

La definición en *Los ríos profundos*

Susana Zanetti

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de La Plata

57

“¿Qué, qué es, pues, la gente?”¹ (p. 206) La pregunta que se hace Ernesto pareciera dirigir una indagación fundamental de *Los ríos profundos*. Si esta interrogación, dado su tenor, pide imperativamente una respuesta, la novela arraiga la búsqueda en vías aparentemente difíciles pues narrativiza experiencias en las que el protagonista insiste en reunir lo heterogéneo, en quebrar fronteras sociales, lingüísticas, étnicas, etc. que corroen el encierro y las delimitaciones propias de toda definición. Por otra parte, la interrogación introduce tácitamente la pregunta sobre “¿quién soy?” que tiende a complicar con la elección de la ficción autobiográfica un poco más el problema, pues toda autobiografía está sujeta al recuerdo y sus imprecisiones, a versiones y revisiones, al espesor de tiempos superpuestos, a las distancias entre los sujetos de la enunciación y del enunciado, tan lábiles y tan elusivas de formulación explícita en este texto que ellas pueden leerse también entramadas en los continuos desplazamientos, en los constantes movimientos de pasaje de la novela.

Los ríos profundos es, por cierto, como señala Julio Ortega, una compleja exploración del sujeto y su aventura constitutiva². Esa

compleja exploración, que se diseña mediante la producción de un texto de cultura, como analiza el crítico peruano, pone en escena varias veces un presente de la escritura, en el cual un sujeto desgarrado tiende a disolver la celebración jubilosa, la imposibilidad de ser en un mundo de intensa represión y violencia: “Yo exploraré palmo a palmo el gran valle y el pueblo; recibirla la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas (p.55); “El hombre contempla indeciso el mundo así disputado, sacudido por el sol y las nubes tenebrosas que se precipitan.” (p. 132)

58

Si reparamos en el movimiento de contigüidad que la organización en capítulos impone a esta ficción autobiográfica encontramos que su centro, los capítulos cinco y seis, el “Puente sobre el mundo” y el “Zumbayllu”, junto con la entrada al Cuzco del inicio y la reiteración del Pachachaca al final de la novela, apelan al poder convocante de trasmutación de todos ellos, que la escritura plasma en un entramado complejo de metonimias y metáforas, de sinestesias, que tematizan la apertura, la idea de pasaje, así como la ruptura de fronteras, tanto en su modelización del mundo como en su propio lenguaje. **Los ríos profundos** del título, definidos desde múltiples perspectivas en la novela, propician transfiguraciones del agua, las piedras, la sangre, lexicalizadas en el cuerpo mismo del sujeto capaz de comprenderlas, en un derramarse que enjuga al mismo tiempo la dispersión y el encierro castradores de su propia constitución: “Me eché bajo la sombra de las columnas y de los árboles, y cerré los ojos. Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa, que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella.” (p.120)

Pero, además, esos movimientos de pasaje que posibilitan transformaciones valoradas en todo el texto -las de las chicheras, los colonos, la opa, etc., etc. - se dan tanto en el espacio como en el tiempo, en la naturaleza como en el mundo humano, en lo individual y en lo colectivo, y su singularidad tiende a quebrar esas oposiciones, a volverlas solidarias.

Acercamientos y fusiones buscan fundar la coherencia del mundo, y por lo tanto estas confluencias darían la respuesta, abriendo el acceso al puente sobre el mundo, que cierra la novela con el enigmático retorno a los dominios del Viejo y a la búsqueda de los colonos cautivos en la hacienda, cumplida una etapa del aprendizaje cuyos avatares últimos quedan abiertos, quizás porque en realidad lo sustancial del mismo ya ha concluido. Los movimientos de pasaje interesan todos los niveles de la novela, aunque se destacan como marcas de estilo los procedimientos de proliferación, muchas veces con complejas modulaciones de la metáfora y de la metonimia, como ya hemos dicho, que contribuyen a plasmar ese orden valorado de mundo señalado, sobre todo, a través de la presencia de lo ausente, constantemente introducido mediante los símiles, las asociaciones, etc, no sólo por el recuerdo

