricas y realistas se agitan y reemplazan agitadamente, casi contradictoriamente con esta simplicidad secuencial.

5. *Pluralidad de formas expresivas para las voces humanas*. Lo que importa de ser patrimonio intransferible de la ópera moderna, saliendo de la imitación de la tragedia griega, sería la pluralidad de registros posibles, según el mayor o menor acompañamiento musical. Junto al *canto*, la individual, ya coral, y junto a la *declamación* que casi podía confundirse con la simple dicción en alta voz del texto, tendríamos una tercera forma intermedia entre aquellas dos, el *recitativo*, que uno de sus inventores, Girolamo Mei, definía en el capítulo XVI como «un alto modo de cantar che l'ordinario». Su función responderá a la necesidad de una mediación progresiva entre la declamación teatral y el canto pleno, que en la tragedia estaba representada por la introducción de las dobles flautas que apoyaban la dicción rítmica del actor, a partir de la cual podía pasar de manera gradual al canto, sin que se percibiera el salto brusco respecto a la declamación. Se trataba de tres estratos fónicos que se superponían, facilitando el ascenso de la voz al canto, los cuales, canónicamente, serán aceptados por la ópera moderna y en forma más irregular por las manifestaciones más populares (como la opereta y la zarzuela), que concederán la primacía al canto y a la dicción, en desmedro del *recitativo*.

A estas manifestaciones más populares se afilia la novela de Arguedas: la tesitura general estará dada por la «dicción» oral de las múltiples voces de los personajes, todas las cuales están incorporadas a la voz de Ernesto, que narra y describe; en los momentos privilegiados triunfará el canto, tanto en sus expresiones individuales, como «arias», como en las formas corales. Pero no obstante esta tendencia, también es evidente el uso de *recitativos*, en algunos anhelantes monólogos de Ernesto, en las efusiones líricas que promueve el espectáculo de la naturaleza, en las imprecaciones mágicas con que procura comunicarse a la distancia, en las imprecaciones contra los enemigos de los indios, en el encendido discurso cuando lo posee la pasión o el fervor.

Los estratos fónicos operáticos tienen así una equivalencia literaria con las distintas formas que adopta la novela: en el nivel inferior, correspondiente a la dicción, estamos ante una narración realista capaz de atender a las variadas conexiones explicativas del relato y al intercambio dialogado de los personajes; en el nivel medio, equivalente a los modos rítmicos del *recitativo* y su relativo desprendimiento de una lengua hablada corriente, nos encontramos con la narración poética, constituida por una prosa imantada por comparaciones y metáforas, que se aplica preferentemente a la descripción lírica de la subjetividad o de la impecable belleza del universo; en el nivel superior, el del canto, irrumpen la música y las voces acordadas a ella, tanto bajo las especies de la

monodia como de la polifonía. Un lugar menos preciso ocupa toda la prosa ensayística que existe dentro de la novela: por su función informativa, correspondería al nivel inferior, pero es frecuente que también se sume al intermedio por la carga poética que a veces transporta.

Las tres maneras operísticas señaladas discurren dentro de los cauces de una novela de nítida impronta social, estableciendo con ellos un contrapunto en el cual se puede hacer perceptible el foco ideológico de la obra, que es el que buscamos poner de manifiesto mediante este análisis de las formas artísticas.

Las estructuras musicales se emparentan con las poéticas, oponiéndose a las narrativas, por lo cual se le pueden aplicar los razonamientos de Jakobson sobre las matrices métricas. En la música vocal hacemos dos lecturas o, más correctamente, dos audiciones simultáneas: la que corresponde a los signos lingüísticos, que transportan una significación ampliamente codificada, y la que corresponde a las melodías o a los ritmos, que, en cambio, carecen del mismo preciso diccionario de equivalencias. Estos dos órdenes de la comunicación están acordados, pero no repiten las mismas cosas, y aún podría decirse que actúan sobre zonas diferentes, desencontradas. Mientras que la serie lingüística —narrativa o teatral— introduce el principio de la sucesión, la serie melódica introduce el principio de la repetición.

