



Capítulo 2



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Transmutaciones po-éticas del motivo de Inkarrí en la hermenéutica arguediana

EILEEN RIZO-PATRÓN
Binghamton University, EE.UU.

A Rosemary y Salomón

Inkarrí vuelve, y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualismos quizás irremediabilmente desarrollados. Salvo que detenga al Sol, amarrándolo de nuevo, con cinchos de hierro, sobre la cima del Osqonta, y modifique a los hombres.

José María Arguedas (1989 [1956]¹, p. 79)



Introducción

Frente a la angustia expresada en su ensayo de Puquio sobre el legado de Inkarrí en el mundo moderno, José María Arguedas optó aparentemente por contribuir hacia la transmutación po-ética del mito poscolonial, mediante su escritura novelística —desde *Los ríos profundos* [1958] hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]—, sembrando adrede las semillas de su reconcepción para

¹ Dado que la secuencia cronológica de las obras citadas en este ensayo resulta importante para el desarrollo de su argumento, en adelante utilizaremos corchetes cuadrados [...] para indicar la fecha de publicación original, y paréntesis (...) para indicar la fecha de edición del texto manejado. Si ambas fechas coinciden, solo utilizaremos paréntesis.

futuros lectores, no solo a través de las palabras y actos de sus protagonistas, sino en los detalles más sutiles de su imaginaria dinámica.

Para una apreciación más precisa del sentido de las transmutaciones arguedianas del mito y sus implicancias en nuestro mundo de vida, mi propuesta en este ensayo es que una hermenéutica material, como la desarrollada por Gastón Bachelard entre 1940 y 1960, ofrece un camino especialmente prometedor gracias a su enfoque sobre los brotes dinámicos de la lengua poética que remecen el imaginario íntimo y colectivo. En particular, veremos cómo una lectura animada por lo que Bachelard denominó el «ensueño material» (1942, p. 6)² —practicado, con característica intensidad, por el mismo Arguedas— es capaz de activar aquellos vuelcos de conciencia y procesos transformadores que los relatos arguedianos solicitan y provocan en el imaginario de sus lectores, pero que, en muchos casos, son resistidos por estos últimos. Es por esta misma reticencia, especialmente entre lectores que se dicen «modernos», que nos urge explorar las posibilidades de una hermenéutica participatoria, meditativa —a fuego lento—, si esperamos que las narrativas de Arguedas calen más hondo en nuestra sensibilidad y nuestro mundo, en vez de ser reducidas a piezas de curiosidad estética, tragedias mutiladas o propuestas políticas ingenuas, como lo fueran, a veces, bajo la mirada de algunos críticos y escritores de su tiempo.

En un célebre ensayo titulado «Ensoñación y magia en José María Arguedas» (1967 [1966])³, Vargas Llosa sostuvo, por ejemplo, que los ensueños en *Los ríos profundos*, a pesar de su poder lírico, juegan un papel alienador, que divorcia al protagonista de la realidad hostil que teme enfrentar, llevándolo al ensimismamiento, a depender de supersticiones mágicas y hacia una idealización pagana de la naturaleza. Similarmente influenciado por el racionalismo de su época, Bachelard había tildado esta misma actitud lírica bajo la rúbrica del «complejo de Orfeo», definido como «un complejo que nos ata al pasado, al fervor de nuestra juventud» (1936, p. 148). Pero, al desarrollar sus cinco estudios fenomenológicos sobre la imaginación elemental entre 1938 y 1948⁴, Bachelard fue descubriendo

² Los textos de Bachelard serán todos citados en su versión original francesa. Las traducciones al español son mías.

³ Ver también Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (pp. 157-158 y 335-336). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁴ Estos incluyen *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et la rêverie de la volonté* (1947) y *La Terre et les rêveries du repos* (1948).

la potencia crítica y productiva del ensueño poético, que sobrepasa los pantanos del delirio y la nostalgia. Vendría a resumir estos descubrimientos más tarde, en 1960, en un libro dedicado a la poética del ensueño, refiriéndose, en particular, al ensueño creador o *rêverie* oeuvrante (1960, p. 156).

Si pretendemos apreciar la hermenéutica arguediana de *Los ríos profundos*, resulta indispensable comprender el rol crítico del ensoñador, así como su habilidad de sumirse, lúcidamente, en una dimensión plástica en el corazón de la materia —en una «ontología de penumbra» que yace por *debajo del ser* y por *encima de la nada*—, una dimensión que, según Bachelard en su libro sobre la poética del ensueño, rechaza las distinciones tajantes entre el ser y el no-ser (1960, pp. 95, 144).

En la misma voz narradora de *Los ríos profundos* se puede escuchar, por cierto, no solo al etnólogo adulto, capaz de describir detalles de su entorno realista —natural y social—, sino al niño-adolescente que vive sus experiencias mediante una imaginación enriquecida por ensueños. Estos lo sumergen, primero, en su pasado infantil, evocando lugares y personas que lo nutrieron, y, por momentos, más hondamente aún en lo que Bachelard denomina «el antecedente del ser» (1960, p. 95); es decir, un pasado inmemorial que fluye hacia un futuro posible, aunque incierto, y termina confundándose con él. Es esta fluidez imaginaria la que le permite al narrador relacionarse con los fenómenos como si la distancia espacio-temporal que tiende a delimitar la racionalidad adulta se disolviera momentáneamente. Al situar al hermeneuta dentro de un cosmos de *energías elementales* que pugnan perennemente en las profundidades del alma individual y colectiva, la niñez *meditada* viene, así, a ser mucho más que la suma de memorias personales (1960, p. 109). Bachelard se percata, entonces, de que:

El ensueño poético nos permite entrar en contacto con posibilidades que el destino no ha logrado aún realizar. Una gran paradoja yace en los ensueños de la niñez: en nosotros, este pasado muerto alberga un futuro, el futuro de sus imágenes vivientes, el futuro del ensueño que se abre frente a cualquier imagen redescubierta (1960, p. 96).

A continuación, reflexionaremos sobre el alcance práctico de este tipo de ensueño, mientras examinamos dos motivos dinámicos inspirados por el mito de Inkarrí, que Arguedas y su equipo de etnólogos recopilaron en «Puquio: una cultura en proceso de cambio» —a saber: 1) el giro alquímico del muro Inca, y 2) el giro germinal del *zumbayllu* en el microcosmos de *Los ríos profundos*—. Estos dos motivos

continuarán removiendo y transmutando, sutilmente, la narrativa arguediana hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela póstuma a la cual aludiré brevemente en esta oportunidad, cediendo un desarrollo más prolijo de su hermenéutica distintiva a varios de los estudios incluidos en las actas de este congreso.

1. Motivo alquímico: el muro inca

*En las piedras... hundía los pies,
como sobre barro, ciertamente.*

Don Nieves Quispe

(citado en Arguedas, 1989 [1956], p. 42)

Mi interés en la escena del encuentro del niño Ernesto con el muro del palacio de Inca Roca, en el primer capítulo de *Los ríos profundos*, se limita a desarrollar las implicancias ontológicas y éticas del ensueño material que emerge si estamos dispuestos a leer y releer el mismo texto hasta penetrar en un espacio poético capaz de abrir posibilidades inéditas del ser y sentir en la conciencia. Empezaré, entonces, por resaltar un pasaje muy conocido que, no obstante, nos sigue invitando a meditarlo en mayor detalle y profundidad.