59

Un ejemplo importante y bastante complejo, útil para observar las redes generadas por la descripción, es ese primer capítulo en que ancla la novela: el Cuzco, el ombligo del mundo, el lugar simbólico de origen del ámbito andino, cuya fuerza latente, sustenta el sentido de una cultura, señalando además en la historia contada el inicio por antonomasia del aprendizaje. En la descripción de los muros incaicos el texto insiste en una potente movilidad condensada en la luminosidad y el canto, que expande sus significaciones en todo el texto (como más adelante analizaremos, al considerar la sorpresiva definición del oro): las piedras llamean, bullen, hierven, "muestran con el sol un brillo en movimiento" (p. 22,23). Esta luminosidad se transfiere a las torres y cúpulas de la Catedral ("... Las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria. ¡Mira, papá! Están brillando." p.27); ella proviene del Inca Pachakutek; "el renovador del cielo", y cubre la entera naturaleza andina unida al canto, que también encierran esos muros ("¿Cantan de noche las piedras?", p.26), trayendo además el pasado al presente al fundirlo con el tañido de la María Angola: "La voz de la campana resurgía. Y me pareció a mí la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba. En los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos

por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz ahogándose.”(p.29) Esa música insistentemente actúa en el plano temporal, “abre las puertas de la memoria” (p.29), quizás a la novela misma y a su modo de significar esa simultaneidad de presencias convocadas

60 Quien enuncia la novela parece muchas veces obsesionado por definir, aunque el encierro de la definición lo persiga en la historia narrada. Este sujeto se sabe en el filo de la fractura violenta que le impone la alteridad, esa alteridad que en su caso puede disolver difícilmente la exclusión, pues es el forastero, el foráneo, el tonto o el loco vagabundo. Vive inmerso en los vaivenes de percibir y ser percibido como extraño (“Yo me quedé fuera del círculo, mirándolos” (p.124) Transita obligado a reconocerse en definiciones de otredad, discriminatorias -indio, cholo- que le pueden ser entrañables pero en las que no termina de incluirse desde esa barrera impuesta. “Les gusta hablar mucho de la muerte, a indios y mestizos; también a nosotros.” (p. 242), dice una, de esa voz múltiple que articula al narrador del texto.

La exclusión que impone la errancia se invierte en la valoración del viajero, que puede articular con sus desplazamientos el universo andino, porque ellos avivan el recuerdo, al singularizar sus rasgos: “La gente del lugar no observan estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida” (p.41) Estos viajes que ingresan como racconto, son previos a la llegada al Cuzco y concluyen con el ingreso al colegio, aunque en realidad se reiteran en los desplazamientos en el ámbito de Abancay, transgrediendo las distancias sociales impuestas. El ordenamiento narrativo de la historia implica un orden simbólico en el proceso de formación del sujeto -**Los ríos profundos** es un Bildungsroman-, pues éste se abre en esa confluencia de presente y pasados, de los monumentos de una cultura y el paisaje, de memoria y recuerdo, auspiciados por la luz y el canto, como si posibilitaran restañar la crueldad, las fronteras de la otredad, propiciando su superación en el cruce futuro del puente sobre el Pachachaca.

Es bueno recordar, mencionar brevemente, que la institución de enseñanza, la trasmisión de conocimiento en el colegio religioso, sus lecciones en el aula, no ingresan al relato, y sólo asistimos a ejercicios

deportivos, que alientan la competencia y la imposición del más fuerte, dirigidos a veces por el padre director, que incita al enfrentamiento entre peruanos y chilenos. El aprendizaje escolar se concreta en los recreos, en el juego que busca disolver la divisoria entre los patios, marcada por la violencia sexual; se concreta en las conversaciones, las amistades que se van enhebrando, y que tienden también a diluir la discriminación y las diferencias, o mejor dicho, a recomponer acercamientos y distancias en función de otros sentidos, de valoraciones afinadas en la experiencia, como sucede en muchísimos casos, pero sobre todo con Antero o el Lleras (sólo es constante en el caso de Valle, el único con pretensiones intelectuales en toda la novela) En este sentido, si pensamos **Los ríos profundos** como un retrato del artista adolescente, vale la pena recordar que la única enseñanza de la palabra poética proviene de las canciones quechuas y la memorización de los poemas de Rubén Darío, con cuya mención, a modo de reconocimiento, el sujeto de la escritura pareciera indicar un linaje, cuyas sinuosidades quedan abiertas a la interpretación, más allá de la composición verosímil de la iniciación previsible en la literatura de un adolescente hispanoamericano en los años treinta. También se concreta fuera del ámbito del colegio o criticando y contraviniendo sus órdenes, consejos o recomendaciones. Ernesto aprende en las visitas a la chichería, a los colonos, confundándose en la vida pública con personajes que provienen de distintos lugares, que pertenecen a diferentes clases sociales y a diversas culturas, que reclaman y luchan o reprimen, quebrando continuamente las vallas establecidas. Y siempre aprende de la naturaleza transfigurada por la carga simbólica que le ha dado la cultura andina, cuya pérdida busca paliar en los colonos ("Ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria." p. 58)