Podemos registrarlo sólo en dos aspectos de la ópera, como muestras de un comportamiento generalizado: en la obertura y en el aria. La obertura operística hace frecuentemente el recuento de los temas que se van a exponer a lo largo de la obra, los cuales expresa separadamente de las palabras con que ellos reaparecerán dentro de la serie lingüística, de tal modo que cuando los reencontremos sustentando las arias, recuperaremos un recuerdo exclusivamente musical, al cual otorgaremos un significado verbal enteramente nuevo. A ello se agrega que esos temas musicales pueden reaparecer en diversos momentos de la obra aplicados también a diversos mensajes lingüísticos, con lo cual generan asociaciones musicales que fatalmente arrastran o imponen otras verbales.

Tanto en *Los ríos profundos* como en *Todas las sangres* es evidente la función de obertura musical que se concede a los capítulos iniciales: tienen muy escasa ilación con el posterior desarrollo argumental, son núcleos independientes, extraordinariamente vivaces, donde se nos da, concentradamente, el conjunto de temas profundos que reaparecerán periódicamente en el texto y nutrirán los episodios narrativos, siendo los religadores profundos de acontecimientos algo deshilvanados, que se organizarán gracias a la recurrencia melódica. En ellos está dicho todo de un modo concentrado de alta temperatura poética: son los temas

profundos que irrigarán, como verdaderos «ríos profundos», el acontecer de las vidas humanas. Estrictamente, la novela, en cuanto a historia, comienza con el capítulo II, de impostación narrativa tradicional: allí se cuenta quién era el padre, cuál la relación con su hijo, cómo deambularían por la sierra y cómo se ve obligado a dejarlo pupilo en un colegio de Abancay, el cual será el escenario de toda la novela. Pero *Los ríos profundos*, en cuanto estructura musical, necesita del sumtoso capítulo I, con la entrada al Cuzco, la recuperación de los orígenes indios, el muro del Inca Roca, que es un río de piedras; la María Angola, resonando eternamente por el valle, y la opresiva estratificación social desde el Viejo hasta el pongo), que se traslada a una distribución espacial mediante el sistema de los múltiples patios comunicados, que volveremos a reencontrar en el colegio de Abancay.

En cuanto a las arias, ya hemos apuntado que la virtud de la medida tradicional es su capacidad para religarnos con el pasado y al mismo tiempo permitirnos reactualizarlo mediante sustitución de su contenido verbal. En todas las épocas se ha operado este doble proceso, que conserva una identidad casi mítica y reintroduce en ella la historia, que es siempre novedad e invención. Todos los hombres de mi edad hemos cantado el repertorio de canciones populares españolas que se traen a los siglos xv y xvi, con letras referidas a la actualidad de la guerra civil de 1936-1939. Lo mismo hace Arguedas, quien, conviene no olvidarlo, fue quien contribuyó poderosamente a la enorme expansión de la música folklórica, mediante adaptaciones modernas que enriquecieron el sector de la mezzomúsica. En el capítulo X («Yawar Mayu») de *Los ríos profundos* es un tradicional *jayvili* de Navidad el que le sirve a una mestiza provocativa para insultar a los soldados reunidos en la chichería, y ellos vacilan desconcertados ante esta alteración de los elementos tradicionales. La frase de la novela con que se anuncia el canto es altamente significativa: «La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido» (X, 142). Sí, lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso.

Es esta doble lectura la que, para Arguedas, resolvía el conflicto de la transculturación y es ella la que explica el júbilo voluntarioso de su famoso discurso al recibir el Premio Inca Garcilaso. El conocía bien el carácter mestizo de la cultura peruana y no ignoraba su propio papel de agente transculturador, de modo que el problema está todo él remitido a las formas que adoptaría el proceso de mestización transcultural-

mente en curso, procurando que no destruyera las raíces ni provocara la anomia de las comunidades rurales, pero que tampoco cegara las fuentes creativas y la plena incorporación a la historia.