En el momento en que el padre de Ernesto se ausenta a resolver un altercado legal con su pariente El Viejo, el niño se escapa a examinar el muro, cuyo oscuro y rugoso semblante magnetiza su mirada desde lejos:

Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado [...].

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado... bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «yawar mayu», río de sangre; «yawar unu», agua sangrienta; «puk'tik' yawar k'ocha», lago de sangre que hierva; «yawar wek'e», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «yawar rumi», piedra de sangre o «puk'tik' yawar rumi», piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es una zona temible, la más poderosa. Los indios llaman «yawar mayu» a esos ríos turbios,

porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman «yawar mayu» al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

—¡Puk'tik, yawar rumi!— exclamé frente al muro, en voz alta. Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces (1967 [1958], pp. 22-23).

La afinidad que va creciendo aquí entre niño y muro de pronto desemboca en un potente ensueño alquímico. Se trata de un modo de participación que suplementa la contemplación mimética con una meditación que se sumerge en el pulso de la materia⁵. Mientras Ernesto palpa las líneas llameantes, las rocas se convierten en ríos que fluyen en su mente, evocando frases de canciones quechuas sobre ríos hirvientes, lágrimas y lagos sangrientos (*yawar mayu, yamar unu, puk'tik yawar k'ocha, yawar weke*) que nos remiten al final violento del Inca y de su imperio, pero no sin generar una imagen inédita: *puk'tik yawar rumi* («piedra de sangre hirviente»). Lo curioso es que, a través del fuego palpado, el niño empieza a experimentar la transmutación gradual del muro: primero, en agua de ríos; luego, en sangre palpitante; y, por fin, en verbo cantante —un proceso rítmico que termina por precipitar la transmutación del ser mismo de Ernesto—. Más allá del «devenir de la expresión», aquí la imagen poética constituye, efectivamente, «un devenir del ser». Como propone Bachelard, «aquí la *expresión* crea al *ser*» (1957, p. 7)⁶.

Las implicancias ontológicas de este devenir, sin embargo, merecen reflexión, pues no se trata de una sustancia imaginaria que emana centrífugamente de sujeto a objeto, como en el idealismo mágico del romántico alemán Novalis. Según Bachelard, para Novalis el ser humano despierta la materia —es el contacto de la mano maravillosa, el contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas (1947, pp. 24-25)—.

⁵ Vale tomar en cuenta aquí la distinción entre *mimesis* (imitación) y *methexis* (participación) en los diálogos de Platón (*Fedro* 250d; *Parménides* 132d, 141d, 151e). Bajo la influencia de Aristóteles, la *mimesis* (que enfatiza la representación formal) ha predominado en la filosofía del arte occidental por encima de la *methexis* (que requiere de una participación sustancial). Bachelard subvierte esa tendencia en *L'Eau et les rêves* (1942, p. 176) y sus demás libros sobre la imaginación material y dinámica. Ejemplos de *methexis* serían: el rito shamánico, que no solo imita la divinidad, sino que invoca su presencia; o los giros extáticos de un danzante, que logran no solo imitar las espirales de la Vía Láctea, sino participar en su jubiloso ritmo.

⁶ Según Bachelard, la imagen poética *no surge del subconsciente personal*, ni siquiera del inconsciente colectivo, sino que *adviene* como un llamado capaz de penetrar y atravesar la conciencia, generando resonancias inéditas en la memoria y sus arquetipos, pero *sin* originarse en la experiencia pasada (1957, pp. 1-3).

Pero, en Arguedas, se trata, en primera instancia, de un *llamado del mundo*, que el protagonista percibe como un magnetismo o fuerza inductiva ejercida por la masa del muro mismo⁷. El hecho de que Ernesto describa estas piedras como «*más grandes y extrañas de cuanto había imaginado*» es, de por sí, revelador, ya que nos indica que su imagen preconcebida ha sido *alterada* por un muro que lo asombra dirigiéndose a él⁸. «¡Cada piedra habla!», exclama el niño cuando su padre se reencontra con él (1967 [1958], p. 24). El pulso latente del muro lo colma de fuerzas para subvertir aquella percepción de las ruinas incaicas como algo primitivo —una percepción machucada por personajes como El Viejo (pp. 34-35)—. El niño viene a ser iniciado, entonces, como un soñador subversivo capaz de «derrocar la piedra hostil de actitudes heredadas», como sugiere Bachelard (1947, p. 190). Este es el don de la visión poética, que Ernesto confiesa cargará consigo de ahora en adelante, a donde quiera que vaya (1967 [1958], p. 25).

Así, se descubre aquí —a diferencia del *idealismo mágico*, que pareciera atribuir la iniciativa del devenir al sujeto imaginante— la pre condición de una reciprocidad dinámica entre «mundo hablante» y «ser parlante», que distingue el tipo de *realismo mágico* de *Los ríos profundos*⁹. El ensueño material del niño sugiere un constante intercambio ontológico, donde sujeto y objeto se transforman mutuamente. «Cuando la fuerza y vitalidad de esa lucha y ese diálogo se originan en una dialéctica que se multiplica en un interminable rebote», observa Bachelard, «poco importa quién inicia el diálogo o la contienda» (1947, p. 25).

El encuentro entre niño y muro se presta, más aún, a ser leído como una metáfora de la *reciprocidad hermenéutica* que puede surgir entre un texto y su lector a nivel de la imagen, donde, como nota Bachelard, «la dualidad sujeto-objeto

⁷ Refiriéndose al «llamado del elemento», Bachelard comenta: «Una mente demasiado geométrica, una visión demasiado analítica, un juicio estético demasiado cargado de términos técnicos [...] puede inhibir nuestra participación en las fuerzas cósmicas de los elementos. Tal participación [...] exige el ensueño» (1970, p. 42).

⁸ Sobre este punto, ver también: Cornejo Polar, Antonio (1997 [1973]). *Los universos narrativos de José María Arguedas* (p. 132). Buenos Aires: Losada.

⁹ Jamás categórico respecto a las «teorías literarias» que subyacen su arte, Arguedas sitúa su narrativa tentativamente dentro del realismo mágico de la literatura latinoamericana, en una entrevista con Ariel Dorfman y otros colegas (citado en Larco, 1976, pp. 27-28). Allí explica que, para el quechua hablante, «el mundo entero es animado» o que la materia —fuera esta un grano de polvo, una montaña o un insecto— está imbuida de un alma inteligible y potente, capaz de sobrecogernos con su belleza, induciendo una poética que puede transformarnos.

es iridiscente, incesantemente activa en sus inversiones» (1957, p. 4). Pero, en este caso, el lector —cualquiera sea su procedencia— debe estar *dispuesto* a sufrir la *disolución periódica de conceptos y formas preconcebidas*, disolución que implica aceptar una viscosidad e inestabilidad típicamente rechazadas por el pensamiento positivista moderno (1942, p. 17)¹⁰.

Una faceta sintomática de esta desconfianza o temor se perfilará, con mayor agudeza, si contrastamos las actitudes de los protagonistas de *Los ríos profundos* [1958] de Arguedas y *Zona sagrada* [1967]¹¹ de Carlos Fuentes —dos novelas que abordan el complejo de Inkarrí desde perspectivas muy distintas—. Para Bachelard, todo complejo cultural consiste en un nudo agónico de fuerzas opuestas en el imaginario (personal y colectivo) capaz de desembocar, ya sea en posibilidades destructivas o constructivas, en la creatividad o la neurosis, según estas sean abordadas por la voluntad poética (1938, p. 189; 1939, p. 121; 1942, p. 26). La alusión de Carlos Fuentes al mito del dios andino, que se retrae para constituirse en su refugio subterráneo, empieza cuando su protagonista Guillermito (apodado Mito) describe su apartamento como un «claustro vegetal» al que añora regresar, huyendo de la esfera de su madre Claudia Nervo, una actriz mexicana cuyo carisma cosmopolita amenaza reducir su autoimagen a la insignificancia. «Aquí estoy aislado», escribe, «Aquí regreso, como los incas, a renovar mi energía; no a la casa desnuda de las familias enguantadas, no a la zona rival de mi madre [...]» (1983 [1967], p. 31).