La novela reitera los sentimientos de exclusión y aislamiento de Ernesto, desde contradictorios sentimientos de privación y riqueza, que parecieran resignificar, en una historia en la que abundan fuertes figuras patriarcales, una orfandad mayor, no dicha aunque aludida: la de la madre. La señora que lo conforta y auxilia en la hacienda de Patibamba, a quien olvida preguntar su nombre, impulsa y sostiene su sueño, "el verdadero sueño de los niños en el regazo materno" (p. 121),

hasta permanecer como una presencia indeleble que alcanza el presente de la escritura: "Yo me olvidé de preguntarle su nombre. Pero como un sol inapagable veo siempre sus ojos azules, sus inmortales y tiernos ojos" (p. 122). Nuevamente, desde esta perspectiva, el sujeto tiende a un movimiento de fusión que supera lo individual. Expresa la carencia de algo propio: "Si, la aldea era mía, pero ninguna de sus casas, ningún dormitorio, ningún patio, ningún corredor ..." (p.212). La falta se atempera con el pasaje que la trasciende: "Yo que sentía tan mío aun lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran ajenos! Los ríos fueron míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aun las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal, los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz" (p. 79). Desde esta compenetración llega a fundirse con el universo andino: él es la "materia de que estoy hecho" (p. 172), el origen de "la impagable ternura en que vivo" (p.59) y de su "maternal imagen del mundo" (p.79). Esta transitividad alcanza una riqueza y una potencia tal, que puede transmutar al sujeto en su pura resonancia, en "un cristal en que el mundo vibrara." (p.39).

Podríamos entonces, a partir de estos apuntes rápidos, distinguir un movimiento conflictivo en la novela, entre la obsesión por apresar sentidos, encontrar respuestas, definir y la insistencia en disolver los bordes duros, el cerco de la definición.

Ernesto se hace a lo largo de la novela muchas preguntas vinculadas con la citada inicialmente sobre la gente. Una de ellas se destaca, por el espacio que se le otorga y por su recurrencia, como condensando el mundo violento. Me refiero a las referidas a los militares, a partir del encuentro de Palacitos con su coterráneo Prudencio y que Ernesto imagina formuladas por aquél, donde ríos de sangre, los *yaguar mayu*, aparecen como aherrojados a la denotación, sin abrirse al universo simbólico que ellos instalan en la novela ("¿Qué era un coronel? ... ¿Que la sangre de ese millón de hombres podía correr y salpicar, y formar espuma como un río? ¿Y que un general o un capitán estaban tan bien templados que podían brindarse aguardiente a la orilla de ríos de sangre?"; (p.190). Más adelante, en la secuencia