La equivalencia en la literatura, en cuanto forma, es la extraordinariamente original composición de la novela. Estableció una pluralidad de lecturas del texto mediante el uso de diversos niveles, que a veces se separan, pero que vertiginosamente de pronto convergen. Ellos corresponden a los estratos musicales, poéticos y realistas sobre los cuales zigzaguea la acción; pero, además, corresponden a una doble y antitética formulación, la mítica y la histórica. No había leído las lúcidas precisiones de Godelier<sup>28</sup>, pero sabía suficiente de mitos como para no caer en las trampas que han acechado a muchos escritores latinoamericanos, de Asturias a Fuentes. Conocía las virtudes, pero también las trampas de los mitos. Y fue un hombre de su tiempo, de su historia, con una conciencia social democrática sin tacha. En los niveles del recitativo y del canto funciona el mito, mientras que en los de la declamación y la narración funciona la historia, pero de pronto éstos ingresan a los más altos niveles, sin que ni uno ni otro valor sean desvirtuados. Es una rara hazaña de la literatura.

Si no es una *beggar's opera*, como la dieciochesca de Gray, es, al menos, una *ópera de pobres*, como las que intentaron, entre ambas guerras, Kurt Weil y George Gershwin, porque está construida a partir de los materiales humildes que componen una cultura popular; por momentos, se diría que con los desechos de grandes culturas, tanto la incaica como la española, conservados y elaborados en ese «bricolage» que intentan las comunidades rurales con las migajas que caen de la mesa del banquete de los señores. Toda la acción transcurre en la pobreza, en la basura, en los harapos, en cocinas de indios, caminos lodosos, chicherías de piso de tierra, letrinas de colegios, baldíos, destaralados refectorios. Ningún indicio de educación superior, ni siquiera en los maestros de Abancay; ninguna presencia de las mayores culturas, de las que estos seres son los últimos desamparados herederos, y en un personaje, Valle, la caricatura provinciana del intento de apropiarse miméticamente de ellas.

Las orquestas que aquí tocan son las de indios (arpa, violín, charango) o las bandas de los regimientos militares, o es un rondín que se

---

<sup>28</sup> Maurice Godelier, *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas* (Madrid: Siglo XXI, 1974; véase cap. XIV: «Mito e historia: reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje»).

toca solitariamente, o es aún menos, el sonido de un trompo al girar; lo que se canta son huaynos, himnos, jarahuis, carnavales. Los elementos ambientales proceden de la región: son los pájaros, las flores, los animales de la zona rural, muy escasamente jerarquizados por el arte y la literatura. Y aun los recursos literarios no van más allá de la provinciana estilización que se intentó en los años veinte.

Sin embargo, toda esta pobreza está movida por una energía y por una belleza sin igual. Es un universo violento, en constante pugna, cuya dinámica no cede un instante e imprime su ritmo rapsódico a la narración. La tensión y la energía del texto es, como ha visto Dorfman<sup>29</sup>, el estricto equivalente del universo revuelto que se expone: en verdad, son ellas las que lo crean por encima del nivel de la historia y de sus variadas peripecias. Tal fuerza se complementa con dos virtudes mayores: la precisión y la transparencia. La acuidad de la mirada y la velocidad con que dispone los elementos de la composición van a la par con la precisión con que los recorta y distribuye. Todo se hace nítido, rápido, claro y agudo.

Ninguno de los componentes pobres con que trabaja ha sido recubierto de cosmética y, al contrario, se ha acentuado el desamparo y el horror. Todos son aceptados en su escueta corporeidad y puestos al servicio de un ritmo y de una melodía. Es justamente esta aceptación nuda de una materia no prestigiada, pero fuerte, la que sostiene el resplandor espiritual de la obra. Da origen a una suntuosa invención artística, hace de una *ópera de pobres* una joya espléndida.

---

<sup>29</sup> Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América* (Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1970).

siendo capaz de adaptarse a sus ritmos fijos, es capaz al mismo tiempo de conquistar la libertad de nuevos significados que expresan la situación contemporánea de quien la inventa. Se obtiene así un equilibrio de componentes que habitualmente aparecen contradictoriamente: por un lado, el pasado y la colectividad; por el otro, el presente y la individualidad. Describiendo a los cantores cholos de Namora, lo observa Arguedas:

Cantan en castellano, improvisando casi siempre las letras y todos con guitarra. Son cholos; de indios les queda sólo la música y lo que ella significa...<sup>24</sup>

El puesto privilegiado que cabe a la canción en las operaciones transculturadoras queda así evidenciado: salva el pasado tradicional (indio) y permite la libertad creativa (chola) del presente.

