



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 14, julio-diciembre, 2024, 201-228

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n14.08

Analogismo, animismo y naturalismo en *Los ríos profundos*

Analogism, animism, and naturalism in
Los ríos profundos

Analogisme, animisme et naturalisme dans
Los ríos profundos

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
(Lima, Perú)

slopezm@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-4658-7025>



RESUMEN

El presente trabajo es una aproximación a los modos de identificación analógico, animista y naturalista en *Los ríos profundos*. Se trata de un conjunto de notas preliminares de una investigación semiótica en desarrollo, cuyo objetivo es proponer líneas de interpretación aún no exploradas. De este modo, una inquietud se desprende: ¿en qué medida dichos modos pueden distinguirse de manera precisa en el contexto de la novela?

Palabras clave: modos de identificación; *Los ríos profundos*; analogismo; animismo; naturalismo.

Términos de indización: semiología; lenguaje simbólico; novela (Fuente: Tesouro de la Unesco).

ABSTRACT

The present work is an approach to the modes of analogical, animistic and naturalistic identification in *Los ríos profundos*. They are notes of an ongoing semiotic research with which we intend to open unexplored avenues. A concern emerges: to what extent can the aforementioned modes be precisely distinguished in the novel?

Key words: modes of identification; *Los ríos profundos*; analogism; animism; naturalism.

Indexing terms: semiology; symbolic languages; novels (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

Ce travail est une approche des modes d'identification analogique, animiste et naturaliste dans *Los ríos profundos*. Il s'agit de notes d'une recherche sémiotique en cours avec laquelle nous avons l'intention d'ouvrir des voies inexplorées. Une préoccupation émerge: dans quelle mesure les modes susmentionnés peuvent-ils être distingués avec précision dans le roman?

Mots-clés: modes d'identification; *Los ríos profundos*; analogisme; animisme; naturalisme.

Termes d'indexation: sémiologie; langue symbolique; roman (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 31/12/2023

Revisado: 27/01/2024

Aceptado: 29/02/2024

Publicado en línea: 29/10/2024

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: El autor declara no tener conflicto de interés.

1. MUNDOS SEPARADOS Y ENTREMEZCLADOS: NATURALEZA Y CULTURA

En *Los ríos profundos*, la naturaleza y la cultura se configuran como mundos diferenciados, cuya comparación se establece a través de la analogía, es decir, mediante similitud, conveniencia (acomodación, ajuste, sincronía), simpatía o antipatía, emulación o semejanza. Sin embargo, estos ámbitos se hallan interconectados por procesos de influencia y contagio, articulados por una misma fuerza denominada *cama*. En este sentido, se propone una interpretación basada en categorías y esquemas propios del pensamiento andino en lo que concierne a este concepto. Dicho término, tal como se ha definido, corresponde a la traducción propuesta por Gerald Taylor en la edición peruana de su versión del *Manuscrito de Huarochirí*, publicada bajo el título de *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII* (1984). De acuerdo con el Inca Garcilaso, en *Los comentarios reales de los incas*, *cama* «no correspondía en la religión precolombina al concepto cristiano de “crear”, sino que indicaba la transmisión de la fuerza vital de una fuente animante (*camac*), generalmente un dios regional o un antepasado, a un ser u objeto animado (*camasca*)» (Taylor, 1987, p. 24; 2000).

Los distintos seres de la naturaleza se encuentran vinculados por esa fuerza y conforman una serie de influencias que operan en un doble sentido: de la naturaleza hacia la cultura y de la cultura hacia la naturaleza. El sol, como núcleo central, proyecta sus energías térmicas, que dotan de vitalidad a las aguas de los ríos y las múltiples manifestaciones adoptadas por el agua. Durante el verano, esta última se despliega con una energía más intensa, alimentada tanto por la lluvia —consecuencia del calentamiento estacional— como por la irradiación solar, que impacta directamente sobre sus olas agitadas, influye en las piedras, penetra en ellas y las modifica. Les transmite su fluidez y sus movimientos ondulantes, lo cual se manifiesta en configuraciones táctiles-análogas. Así, las rugosidades de las piedras pueden percibirse como una réplica de las olas que salpican en las corrientes impetuosas de los ríos.