contigua, en la chichería, donde la música y el baile son el entorno de un encuentro, paralelo al de Palacitos, de Ernesto con el cantor acompañante del *kimichu*, que ha conocido en su infancia, donde además el canto de la bella mestiza burla la autoridad en ese momento endeble de la guardia civil; allí, entonces, en esa escena paralela y opuesta en tantos sentidos a la anterior, Ernesto intenta responderse respecto a la convivencia fértil de lo contradictorio, a la labilidad de las fronteras, precisamente volviendo a las significaciones de **Los ríos profundos**, pero ahora asumiendo todas sus dimensiones simbólicas a partir de la incitación de la música: “¿Por qué, en Los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador?” ; y enseguida: “¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombra de las montañas ” (p.196 y 197 respectivamente). De inmediato surge la cuestión de la lucha contra el demonio, tan importante en toda la novela, un demonio que Ernesto imagina enmascarado. En el capítulo siguiente, centrado en la irrupción de la peste, que trastrueca las imágenes de la opa y los colonos, y reformula definitivamente el vínculo con Antero, entre otras cosas, se vuelve a las preguntas sobre los militares, una otredad, cuyas posibilidades de comprensión la novela clausura, dejando en suspenso la respuesta: “¿A dónde nos querían llevar? ¿Qué densa veta del mundo representaban? ¿En qué momento iban a iniciar su danza, durante la cual quizás pudiéramos reconocerlos, comunicarnos con ellos?” (p. 219) Mudas figuraciones del poder, instrumentos fatuos de represión, recurren al disfraz como el *danzak* de tijeras, pero su sentido permanece oculto, cerrado, hasta que Palacitos responde a la pregunta de Ernesto “¿Para qué sirven los militares?”, con su rotundo. “Para matar ” (p.220)

Esta clausura de la comunicación guarda fuertes vínculos semánticos con la avaricia, que define al Viejo y a los poderosos de

Abancay, frente a la insistencia en acciones que pueden agruparse en torno al don, al regalo, a la ofrenda (el *zumbayllu*, el *winku*, las libras de oro, las flores, etc).

Todas estas cuestiones que rodean la definición y la búsqueda de respuestas, acentúan su problematicidad en un texto que añade a la actividad de definir propia de la palabra, el imperativo de dar cuenta de un modelo de mundo mediante la interacción del quechua y el castellano.

64

¿Cómo abolir la explicación del léxico que facilita la comprensión y la proyección de una cultura? ¿cómo evitar que ésta salga empobrecida por breves anotaciones, que el lector caiga en el exotismo o se lo empuje hacia la condición de Otro?

A primera vista la novela evidencia preocupación por apuntar minuciosamente. Pero la lectura nos va convenciendo que pensar en cosas tales como notación, traducción o interpretación resultan insuficientes, se mezclan o parecen precarias. **Los ríos profundos** es consciente de la paradoja de producir dos operaciones al mismo tiempo, en las cuales una corre el riesgo de desvanecer a la otra. Con esto quiero decir que, si la literatura es una producción textual a partir de modelos de mundo plasmados por una cultura en su lenguaje, que la escritura interpreta y resignifica mediante complejas operaciones simbólicas y semánticas, perdería casi su razón de ser si pudiera simultáneamente conformar ese universo en notas escuetas. El carácter errático de ciertos procedimientos de notación, por ejemplo, dentro de los muy diversos modos en que la novela hace visible este conflicto, contribuyen a poner en escena una complejidad que demanda el entero proceso de lectura, que aquí lleva adelante un lector a quien no se le pide ni la competencia ni la enciclopedia del bilingüismo.

Si bien muchas de las notas en **Los ríos profundos** responden al uso tradicional de la novela denominada indigenista, cuyas limitaciones en este plano se intenta superar, aunque queden en pie soluciones vacilantes y ambiguas, podemos también pensar que no sólo se pone en escena el problema mismo, sino que también éste abre un cúmulo

de posibilidades significativas interesantes, mediante, nuevamente, operaciones que son trasmutaciones, movimientos de pasaje. Vemos que se dejan muchos vocablos sin anotar o se reitera una explicación al pie y en el interior del cuerpo de la novela, como sucede con *layk'a* y *winku*. Se insiste en otras, como la de los morocuchos, esencialmente denotativa, informativas; mientras que al explicar el significado de Sacsahuamán, deja en suspenso las implicaciones de "repleta", cuya importancia está marcada por el interés de Ernesto. En definiciones fundamentales, como la del *zumbayllu*, dos voces narrativas por lo menos repiten parte de la explicación. Si estos vocablos, y muchos otros, suponen ese lector que no sabe quechua y desconoce el mundo andino peruano, otros ejemplos, si bien menos numerosos, remiten al lector bilingüe, como ocurre con la transcripción en quechua, al pie, de la frase "Oye, ven moza de lindos cabellos" (p. 194). Inmediatamente vinculamos esta observación con la cita de las letras de las canciones quechuas, cuya traducción al español se coloca inmediatamente al lado de ellas, y en el interior del cuerpo de la novela. En general, los muy diversos modos de anotación, y de definición, son elecciones firmes de un sujeto de la escritura en cuanto tiende a disolver tanto la oposición dentro-fuera, como la jerarquización entre una lengua y otra. Las definiciones articulan una red que excede, para confundirlas, las necesidades de "traducción".