Es dentro de esa orquesta que circulan las palabras; si bien no son cantadas en el libro, sí son dichas, entonadas, percibidas como sonidos y pocas veces vistas como escritas. La oralidad, tan propia de la tradición poética hispanoamericana mayor, envuelve a *Los ríos profundos*, aunque no acarrea los juegos homofónicos que para el mismo propósito utilizó Miguel Angel Asturias en otra área cultural americana. Tal *dicción* de las palabras se puede rastrear tanto en los diálogos y monólogos, a los cuales el libro concede casi la mitad del texto, como en las narraciones que cubren la otra mitad.

Curiosamente, estos diálogos y monólogos transportan casi siempre mensajes nítidos mediante una correcta, y a la par flexible, articulación sintáctica. Visiblemente están puestos al servicio de una comunicación intelectual y aun pueden incurrir en una grandilocuencia discursiva, como en la rara sabiduría que posee en ocasiones el protagonista. Hay aquí una herencia del realismo europeo del XIX, que practicó una tesonera racionalización, pero también podemos percibir, para no caer en la trampa de nuestro excluyente perspectivismo cultural, una herencia del manejo preciso, lacónico y parsimonioso de la lengua que es propio de las comunidades ágrafas. Sin embargo, la significación nítida de esos diálogos y monólogos no se agota en su escritura, sino que depende de la entonación con que son emitidos, siendo a veces sólo comprensibles si se los percibe en su circunstancia. El niño Ernesto descubre pronto que los significantes son sensibles registros de los sentimientos, más allá de sus unívocas significaciones, que se tiñen de las pasiones, de tal modo

---

<sup>24</sup> «Carnaval en Namora» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 91).

En resumen, las palabras de la obra aparecen situadas en estratos superpuestos: en el nivel inferior, es una prosa española explicativa y racionalizada, y en el nivel superior, la canción en lengua quechua. Entre ambos niveles se distribuyen las diversas instancias intermedias, donde está la narración realista, la agilidad de los diálogos, la efusión lírica en prosa, etc. A lo largo del libro se producen movimientos ascendentes o descendentes que recorren los diferentes estratos verbales o musicales, respondiendo a una fuerza ascensional que sin cesar está empujando la materia hacia los niveles de la prosa lírica o, directamente, al canto, pasando del castellano al quechua. El episodio de la carta del capítulo VI proporciona un modelo reducido de esos movimientos: se parte de un plano inicial regido por una escritura convencional y muerta, visiblemente palabras sobre un papel; se pasa a un segundo que es aún de escritura, pero con ritmo premioso y emocionalismo comunicante; se desemboca entonces en la viva habla del monólogo en alta voz, para, por último, saltar al nivel máximo en que las insuficiencias percibidas en los anteriores modos verbales son compensadas por el canto: «¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible, ¡Anda; espéralas en los caminos, y canta!» (VI, 60). Y no bien dicho esto, irrumpe un texto en lengua quechua que lo que hace es exhortar a la joven a escuchar, no a leer: «Uyariy chay k'atik'niki siwar k'entita... Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale» (VI, 61).

La ascensión orquestal que vez tras vez crece dentro de la obra, se resuelve, en el más alto nivel, mediante la transposición sonora en un canto donde las voces se conciertan. Lo que para Arguedas significaba esa culminación, queda dicho en su descripción de los himnos en las ceremonias funerales:

Las mujeres siguen gritando. La voz del coro cruza el cielo, vibra en la tierra, como el esfuerzo mayor hecho por la voz humana para alcanzar los límites del mundo desconocido; la intención del canto se siente en todo su poder<sup>25</sup>.