La mansión de Claudia ilustra el dominio de la cultura occidental, mientras que el «claustro vegetal» de Mito apunta al mundo de las comunidades indígenas de América. La ironía es que el santuario de Mito aparece, aquí, como una gruta abarrotada de ornamentos foráneos, como sus lámparas Tiffany y muebles Guimard (1983, p. 31). Aunque Mito reclama «la libertad de su mirada» en este espacio, se trata apenas de la mirada de un cierto esteticismo mimético, que ha tendido

¹⁰ «Ciertos críticos», nota Bachelard, «no vacilan en considerar tales imágenes como obra de la locura [...] Incapaces de vivir el poder onírico de la deformación, tampoco comparten esa rica imaginación viscosa que, por momentos, ofrece su gran don de lentitud a la más breve mirada» (1942, p. 145). Años después, Bachelard cita la aversión sartriana a tal viscosidad en *L'Être et le Néant* (1947, pp. 114-116).

¹¹ Es preciso tener en cuenta las fechas de publicación original de estas dos novelas: *Los ríos profundos* [1958] salió publicada nueve años antes que *Zona sagrada* [1967]. Pero la edición chilena de *Los ríos profundos* utilizada en este ensayo resulta ser del 1967 —el mismo año de la aparición de *Zona sagrada*—. En aras de la simplicidad, no obstante, solo citaré aquí la fecha de las versiones manejadas: *Los ríos profundos* (1967) y *Zona sagrada* (1983).

a prevalecer en el pensamiento occidental. Por su apego al mundo heredado de las apariencias, Mito parece haber abandonado su participación elemental, innata, en la fuente eterna de energía creadora. La traición al mito incaico de la energía contenida en el corazón de la materia se insinúa, más obviamente aún, cuando se dirige a la cabeza decapitada de Juan el Bautista (eco irónico de la cabeza de Inkarrí) en la segunda persona, aludiendo, a su vez, al lector occidental¹²:

Salomé ha recogido la cabeza de Jokanaan para besar los labios muertos [...] Tú, cabeza del Bautista, creadora de su propio lago de sangre y lirios desfallecidos. Tú, melodía ondulante, río de nombres en llamas: San Juan nos dio nuestros nombres, como tú los míos. Nombres de todo lo que me rodea en esta gruta conquistada, de todo lo que se suma a la sustancia del vidrio y el plomo, de la madera y el hierro [...] (1983, pp. 31-32).

Mito, al sentir la escena como un «cáncer barroco» que amenaza devorarlo (1983, p. 31), se retrae asqueado, rehusándose a tocar nada por temor a hundirse en la materia pululante que lo rodea (1983, p. 32). «Los *muros sitiados*», exclama al fin, «buscan el refugio de las *murallas sacras*. Se traza un círculo y la epidemia no lo penetra» (1983, p. 32) —una defensa ilusoria, dado que, en su gruta conquistada, ya es imposible marcar la línea entre el afuera y el adentro, lo mío y lo tuyo, lo sagrado y lo profano—.

Tales alusiones a la magia contagiosa del tacto, a los «muros acosados por la profanidad», al «lago de sangre» y al «río de nombres en llamas» en *Zona sagrada* (1983, pp. 31-32) no pueden sino evocar el ensueño de Ernesto, al encontrarse con el muro de Inca Roca que, inicialmente, le olía a orina en *Los ríos profundos* (1967, p. 23). El paralelo entre ambos pasajes es tan llamativo que Fuentes parece haber escrito su novela como una parodia, no solo de la novela arguediana, sino de aquellos autores latinoamericanos aferrados al «aislamiento cultural» del que fue acusado Arguedas por ciertos novelistas del *boom* latinoamericano¹³.

¹² Como podemos constatar al final de *Zona sagrada*, el destinatario de la novela (tú) apunta al lector cosmopolita, representado por Giancarlo, un amigo de descendencia europea, a quien Mito se dirige en tono de reproche por haberlo traicionado mientras fingía ser su mentor.

¹³ Una polémica más explícita surgió entre Julio Cortázar y José María Arguedas acerca del «universalismo» versus «provincialismo» en la literatura latinoamericana. Desatado por una carta de Cortázar al editor de *Casa de las Américas* sobre «la situación del intelectual latinoamericano contemporáneo», el debate salió publicado en un número del año 1969 de *Casa de las Américas*, reflejando la controversia, entonces ardiente, entre proponentes de la vanguardia *cosmopolita*, que privilegian la comunicación

Pero vale la pena indagar en el contraste de este complejo ambivalente en las dos novelas. Al centro del «claustro vegetal» de Mito, en *Zona sagrada*, encontramos un «lago sangriento» que emana de la cabeza de San Juan, cuyos labios muertos ya no producen más que habla o poesía impotente (lirios desfallecidos) en el mundo del narrador. Mito ha heredado, de la cabeza del Bautista (el pensador occidental), todos los nombres que lo circundan. Todo está dicho: no queda lugar o cosa por crear. Pero, en *Los ríos profundos*, aunque la letra de la canción quechua invocada en el encuentro con el muro inca rebalse de alusiones al «lago sangriento...río sangriento...lágrimas sangrientas», estas se convierten enseguida —a través del ensueño de Ernesto— en un «lago de sangre *hirviente*», que despierta el ardor dinámico de la vida.

Una «poética de sangre», sin duda, implica tragedia. Pero, a la vez, es capaz de suscitar una poética de *valor*, «un llamado a la dimensión de nuestro ser que yace entre el alma y la carne, un llamado a nuestra sangre oscura e hirviente, el agua humana cargada de espíritu y virtud» (Bachelard, 1942, p. 84). Es esta poética crítica y transformadora la que encontramos en el ensueño lúcido de Ernesto, cuando las palabras del himno que evoca la muerte trágica del Inca se transmutan en el verso sobre la «piedra de sangre hirviente», que suscita el poder mítico del hijo del Sol (enterrado) de convertir la materia empedernida en fértil magma¹⁴.

A diferencia de Mito, que rehúye toda contaminación (hasta de los muros de su propio apartamento), el protagonista arguediano tiende a gravitar hacia lugares y personajes considerados contagiosos o peligrosos (sus mayores, por esto, lo tildan de «loquito»): los fines de semana Ernesto se escapa del colegio hacia las habitaciones hediondas de los colonos —prohibidos de hablar su propia lengua o practicar sus ritos autóctonos— en el intento de comunicarse con ellos en quechua (1967, p. 58). Más tarde, lo encontramos sumándose al levantamiento de las chicheras contra los terratenientes que roban sus raciones de sal para dar de comer a su ganado (1967, pp. 112-120). Y, en el último capítulo, habiendo ya reventado la plaga

con los centros cosmopolitas que influyen sobre Latinoamérica, y los proponentes de *transculturación*, que favorecen la preservación de valores nativos y recursos artísticos tradicionales en los procesos transformadores de la modernidad. La tensión entre estas dos vanguardias está expuesta en *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980* de Ángel Rama (1982, pp. 216-217).