Una cuestión importante para Ernesto, como es la de lograr definir su identidad, se da en un momento de la novela a través de la siguiente afirmación: "Ya caraya!; Yo soy lucana, minero lucana! ¡Nakak!" (p.100) El narrador ha ido dejando algunos elementos para decodificar la exclamación, pero quedan blancos, significantes ciegos. Frente a esta actitud, puede llamar la atención (puede pensarse en inseguridad en el proceso de escritura), que anote un vocablo como colono, al iniciar la novela, pues el desarrollo de la historia lo aclara en múltiples significaciones; pero resulta mucho más extraño, si nos encerremos en esta perspectiva denotativa, o más bien de los criterios de definición, que se detenga en explicar lo que es el oro: "El oro es un hallazgo encontrado por el ser humano entre las rocas profundas o la arena de los ríos. Su brillo lento exalta, aun cuando creemos ver entre

las arenas, o en vetas que cruzan las paredes oscuras de las cuevas, algún resplandor semejante al suyo..." (p. 245). Pero en realidad esta definición vuelve a tematizar las cargas simbólicas que el oro tiene en la novela, las redes significativas que ella ha organizado, a partir de la María Angola o de las monedas de Palacitos. La libra de oro vuelve a expandir la presencia benéfica del pasado incaico y las reverberaciones doradas de la luz entrelazadas a lo largo de toda la novela con infinitos brillos, vibraciones y fulguraciones que suelen conformar sinestesias con las sensaciones auditivas (por ejemplo, los grillos de la aldea nativa de Ernesto "cantan cristalinamente", p. 208). El final de la definición citada lleva hacia estas significaciones: "Sabía que su elaboración era difícil, que se le cierne merced al fuego y a mezclas sabias que los ingenieros brujos conocen por largos estudios y secretos. Pero una libra de oro, en las manos de un niño, lo convierten en rey, en un picaflor de aquellos que vuelan, por instinto selecto, en línea recta, hacia el sol. Yo los he visto, brillando y subiendo a golpes de ala." (p. 247). Los distintos semas que pueden derivarse del oro (la luminosidad, el brillo, el calor y el fuego, su sonido, etc.) y sus relaciones con otros lexemas importantes en la novela, a través de su presencia o de la presencia de los semas mencionados -que la definición del *zumbayllu* condensa, auxiliado por la irradiación que le proporciona la colocación central en el desarrollo de la narración y en sus peripecias, así como el cambio discursivo- se expanden en innumerables redes que van desde la luminosidad de los muros incaicos al brillo de los músculos del pongo, a los colonos que siguen "llameando" en el recuerdo de Ernesto, así como el brillo de los ojos del Chipro resuena en los de doña Felipa, que arden "como un diamante" (p. 165), o en los de Antero, en los que renace la "luz de la infancia" (p. 224); si el saxofón canta como un "heraldo del sol", el fuego templó el "canto de las alas de los moscardones" (p. 164) o el pecho de Ernesto ("Mi pecho parecía inundado de fuego", p. 130), quien siente, al hacer bailar el *zumbayllu*, que el mundo "ardía en sus manos" (p. 110).

En el proceso de aprendizaje que ocurre en la novela se van diseñando con frecuencia los valores ambivalentes de la palabra, su capacidad manipuladora y las variaciones que imponen la voz o el tono. Podemos mencionar el carácter sagrado de la palabra juramento, en