Efectivamente, sólo ese canto coral es capaz de empastar la totalidad del universo visible y aun trascenderlo, haciendo contacto con un tras-mundo del cual, sin embargo, Arguedas estuvo separado por un constitutivo agnosticismo. La nostalgia del orden universal, que la injusticia y el desorden de la sociedad no han hecho sino incentivar hasta el paroxismo, encuentra su expresión en él.

<sup>25</sup> «La muerte y los funerales» (*Señores e indios*, ed. cit., p. 150).

relato. Ella es percibida por primera vez por el narrador cuando descubre que los soldados son «disfrazados» y que esas ropas de que van revestidos los vuelven más aterradores aún que los *danzak* (IX, 155); la distorsión adquiere una nota fantasmagórica y sepulcral en el epodo de la novela, que queda a cargo de los colonos que vienen en las sombras a oír la misa de medianoche, antes de morir de peste, improvisando una letra de aquelarre para «la melodía funeraria de los entierros» (XI, 185); el mismo manejo del coro, pero con una nota jubilosa, corresponde al coro de chicheras, cuyas vestiduras coloreadas son descritas con detalle, se las oye repitiendo conjuntamente las órdenes de su jefe y, por último, emprenden una marcha que atraviesa el pueblo al son de «una danza de carnaval», con lo cual, anota Ernesto, «la tropa se convirtió en una comparsa» (VII, 77). Cada uno de los coros va acompañado de estrepitosas músicas, ya cantadas «a capella», ya reforzadas por una fascinante orquesta de metales, como en el caso de los soldados.

Aunque los coros van creciendo en importancia mediada la novela, del capítulo VII al XI (cinco capítulos que son mucho más extensos que los seis iniciales), esto no se hace en detrimento de los personajes individuales, que van a alcanzar, en los mismos capítulos de la segunda parte, la coronación de sus particulares peripecias. El autor maneja alternativamente a unos y a otros, acercándolos a través de Ernesto y oponiéndolos a través de casi todos los demás personajes individuales, de tal modo que el protagonista cumple una función mediadora en la construcción de los diversos episodios, y los otros personajes, una función opositora de distintos grados y matices.

2. *Secuencias escénicas sucesivas*. El modo de componer narrativo de Arguedas no sólo evoca el orden sucesivo y lineal que distingue a la tragedia y a la ópera, sino también las formas primitivas de la ilación cinematográfica antes de la revolución cumplida por Griffiths. La división en capítulos es puramente aparential, desde la llegada a Abancay del protagonista, por cuanto ella encubre otra organización mediante escenas que el autor distingue utilizando espacios blancos. Desde el capítulo VI (Zumbayllu) hay una continuidad de desarrollo temporal que enlaza un capítulo con el siguiente a través de una serie de escenas que se ordenan cronológicamente y que en su mayoría se inician con una información que establece día y hora en que los hechos han de ser contados. En ese capítulo VI, luego de la introducción teórica sobre las terminaciones *yllu, illa*, tendremos la siguiente serie: 1) «En el mes de mayo traje Antero el primer *zumbayllu*...»; 2) «Oye, Ernesto, me han

3. *Pluralidad de formas expresivas para las voces humanas*. Lo que habría de ser patrimonio intransferible de la ópera moderna, saliendo de la imitación de la tragedia griega, sería la pluralidad de registros orales, según el mayor o menor acompañamiento musical. Junto al *canto*, ya individual, ya coral, y junto a la *declamación* que casi podía confundirse con la simple dicción en alta voz del texto, tendríamos una tercera forma intermedia entre aquellas dos, el *recitativo*, que uno de sus inventores, Girolamo Mei, definía en el capítulo XVI como «un alto modo di cantare che l'ordinario». Su función responderá a la necesidad de una mediación progresiva entre la declamación teatral y el canto pleno, que en la tragedia estaba representada por la introducción de las dobles flautas que apoyaban la dicción rítmica del actor, a partir de la cual podía pasar de manera gradual al canto, sin que se percibiera el salto brusco respecto a la declamación. Se trataba de tres estratos fónicos que se superponían, facilitando el ascenso de la voz al canto, los cuales, canónicamente, serán aceptados por la ópera moderna y en forma más irregular por las manifestaciones más populares (como la opereta y la zarzuela), que concederán la primacía al canto y a la dicción, en desmedro del *recitativo*.