¹⁴ El padre de Ernesto alude al poder mítico de Inkarrí cuando le explica al niño que cada piedra del muro parece caminar y hablar, porque «los incas convertían en barro la piedra» (1967, p. 24) —derritiéndola con su intensa energía, tornándola amoldable—.

del tifus, Ernesto acompaña a la opa Marcelina cuando la encuentra moribunda y cubierta de piojos en su lecho (1967, pp. 235-236). Incluso procura unirse a la marcha de los *colonos* infectados por la peste mientras avanzan hacia el pueblo, reclamando una misa para quemar a «la madre de la fiebre y convertirla en polvo» (1967, p. 260). Aunque los sacerdotes lo fuerzan a permanecer en cuarentena en las habitaciones del colegio (1967, p. 258), Ernesto persiste en buscar modos de liberarse de las murallas —reales y percibidas— del colegio protector en *Los ríos profundos*, en lugar de adoptar la actitud reclusa de Mito en *Zona sagrada*¹⁵. Efectivamente, los ensueños arguedianos *hacia la niñez*, e incluso *hacia el antecedente del ser*, ponen en marcha un movimiento de trascendencia nomádica hacia la otredad¹⁶ (inter-personal, trans-cultural, y meta-física), en un esfuerzo apasionado por subvertir aquellos complejos culturales que, por siglos, venían ejerciendo un hechizo tenaz sobre el imaginario poscolonial andino.

2. Motivo giratorio: el *zumbayllu*

Otra figura que alude al «motivo de Inkarrí», en *Los ríos profundos*, es el *zumbayllu* —extraño trompo que un muchacho apodado Candela trae al colegio de Abancay, donde Ernesto está internado—. A la inversa del pasaje del muro Inca, este empieza a modo de un ensueño verbal sobre el nombre del trompo que, solo más tarde, llega a plasmarse en un ensueño y experiencia material. El narrador se lanza directamente a una rapsodia sobre el sufijo quechua *yllu*, que estalla los límites

¹⁵ En *Los ríos profundos* [1958], Arguedas se aproxima al «muro» Inca como *objeto oracular* que apunta al futuro, y no como *cercado protector* del pasado (interpretación de Fuentes). Pero la ambivalencia del motivo del «muro» —ambivalencia inherente al complejo de Inkarrí— seguirá obsesionando a Arguedas hasta el fin de sus días. Aunque valora la *apertura al cambio y al pulso del momento*, valora igualmente la *resistencia al cambio*, entendido como abdicación indiscriminada a presiones socioeconómicas y culturales del exterior, y a la contaminación moral. Sin embargo, obviamente provocado por las imágenes de «muros sitiados» y «murallas sacras» de *Zona sagrada* [1967], Arguedas vuelve a aludir al motivo del «muro» en su discurso «No soy un aculturado» [1968], y, una vez más, en una carta a Gonzalo Losada [1969] antes de su muerte —ahora como metáfora del aislamiento cultural de los costeños (*murallas aislantes*)—, mientras urge a los habitantes de su país a sobrepasar aquellas murallas sin abandonar sus raíces mágicas en el suelo andino, sin «aculturarse» al occidente europeo. El discurso «No soy un aculturado» y la carta a Gonzalo Losada aparecen publicados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1983, pp. 9-11, 237-239).

¹⁶ Richard Kearney elogia la vigilancia crítica de aquella imaginación verbal que no permite el desliz de sus imágenes hacia imitaciones vacías, sino que socava su propio hechizo sin cesar, generando un «movimiento de trascendencia nomádica hacia el otro» (1999, p. 115). Vale tomar en cuenta este punto crucial al evaluar el alcance ético del ensueño arguediano.

de cualquier etimología, una rapsodia verbal que lo lleva a una digresión sobre la diversidad de criaturas que pertenecen a la familia del *yllu* y las afinidades mágicas entre ellas (1967, pp. 84-85) —en particular con el *tankayllu* bailarín de tijeras—. Y, muy significativamente, el ensueño verbal es pronto complementado por una meditación sobre la cualidad de «sutil difusión» que comparten los sufijos *yllu* (sonido ultra fino capaz de atravesar la materia) e *illa* (luz vibrante que indica una relación entre la sangre humana y la materia fulgurante):

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas* causan bien o mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* [...] La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna, e *illapa* el rayo. *Illariy* nombra el amanecer. La luz que brota por el filo del mundo, sin la presencia del sol. *Illa* no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante (Arguedas, 1967, pp. 83-86).

Estos ensueños verbales y materiales nos dan indicios de las transmutaciones poéticas que viene sufriendo la figura de Inkarrí bajo la pluma arguediana, como tendremos oportunidad de ver posteriormente en mayor detalle —en particular las transmutaciones de energía luminosa-sonora y la crisis metafísica implicada por el desplazamiento del Sol, en el mito recogido en el ensayo «Puquio» (Arguedas, 1989 [1956], p. 41)—¹⁷.

¹⁷ Es importante recalcar que el texto «Puquio» [1956] fue publicado antes que *Los ríos profundos* [1958]. Téngase en cuenta este dato para las páginas siguientes.

Por ahora, es importante notar que no es hasta que Ernesto logra *palpar* el trompo, luego de penetrar el círculo de muchachos que rodean al juguete en el patio colegial, que llega a describirlo como una pequeña esfera formada de un *coco*, cuyos *ojos* huecos (quemados por un clavo ardiente) evocan la imagen de un cráneo, mientras su *púa de naranjo* semeja una patita que le permite bailar. Esto, añadido al *olor a carbón* que lo acompaña¹⁸, le otorga al trompo un aura misteriosa: el aspecto encarnado de «un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil», como dice Ernesto (1967, p. 88). Esta descripción antropomórfica nos incita a detectar asociaciones tácitas entre el coco bailarín y el cráneo del héroe incaico que, según el mito, ha venido germinando en el subsuelo andino por siglos, hilando lentamente su nuevo cuerpo, hasta llegar el momento oportuno de su aparición en mundo exterior, sociopolítico (Arguedas, 1989, p. 40).

Aquí, entonces, nos volvemos a preguntar: ¿no será posible que, a través de la figura del *zumbayllu* de *Los ríos profundos*, Arguedas nos esté insinuando la presencia oculta y ambiguamente diseminada («nadie sabe donde está enterrado») de un inkarrí embrionario en el alma del niño y del *ukupacha* andino? ¿No será posible que el héroe decapitado, encarnado aquí, de manera inverosímil, en un humilde juguete, haya empezado a precipitar su propia trasmutación en un danzante, que espera tan solo ser lanzado a los vientos del futuro por un *zumbayllero* nato, para que su aguda voz logre atravesar corazones y conciencias hasta los confines del Tahuantinsuyo? (1967, p. 90).

Esta pregunta nos incita a observar más de cerca algunos de los ritos giratorios que Arguedas nos arroja desde el momento en que el *zumbayllu* ingresa al colegio —ritos solitarios o solidarios en los que cada lanzamiento del cordel desenrolla una nueva faceta de la identidad proteica del trompo, en que la más leve variación es portadora de un nuevo sentido que atraviesa los abismos y cumbres de la trama en *Los ríos profundos*—. Los niños se identifican tan intensamente con el juguete —con sus poderes, sus vicisitudes y su suerte—, que el *zumbayllu* surge, de pronto, como el protagonista «material» de la novela: una alegoría del ser naciente (personal y colectivo). Veamos, brevemente, algunos de los episodios que revelan las asombrosas resonancias psicológicas, sociales y cósmicas del *zumbayllu*.