boca de Ernesto ante el palacio de Inca Roca desvirtuado en "los asquerosos juramentos" de los estudiantes que pelean por acostarse con la opa. O el estremecimiento de Ernesto ante la palabra "escarmiento" ("¿Escarmiento? Era una palabra antigua, oída desde mi niñez en los pueblos chicos. Enfriaba la sangre ", p. 136). También podemos mencionar las definiciones de los hacendados ("fundamentos de la patria", "los pilares que sostenían la riqueza") que hace el Padre Director, de quien dice el narrador que es profesor de castellano. En este punto es importante que nada sobre esa lengua se enseña en el colegio; Ernesto aprende en la lectura solitaria, en la experiencia cotidiana, en el uso y la modulación de las voces: "El Padre los halagaba, como solía hacerlo con quienes tenían poder en el valle. Era muy diestro en su trato con esta clase de personas; elegía cuidadosamente las palabras y adoptaba ademanes convenientes ante ellas. Yo era sensible a la intención que al hablar daban las personas a su voz ; lo entendía todo. Me había criado entre personas que se 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 o violento." (p. 225). Es justamente con referencia a la lengua que surge una de las preguntas fuertes de Ernesto que pone en evidencia la alienación provocada por la discriminación ("¿Cómo, siendo negro, el Hermano pronunciaba con tanta perfección las palabras? ¿Siendo negro?" p. 154), precisamente en un ser que la padece, y que ha hecho esfuerzos para calificarse como lector en voz alta en el refectorio del colegio.

Como ya ha sido muy analizado por la crítica, no me ocuparé de los modos de definición del *zumbayllu*, definición privilegiada en la novela. Quiero marcar sí que ésta pareciera parodiar la tarea del escoliasta y del filólogo. La fabricación de este "instrumento maravilloso" es la única expresa en **Los ríos profundos**. Hacer bailar al trompo y construirlo son metáforas de la construcción misma de la novela: ella, como el *zumbayllu*, refracta en sus múltiples movimientos el mundo andino, y sus implicaciones simbólicas se movilizan, migran, peregrinas pero plenas de sentido, acompañando el periplo iniciático de Ernesto

La definición de los ríos es clave en cuanto a la conjunción de materiales referenciales. Todos ellos, desde la perspectiva de la novela, son artefactos culturales, también los ríos. Y una de las flexiones que posibilita este tratamiento es la puesta en escena de la definición, sobre todo del Pachachaca, donde la nota al pie tradicional revierte su habitual discreción para dar título al capítulo quinto: el "puente sobre el mundo" se expande en nominaciones metafóricas -"acero líquido, azul y sonriente", "hermoso caballo de crin brillante", p. 81 y 82- que propicia el movimiento de fuerzas de dimensión épica; así como la explicación del significado del Apurímac introduce la dimensión sagrada. Lo épico y lo sagrado envuelve a ambos ríos; en su fluir van confluyendo movimientos de resistencia que generan la quiebra del aislamiento de Ernesto, de la opa, de los colonos, así como restituyen la palabra a los sin voz -se rompe la mudez de la opa y los colonos rezan y apostrofan amenazantes a la peste.

68

La crueldad, el odio, la violencia, la avaricia, configuran el espacio andino desde el comienzo de la novela, y la palabra juega un papel importante en la permanencia de ese estado de cosas, de allí que hablar o cantar sean modos de triunfo (el texto los marca continuamente, se abre a ellos, les cede espacio). Pero, en muchos momentos, las voces narrativas acuden a la definición porque las acucia y desconcierta la disparidad, el peso y los sentidos que cobran las palabras ("La voz de los internos, la voz del Padre, la voz de Antero y de Salvina, la canción de las mujeres, de las aves de la alameda de Condenabamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño.", p. 132). El Cuzco, el centro sagrado del mundo, se actualiza en una versión degradada ("en ningún sitio debía sufrir más la criatura humana", p. 37). El sujeto que intenta interpretar, sujeto también ahora al encierro, en el colegio y en la otredad del forastero, abre las redes de los significantes, se entrega a las significaciones vividas de los mitos, a los modos de modelizar el mundo de la poesía, defendiéndose de la univocidad de la definición. Resiste, celebrando. Resiste, modulando los significantes para que auspicien, con su "línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos", la posibilidad utópica de revertir "la frase patética" repetida en las canciones quechuas, "al

tiempo violento de las danzas guerreras”: “yawar mayu”, río de sangre ; “yawar unu”, agua sangrienta ” . ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre o “puk tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente ?”.

Notas

- ¹ Sigo la edición de **Los ríos profundos** de Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967
- ² Ortega Julio. **Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas**, Lima, CEDEP, 1982, p. 16