A estas manifestaciones más populares se afilia la novela de Arguedas: la tesitura general estará dada por la «dicción» oral de las múltiples voces de los personajes, todas las cuales están incorporadas a la voz de Ernesto, que narra y describe; en los momentos privilegiados irrumpirá el canto, tanto en sus expresiones individuales, como «arias», como en las formas corales. Pero no obstante esta tendencia, también es evidente el uso de *recitativos*, en algunos anhelantes monólogos de Ernesto, en las efusiones líricas que promueve el espectáculo de la naturaleza, en los exorcismos mágicos con que procura comunicarse a la distancia, en las imprecaciones contra los enemigos de los indios, en el encendido discurso cuando lo posee la pasión o el fervor.

Los estratos fónicos operísticos tienen así una equivalencia literaria con las distintas formas que adopta la novela: en el nivel inferior, correspondiente a la dicción, estamos ante una narración realista capaz de atender a las variadas conexiones explicativas del relato y al intercambio dialogado de los personajes; en el nivel medio, equivalente a los modos rítmicos del *recitativo* y su relativo desprendimiento de una lengua hablada corriente, nos encontramos con la narración poética, constituida por una prosa imantada por comparaciones y metáforas, que se aplica preferentemente a la descripción lírica de la subjetividad o de la impecable belleza del universo; en el nivel superior, el del canto, irrumpe la música y las voces acordadas a ella, tanto bajo las especies de la

profundos que irrigarán, como verdaderos «ríos profundos», el acontecer de las vidas humanas. Estrictamente, la novela, en cuanto a historia, comienza con el capítulo II, de impostación narrativa tradicional: allí se cuenta quién era el padre, cuál la relación con su hijo, cómo deambulan por la sierra y cómo se ve obligado a dejarlo pupilo en un colegio de Abancay, el cual será el escenario de toda la novela. Pero *Los ríos profundos*, en cuanto estructura musical, necesita del suntuoso capítulo I, con la entrada al Cuzco, la recuperación de los orígenes indios, el muro del Inca Roca, que es un río de piedras; la María Angola, resonando eternamente por el valle, y la opresiva estratificación social (desde el Viejo hasta el pongo), que se traslada a una distribución espacial mediante el sistema de los múltiples patios comunicados, que volveremos a reencontrar en el colegio de Abancay.

En cuanto a las arias, ya hemos apuntado que la virtud de la melodía tradicional es su capacidad para religarnos con el pasado y al mismo tiempo permitirnos reactualizarlo mediante sustitución de su contenido verbal. En todas las épocas se ha operado este doble proceso, que conserva una identidad casi mítica y reintroduce en ella la historia, que es siempre novedad e invención. Todos los hombres de mi edad hemos cantado el repertorio de canciones populares españolas que se retrotraen a los siglos xv y xvi, con letras referidas a la actualidad de la guerra civil de 1936-1939. Lo mismo hace Arguedas, quien, conviene no olvidarlo, fue quien contribuyó poderosamente a la enorme expansión de la música folklórica, mediante adaptaciones modernas que enriquecieron el sector de la mezzomúsica. En el capítulo X («Yawar Mayu») de *Los ríos profundos* es un tradicional *jaylli* de Navidad el que le sirve a una mestiza provocativa para insultar a los soldados reunidos en la chichería, y ellos vacilan desconcertados ante esta alteración de los elementos tradicionales. La frase de la novela con que se anuncia el canto es altamente significativa: «La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido» (X, 142). Sí, lanzada a lo desconocido, inventando la historia presente, incorporándose ella como actor de la historia en su circunstancia, pero dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso.

Es esta doble lectura la que, para Arguedas, resolvía el conflicto de la transculturación y es ella la que explica el júbilo voluntarioso de su famoso discurso al recibir el Premio Inca Garcilaso. El conocía bien el carácter mestizo de la cultura peruana y no ignoraba su propio papel de agente transculturador, de modo que el problema está todo él remitido a las formas que adoptaría el proceso de mestización transcultural-