¹⁸ El carbón es el elemento de base de todo ser orgánico, sea el cuerpo humano o un coco. Y cada átomo de carbón en el universo ha nacido en el corazón de un sol agonizante —detalle que acentúa la asociación arguediana entre el *zumbayllu* y el hijo del sol derrocado—.

Contra el espacio contaminado

El colegio internado de Abancay es un lugar de tormentos. No solamente es su alumnado un microcosmos de la sociedad fracturada que lo circunda, sino que el patio interior del recreo diurno se convierte en escenario de fieros asaltos sexuales y luchas entre los internos de noche.

La tarde luego del ingreso del *zumbayllu*, un alumno morbosamente apodado el Flaco reta a Ernesto a un duelo, luego de una descarga de insultos y, esa misma noche, el matón Peluca asalta a la opa Marcelina en las letrinas del patio, frente a los alumnos menores, quienes, a ocultas, logran insertar una tira de tarántulas en su saco. Al regresar a sus recintos, se escucha un chillido espeluznante cuando las tarántulas se desatan por el dormitorio. Asqueado hasta la médula, Ernesto empieza a sudar frío y se desmaya (1967, p. 106). Pero, apenas amanece, sale corriendo a la fuente de agua a refrescar su cabeza, llegando al patio justo cuando las alondras empiezan a cantar en las ramas de los árboles, que trazan una fina filigrana en el cielo húmedo del alba. Allí, encordela su hermoso *zumbayllu* y lo hace bailar:

El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos.

—¡Ay *zumbayllu*, *zumbayllu*! ¡Yo también bailaré contigo!— le dije. Y bailé buscando un paso que se pareciera al de su pata alta (Arguedas, 1967, p. 107).

El dinamismo extasiado de este rito poético le restaura fuerza al niño (como lo hiciera antes el muro en la ciudad de Cusco), mientras el odioso patio es absuelto por la dulce voz del *zumbayllu* y la tierna luz de la mañana. Aunque, para Ernesto, el patio seguirá cambiando de aspectos —terribles o benéficos— según su estado de ánimo y los eventos que se desenvuelvan a distintas horas del día, sabe ahora que tiene un aliado, un compañero de danza que lo ayudará a lanzarse al espacio poético y, con algo de práctica, a enfrentar sus pruebas desde una perspectiva más liberada.

Cuando Ernesto le anuncia a Candela el duelo venidero con el Flaco, su amigo le explica que la hostilidad del muchacho proviene de una niñez traumática. Al percatarse de que su enemigo realmente andaba como sepultado, incapaz de mirar a nadie de frente, Ernesto decide estrecharle la mano y reconocerlo, en presencia de Candela (1967, p. 109). Es a raíz de este momento de mutuo reconocimiento que

el Flaco, aún temblando, pero con súbito vigor, sorprende a todos sus compañeros invitándolos a lanzar sus *zumbayllus* en el patio:

Hicimos cantar a nuestros *zumbayllus* con gran destreza. Los arrojábamos al mismo tiempo. Y una vez el del Flaco derrotó en duración al de Antero [Candela]. ¡Qué felicidad fue para él! Saltaba; me miraba y miraba al “Markask’a”. Daba vueltas sobre un pie. El sol alumbraba para él solo, esa mañana. El mundo redondo, como un juguete brillante, ardía en sus manos. ¡Era de él! Y nosotros participamos de la dicha de sentirlo dueño (1967, p. 110).

El *zumbayllu*, aquí, estalla su perfil de juguete, manifestando la inversión anímica de la escena, la transmutación de lo imaginado a lo real. En manos del Flaco, el trompo se ha convertido en un «mundo redondo», una mini nova que explota en su alma, produciendo la transfiguración patente de un niño huraño en demiurgo. Cuando una imagen poética es elevada al nivel de «ensueño cósmico» es, ciertamente, capaz de liberarnos de estados anímicos y ambientes que nos oprimen, soltándonos de las garras de complejos arraigados, como bien observa Bachelard (1948, p. 15). Pero lo especial de este caso es que la transubstanciación del trompo no ocurre como un *entendimiento solitario* en el alma de un niño, sino como una *revelación solidaria*, compartida por todos en el patio de recreo. Aunque sus compañeros reconocen al mundo redondo como propiedad exclusiva del mejor *zumbayllero*, logran trascender el paradigma «competitivo» y se regocijan con el Flaco —toda fricción vaporizada en la magia del momento—. El juguete proteico —imagen imaginada del «nuevo ser»— ha logrado *propagar su energía absolutoria* (su *-illa, -yllu*) por el patio colegial, anunciando la posibilidad de reconciliación social en esferas de mayor amplitud. El resplandor del *zumbayllu*, en este momento, no puede sino reflejar aquel aspecto del mito de Inkarrí que sugiere que el hijo del Sol, desde su entierro, subsiste oculto en la matriz de la tierra, propagando su flujo vivificador por el subsuelo incaico, promoviendo la regeneración íntima de aquellos seres capaces de acogerlo.

Entre tierra y cielo

En una escena posterior de *Los ríos profundos*, Candela le regala a su amigo un trompo con franjas rojas, hecho de un coco deforme (*winku*), que emite una voz intensa, «como un llamado que brotara de la propia sangre del oyente» (1967, p. 138). El material del que está hecho y su misma deformidad le permiten cambiar de voz impredeciblemente (1967, p. 139). Cada uno de los detalles de su conducta

en el mundo espacio-temporal es simbólico, y merece ser estudiado, pero, ahora, nos enfocaremos sobre un detalle que lo liga, nuevamente, al motivo de Inkarrí.

Aquí notamos que Ernesto encordela su nuevo trompo con una «soga amarilla-y-negra», rezándole respetuosamente. Y, al momento de lanzarlo, nos dice que la cuerda «se desliza *como culebra* entre sus dedos» (1967, p. 139)¹⁹. La descripción minuciosa de la soga y su modo de serpentear no es fortuita (como no lo es ninguna imagen en esta novela poética), pues el Inca asumió un carácter subterráneo en el mundo colonial, aunque hubiera sido venerado como hijo del Sol durante el incario (Arguedas, 1989, p. 40). Tras su derrota por los españoles, se convirtió así en dios de la morada de la serpiente (*amaru*)²⁰. Por esto es revelador que, luego de haber sido atado con una cuerda amarilla-y-negra, el *zumbayllu* sea liberado con la misma culebrilla que, ahora, posibilita lanzarlo a los vientos con un giro de muñeca, desatando una nueva danza capaz de abrir un vórtice en la densa atmósfera con su *-yllu* y atravesando esta última en el intento de alcanzar al sol eclipsado por la contaminación ambiental y moral²¹.

Ensueños de polvo

¿Cómo puede un niño nacido del polvo encontrar palabras lo suficientemente puras, claras y livianas para elevarse de la tierra?

Bachelard (1947, p. 128)

En paralelo al «psicodrama» del niño que procura comunicarse con su padre y con el Sol —ambos tan penosamente remotos—, y al «cosmodrama» involucrado en la batalla de los elementos contra la gravedad, los ensueños de *Los ríos profundos*

¹⁹ Las cursivas son mías.

²⁰ «Así como el cuerpo del dios Inti (Sol) desciende todas las noches sumergiéndose en las tinieblas del mundo ctónico, el cuerpo del Inka ha descendido a esta misteriosa morada» (Ossio, 1973, pp. 419-420). El mundo subterráneo, la serpiente y el río están, así, íntimamente ligados en el imaginario andino (Ossio, 1973, pp. xxvi, 441-452). La serpiente como símbolo ctónico del dios andino es corroborada por la alusión de Arguedas al río subterráneo, hacia el fin de *Todas las sangres* y en su «Himno a Túpac Amaru».

²¹ En esta versión lúdica del mito de Inkarrí, la culebra juega un rol redentor, a diferencia de la serpiente en el mito de Orfeo, que amenaza con atacar la cabeza decapitada del héroe apenas el mar la abandona a orillas del Lesbos (Ovidio, *Metamorfosis* XI, versos 66-73 [ver versión utilizada en la bibliografía como Ovidio, 1958, pp. 299-301]).

también adquieren resonancia a nivel del «sociodrama» (Bachelard, 1948, p. 77), apenas el lector se percató de la sutil sinécdoque creada entre los colonos y el *zumbayllu*, mediante los «ensueños del polvo» en la imaginería de la novela.

Aunque, al principio, el narrador describe a los colonos como seres «apenas levantados sobre el suelo polvoriento» (Arguedas, 1967, p. 58), nos sorprende en el capítulo sobre el *zumbayllu* al trazar un lazo entre los colonos y el trompo zumbador con una imagen de «*tankayllus* [insectos alados] fijos en un sitio, *prisioneros sobre el polvo*», que, no obstante, desaparecen apenas empiezan a zumbar hacia la luz (1967, p. 87)²².

La sinécdoque que asocia a los colonos y al *zumbayllu*, mediante los *tankayllus* levantados sobre el suelo polvoriento, es tácitamente apuntalada cuando Ernesto evoca la imagen de Doña Felipa (líder del motín contra los terratenientes abusivos), en el momento en que observa el trompo de Candela girando y cantando sobre el empedrado con una voz aguda (1967, p. 138). La capacidad del *zumbayllu* de *elevarse sobre la tierra* se presenta, así, como un portento del despertar político de los colonos cuando —ya desatada la plaga— deciden marchar al pueblo serenamente, reclamando la celebración de una misa a pesar de la amenaza de ser fusilados, cantando *harahuis* en una voz aguda y penetrante, capaz de transmutar la contaminación de la plaga en polvo inofensivo (1967, pp. 259-260). Ernesto, encerrado en el colegio por la cuarentena, en el transcurso de este episodio, queda pasmado al escuchar a los «colonos mudos» cantar audazmente, mientras se alejan de la plaza al concluir la misa. Entonces se imagina:

Llegarían a Huanupata, y juntos allí, cantarían o lanzarían un grito final de *harahui*, dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento, de la muerte. Quizás el grito alcanzaría la *madre de la fiebre* y la penetraría, haciéndola estallar, *convirtiéndola en polvo inofensivo* que se esfumara tras los árboles (1967, p. 260).

El *harahui*, aquí, juega un rol a la vez litúrgico y quirúrgico —cortando la materia enferma hasta su médula anímica—. Un ensueño activo y crítico como este, sugiere Arguedas, es capaz de crear una ruptura en el tejido del imaginario de los colonos, abriendo un camino hacia la transformación de la psique colectiva al abandonar el temor para retomar, en su lugar, las riendas de su destino.

²² Las cursivas son mías.

A la luz de estos episodios, la noción del «retorno a la madre» adquiere, entonces, el nuevo sentido de un descenso voluntario a la «matriz onírica», que ha parido el mundo enfermo que compartimos en un esfuerzo por *iluminar y quemar* el nudo de actitudes derrotistas que vienen arrastrando las vidas de individuos y pueblos para convertirlo, más bien, en humus fértil en pos de la nueva creatividad.

Si el *zumbayllu* de *Los ríos profundos* puede ser leído como un Inkarrí imaginario o embriónico, capaz de absolver el ambiente del mundo del niño con su canto y danza, entonces, en los pasajes citados, Arguedas parece estar sugiriendo que los colonos —gracias a su afinidad tácita con el trompo— son la encarnación colectiva incipiente de un Inkarrí destinado a surgir en el mundo social con el enfoque, temple y aplomo de un *zumbayllu* que gira, erguido, sobre una piedra.

Interludio crítico: ¿el fracaso de la canción?

Cuando se trata de interpretar el rol del *zumbayllu* como símbolo de una «nueva conciencia ética» en esta novela —con el fin de evaluar las repercusiones de la actitud mágica o el ensueño lúcido en el campo sociopolítico— varios críticos han concluido, no obstante, con el «fracaso» de su poder para enfrentar y modificar la naturaleza de su mundo.

En *Los universos narrativos de José María Arguedas*, por ejemplo, Antonio Cornejo Polar declara que, aunque el canto del *zumbayllu* «puede atravesar los elementos, moverse de pueblo en pueblo, llegar al sol [...] no puede romper la distancia que separa a indios y blancos» (1997 [1973], p. 110). Este supuesto fracaso suscitó un debate entre pensadores que vale la pena poner, nuevamente, sobre el tapete, con el propósito de reevaluar el papel del pensamiento mítico-poético en la narrativa arguediana. A diferencia de los críticos que lo precedieron²³, Cornejo Polar reconoce que la actitud mágica expresada en *Los ríos profundos* no rechaza ni distorsiona la realidad, sino que asume un rol revelador por su capacidad intuitiva de captar correspondencias ocultas entre diversas entidades en el cosmos (pp. 93, 110).

²³ Ver: Vargas Llosa, Mario (1967). *Ensoñación y Magia*. Prólogo. En *Los ríos profundos* (pp. 9-17). Santiago de Chile: Universitaria. Treinta años más tarde, en *La utopía arcaica* (1996), Vargas Llosa defiende su argumento sobre la «irracionalidad» de la actitud mágica, contrastándola con la «racionalidad objetiva» de la actitud científica (pp. 186-187) —sin reconocer que la actitud científica misma necesita operar bajo un sentimiento o «fe subjetiva» en la armonía del mundo objetivo con la mente humana—, algo que Immanuel Kant demostró como imposible de comprobar «objetivamente» en su *Crítica del juicio* [1790, §76].

Según Cornejo Polar, el pensamiento mágico no es irracional ni opuesto al pensamiento lúcido (p. 110). El papel revelador que le asigna, sin embargo, no siempre alude a la develación de lazos ocultos entre seres del universo. Finalmente, lo atribuye a su capacidad de develar la cruda «realidad» de un cosmos *permanentemente* conflictivo, donde «la fraternidad y el odio deben coexistir», como lo indica su lectura del destino trágico del *zumbayllu* (pp. 110, 135). En *Los ríos profundos*, podemos constatar que Ernesto termina por enterrar el *zumbayllu* al descubrir que, frente a las crisis sociopolíticas de Abancay, su amigo Candela ha sido contagiado por las actitudes despóticas de su grupo social hacia los indios y mujeres (Arguedas, 1967, pp. 170-171, 222-226). Lo que Cornejo Polar olvida mencionar es que Ernesto se embarca pronto en un vívido ensueño material sobre el rescate y la transmutación del tiempo —proyecto que ha de incluir su bautizo alquímico en las corrientes del Río Pachachaca, con el fin de templar su materia y volverlo capaz de resistir los flujos malsanos de la plaga (1967, p. 229)—. Pero, como su plan queda interrumpido por la peste, que penetra el mismo colegio, infectando a la opa Marcelina —a quien se propone acompañar inmediatamente—, en *Los universos narrativos* Cornejo Polar declara que el proyecto existencial de Ernesto queda frustrado en su nivel más profundo (1997, pp. 135, 137). A su manera de ver, el pensamiento mágico suscitado por el *zumbayllu* resulta incapaz de subsanar el abismo moral que divide el mundo de *Los ríos*, el cual percibe no solo como una fractura «incurable» entre las etnias del Ande, sino como la disyunción «eterna» entre el bien y el mal (1997, p. 134). Concluye, así, que la visión de Arguedas está enraizada en un mundo de insuperables conflictos que cancelan la posibilidad de una solidaridad universal, a pesar de su incesante añoranza por vivirla (1997, pp. 134-135)²⁴.

En respuesta a esta lectura de Cornejo Polar, el teólogo venezolano Pedro Trigo sostendrá que la actitud mágica de *Los ríos profundos* expresa, más bien, una *ontología que asume una ética*. Si «la realidad es un conglomerado [en el que] nada existe

²⁴ Bachelard recoge las implicancias de esta perspectiva, al escribir: «La imaginación que se deleita en imágenes de oposición radical alberga la ambivalencia del sadismo y el masoquismo en su raíz. El psicoanálisis estudia el aspecto afectivo de esta ambivalencia en las reacciones sociales. Pero la imaginación va más lejos. La imaginación crea su propia filosofía, determinando un materialismo maniqueo donde la sustancia de cada entidad se convierte en la zona de una fiera batalla, en el nudo de una fermentación de la hostilidad» (1948, p. 75). Si la actitud mágica es impotente frente a tal realidad, eso quiere decir que la imaginación humana es, efectivamente, incapaz de cumplir la función de poder ético, cargado de la responsabilidad de guiar y animar el trabajo humano hacia la transformación del mundo de vida (Bachelard, 1942, p. 202; Bachelard, 1943, p. 235).

autárquicamente [...] y la propia existencia es una red de relaciones», entonces, los seres humanos deben luchar constantemente por mantenerse en un estado de apertura y solidaridad fluida con respecto a su entorno humano y ambiental (1982, p. 83). A su manera de ver, es más fácil caer en los senderos de la rabia, el cinismo y el resentimiento —o adoptar tácticas manipulantes, motivadas por estrechos intereses— que esforzarse por mantener un estado de resonancia equilibrada frente a un mundo efervescente, que se renueva constantemente por dentro, pero que depende del reconocimiento y del *trabajo solidario* del ser humano para volverse una realidad social (1982, pp. 83-84). Esta concepción mágica de un mundo cargado de alma, aunque sea imposible corroborar su validez, no solamente lleva a la praxis, según Trigo, sino que existe para ser completada por la praxis (citado por Rowe, 1996, p. 131).

Años después, en su ensayo «Transparencias y mediaciones», William Rowe reconoce que, con la hipótesis de Trigo, la lectura de *Los ríos profundos* «adquiere una perspectiva enriquecida, al abrir un espacio contrario a la racionalidad dominante» (1996, p. 131). No obstante, sostiene que el rol epistemológico que Trigo le atribuye al pensamiento mítico se asume «opuesto a la opacidad, siendo esta sinónimo de pecado». Opina, entonces, que la hipótesis de Trigo le otorga al pensamiento mítico una «transparencia» epistemológica inmediata y total, que Rowe critica como «una de las características marcadamente etnocéntricas de occidente» (1996, p. 131).

Lo que Rowe parece no tomar en cuenta aquí es que el pensamiento mítico es un modo de intuir que se manifiesta en nuestros estados más vulnerables o de crisis, cuando nuestro marco conceptual ha pasado por el fuego de la adversidad, dejándonos en un estado de imaginación desgarrada y abierta; como diría Bachelard: expuestos a lo desconocido (1942, p. 4) o en proceso de descomposición elemental (1947, p. 214). Nadie puede reclamar autoridad sobre la visión mágico-poética. No es una facultad que cae bajo control egocéntrico, etnocéntrico, intelectual, ni mucho menos institucional. Como la gracia, es un estado de receptividad aguda en el que *caemos*, a veces, cuando nuestras defensas han sido derrotadas, bajo condiciones de extremo sufrimiento o en un momento de entrega que nos expone a fuerzas supramundanas. Lo único que el «ensueño poético» puede hacer es rescatar aquellos momentos fulminantes en el crisol de la meditación, para ir, lentamente, extrayendo sus esencias. La virtud de la visión poética sería, entonces, según Bachelard, la de inspirar transmutaciones éticas, no solo en el mundo personal,

sino en el entorno social y ambiental (1948, pp. 76-77). En efecto, el énfasis de Trigo sobre la interdependencia entre el esfuerzo individual hacia la purificación interior, y el esfuerzo colectivo hacia la justicia social en Arguedas (1982, pp. 83-84), ilumina esta noción bachelardiana de la correspondencia entre el *psicodrama*, el *cosmodrama* y el *sociodrama*. El mundo de vida de Arguedas es un conglomerado hirviente imbuido de vibraciones cósmicas, donde cada persona participa en la lucha por la templanza y la renovación. El mito arguediano (inspirado en Inkarrí) es, así, como concluye Trigo, «la comunidad *personalizante* en comunión con la tierra [...] Su opuesto sería el pragmatismo que conduce a un gigantismo desvalorizado que empequeñece al hombre y lo vacía» (1982, pp. 27-28).

Epílogo

La hipótesis de este ensayo ha sido que la reescritura arguediana del mito de Inkarrí necesita ser entendida como una urgente lucha por la *templanza* del carácter y del imaginario andino. Esta lucha agónica continuará en las narrativas posteriores de Arguedas, como en «La agonía de Rasu-Ñiti» e, incluso, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*²⁵. En lo que queda de este ensayo, aludiré brevemente a su novela póstuma, con el único propósito de resaltar otra clave significativa de la transmutación po-ética del motivo de Inkarrí, en relación a «la dinámica de los encuentros culturales», tema de nuestro congreso por el centenario del escritor.

En un libro sobre los retos del racismo y mestizaje, hace dos décadas, Gonzalo Portocarrero advirtió que la muerte anunciada del extranjero Maxwell, en manos del Mudo, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, bien podía sugerir la imposibilidad del diálogo, el rechazo de un mestizaje intercultural y étnico iniciado por occidente, y un desenlace sangriento en el encuentro de culturas (1993, p. 292). Aunque la historia ha confirmado este albur más de una vez, la dinámica de encuentros culturales continúa fluctuando de modos inesperados, como se evidencia en un mundo cada vez menos claramente divisible entre «nosotros» y «ellos». La degollación predicha de Max vuelve a evocar, en cualquier caso, el motivo de la cabeza de Inkarrí y su entierro, remitiéndonos al principio alquímico del *regressus ad uterum*, según el cual la calidad rígida de la mente —su visión categórica del mundo— ha de perecer y descomponerse, tarde o temprano, para ser sumida

²⁵ He trazado la continuación de esta lucha arguediana en mi tesis doctoral, *Through the Eye of a Needle: Hermeneutics as Poetic Transformation* (2006, pp. 195-223).

en la condición fluida e indiferenciada de la imaginación elemental, en un constante proceso de regeneración²⁶.

De este modo, la sugerencia de la muerte de Max —bailarín de otro mundo que nos recuerda tanto al *zumbayllu* en una escena del prostíbulo de Chimbote (Arguedas, 1983, pp. 36-37)—, además de hacerle eco al entierro del trompo, al final de *Los ríos profundos*, refuerza el vínculo arguediano con el motivo de Inkarrí, apuntando hacia la posibilidad de que su luz, diseminada ahora por el submundo poscolonial, pueda anidar y aflorar hasta en el corazón más improbable. Tal posibilidad de inclusión en el núcleo de disonancias culturales, es afianzada en el «¿Último diario?» por un ensueño musical que sintetiza las tensiones de Max y reconoce su urgente necesidad de transformación (reflejando la del autor mismo):

En la voz del *charango* y de la *quena*, lo oiré todo. Estará casi todo, y Maxwell. Tú, Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar (1983, p. 236).

Por su aparición estratégica en la «coda» del último diario (que Arguedas colma de indicios urgentes, anticipando su propia muerte), el significado de este pasaje cobra aún mayor intensidad. La fe de Arguedas en la posibilidad de fecundos (des)encuentros entre stirpes, etnias y culturas en el mundo andino se evidencia, así, en su decisión de resaltar los sonidos discordantes de la quena y el charango, sin excluir a Maxwell, hacia quien se ha dirigido súbitamente como «tú» —interlocutor y lector de la novela (p. 236)—.

El ardid de convertir a un personaje en el lector (y al lector en un personaje), recordemos, había sido una de las estrategias de Carlos Fuentes en *Zona sagrada*, donde el protagonista Mito había redactado su relato entero a su rival europeo Giancarlo —*el lector estéticamente distanciado* de la novela—, dirigiéndose a él en la segunda persona. La pincelada insólita de este mismo motivo con la cola del zorro se presenta, así, como una réplica puntual a la novela en que Fuentes desplegó su hábil parodia de Inkarrí. Predicha ya la muerte de Maxwell, Arguedas, no obstante, convierte a este personaje en destinatario de su novela —lanzando su crítica con

²⁶ «Uno de los dictámenes del trabajo alquímico es *solve et coagula*, disuelve y coagula. Esto implica que cualquier idea que hayamos coagulado finalmente deberá disolverse, pero otra idea surgirá de la disolución. Todas nuestras ideas al fin fallarán. Pero esa es parte de la alquimia de la que participamos todos, constantemente» (Miller, 1990, p. 336). La traducción es mía.

el anuncio de la *muerte del lector privilegiado* en los procesos inevitables de transformación personal y sociocultural—. Así, en lugar de una resistencia o prejuicio contra la posibilidad de un auténtico diálogo andino-occidental, abierto a un futuro inédito, en Arguedas se evidencia, más bien, una empatía hacia cualquiera que se aventure en esa azarosa tarea: el riesgo por el cual entregó su propia vida.

Lejos del arcaísmo, del escapismo psicológico o del aislamiento cultural, el arte literario de Arguedas juega, por tanto, a mi ver, un rol crítico capaz de remodelar la experiencia vivida desde la conciencia íntima de nuestro ser y sentir, incluyendo la necesidad de la propia muerte (figurativa y real). La renovación y transformación del mundo sociopolítico que compartimos depende nada menos que de la ruptura periódica y la transmutación crítica de aquellos complejos afectivos y culturales que persisten en nuestras conciencias desde una temprana edad, con fuertes consecuencias en nuestros modos de sentir, pensar y expresarnos, de tratar al prójimo y actuar en el mundo. De ahí la urgencia ética de reexaminar las raíces y efectos de aquellos complejos culturales que predominan en nuestras vidas desde la niñez, mediante las «disciplinas del ensueño-pensante» —en particular las artes crítico-creativas, que sirven como espejo de nuestras almas—.

Recordemos que —según el informe de Arguedas en su ensayo sobre «Puquio»— todas las versiones del mito de Inkarrí que su equipo de etnólogos logró recoger lo presentaban como «dios latente» (1989 [1956], p. 43). Como he procurado demostrar en esta breve lectura de su imaginería poética, Arguedas fue poco a poco transformando la imagen poscolonial del hijo del Sol enterrado en una *fuerza de posibilidades en fermentación*, capaces de promover un renacimiento democrático andino, inédito, aunque siga siendo imaginado como sol oculto, luz oscura o fuego que provoca temblores al interior de nuestro mundo de vida. Gracias al arte literario de Arguedas, hoy, en efecto, empezamos a intuirlo no solo como figura histórico-cultural y política, sino como una *imagen de la imaginación cosmogónica*, y esta como una energía sutilmente diseminada en la misma materia. En términos hermenéuticos, la figura de inkarrí (con minúscula) se manifestaría, así, como la de un infatigable alquimista andino en el mundo posmoderno: un reintérprete capaz de rescatar, redimir, remodelar el carácter andino, desde la intimidad del *ukupacha*. Mi apuesta ha sido que este inkarrí arguediano puede ser nada menos que el amante profundo de estos mundos —sin excluir al forastero, quien, al final de *Los zorros*, queda identificado con el lector—.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1967 [1958]). *Los ríos profundos*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Arguedas, José María (1974 [1962]). La agonía de Rasu-Ñiti. En José María Arguedas. *Relatos completos* (pp. 210-220). Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1983 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989 [1956]). Puquío: una cultura en proceso de cambio. En *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. 34-79). Lima: Siglo XXI.
- Bachelard, Gastón (1936). *Dialectique de la durée*. París: Boivin.
- Bachelard, Gastón (1938). *La Psychanalyse du feu*. París: Librairie Gallimard.
- Bachelard, Gastón (1942). *L'Eau et les rêves*. París: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gastón (1943). *L'Air et les songes*. París: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gastón (1947). *La Terre et les rêveries de la volonté*. París: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gastón (1948). *La Terre et les rêveries du repos*. París: Librairie José Corti.
- Bachelard, Gastón (1957). *La Poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, Gastón (1960). *La Poétique de la rêverie*. París: Presses Universitaires de France.
- Bachelard, Gastón (1970). *Le Droit de rêver*. París: Presses Universitaires de France.
- Cornejo Polar, Antonio (1997 [1973]). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Fuentes, Carlos (1983 [1967]). *Zona sagrada*. México: Siglo XXI.
- Kant, Immanuel (1987 [1790]). *Critique of Judgment*. Werner S. Pluhar (trad.). Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Kearney, Richard (1999). *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*. Nueva York: Humanity Books.
- Larco, Juan (1976). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Miller, David L. (1990). Jung and Postmodernism Symposium. En Karin Banaby y Pellegrino D'Acerno (eds.), *C.G. Jung and the Humanities: Toward a Hermeneutics of Culture* (pp. 331-340). Londres: Routledge.
- Ossio, Juan M. (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino - antología*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

- Ovidio (1958). The Death of Orpheus (libro XI). En *The Metamorphoses*. Horace Gregory (trad.). Nueva York: The Viking Press.
- Platón (1989). Phaedrus. Parmenides. En Edith Hamilton y Hamilton Cairns (eds.), *The Collected Dialogues*. Bollingen Series LXXI. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Portocarrero, Gonzalo (1993). Las últimas reflexiones de José María Arguedas. En *Racismo y mestizaje* (pp. 257-297). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Rama, Ángel (1982). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, Instituto Colombiano de Cultura.
- Rizo-Patron, Eileen (2006). *Through the Eye of a Needle: Hermeneutics as Poetic Transformation*. UMI No.3203890. Ann Arbor, Michigan: Proquest.
- Rowe, William (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Trigo, Pedro (1982). *Arguedas: mito, historia y religión*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Vargas Llosa, Mario (1967 [1966]). Ensoñación y magia en José María Arguedas. Prólogo. En *Los ríos profundos* (pp. 9-17). Santiago de Chile: Universitaria.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.