Todo esto se evidencia en la experiencia de Ernesto, un adolescente de catorce años, de formación *misti* e hijo de hacendados, pero quien termina adoptando como identidad la indígena al haber vivido durante largo tiempo en una de esas comunidades. A través de un proceso de influencia y contagio, Ernesto, en contacto con los comuneros, ha interiorizado los valores y modos de ser de los quechuas, que lo convirtió en uno de ellos. Esta inmersión le permite no solo evocar la presencia de los ríos en las piedras, sino percibir también su fluir activo en ellas.

2. TOQUES, CONTACTOS, ENLACES, TRANSMISIONES, INFLUENCIAS

De acuerdo con el texto, conviene seguir su desarrollo literal para precisar y ampliar este análisis. Ante la visión del muro inca descrito en la novela, Ernesto reacciona con una mezcla de reverencia y recelo: «Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme» (Arguedas, 2011, pp. 11-12). La secuencia formada por la sucesión de alejamiento, contemplación y acercamiento, que se reitera, parece el trasunto de una conducta que expresa un asombro vacilante o un comportamiento ritual asociado a la figura del chamán (Rudas, 2019, pp. 213-241). Al tocar las piedras, Ernesto percibe en ellas una suerte de animación, de vitalidad, un flameo que emerge de las junturas: «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» (Arguedas, 2011, p. 12). La «línea ondulante, imprevisible» semeja las ondas de los ríos, especialmente las más irregulares, cuyas salpicaduras estallan al contacto con las rocas. La analogía articula sensaciones táctiles, con impresiones ópticas —sin duda multicolores— y auditivas, generadas por la corriente acuosa, que contrastan con la oscuridad y el silencio de la calle donde se halla el muro.

Se evidencia una oposición entre la fuerte intensidad cromática y sonora de las corrientes, y la débil intensidad que correspondiente a la penumbra y al silencio de la noche. Asimismo, la similitud se halla

en las líneas percibidas, primero, por el tacto, luego por la vista: líneas discontinuas que se configuran según la forma de las masas de agua de los ríos turbulentos en tiempos de lluvia, cuyas ondulaciones y ondas emulan los rápidos movimientos de las corrientes precipitadas y erizadas. No obstante, las rugosidades de las piedras no solo evocan, por analogía, las olas y corrientes de los ríos. La semejanza se torna de inmediato en fusión: piedras y ríos no se limitan a parecerse, constituyen una misma materia, es decir, un mismo ser; una misma entidad cuya movilidad o dinamismo responde a un principio animante o, precisamente, a la *cama*: «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». No es posible abordar ahora detalladamente esta secuencia de transformación, lo que es el paso del *parecer* al *ser*, que implica el tránsito de una experiencia vivida como analogía a una experiencia asumida como animismo.

En la misma línea, se observa la experiencia que produce el fognazo que sale de las juntas de las piedras. Ese ardimiento no es consecuencia de la conexión que un observador puede hacer entre dos percepciones temporal y espacialmente situadas a distancia; lo es de la transmisión inmediata del fuego que sale de las piedras y calienta las manos. Por tanto, se trata de una experiencia efectiva en la que se enlazan, por relaciones de consecución, piedras llameando con ríos caudalosos, mediante la sensación táctil.

El flujo de las aguas fluviales, evocado por las rugosidades de las piedras, y condensado en estas por afinidad y contagio, se manifiesta como una fuerza influyente, cargada de energía solar, capaz de generar auténticas sensaciones de calor. Así, de las piedras emana fuego, en la medida en que están impregnadas del agua de los ríos que las ha golpeado, la cual ha sido previamente tocada por los rayos del sol. Dicho de otro modo, el agua turbulenta de los ríos al transportar fuego en su recorrido hace que las piedras sumergidas en sus cauces también lo contengan. Este fuego, cuya irrupción se encuentra en estado potencial o en latente, se activa en el momento adecuado, como ocurre en la experiencia de Ernesto al tocar las piedras del

muro. Este fenómeno se asemeja a los rituales chamánicos de los *kamasqa* —según la grafía empleada por Catherine Allen—, quienes adquieren poderes al haber sido golpeados por el trueno, como señala la autora en sus estudios sobre las comunidades andinas (Allen, s.f.). El término *kamasqa*, derivado de *kamay*, según explica, designa «la capacidad de reordenar la materia en nuevas configuraciones», mientras que *kama* es la fuerza estructuradora de dicha capacidad (Allen, s.f.). La investigadora informa que «las luces de gran alcance, especialmente intermitentes o luz reflejadas, constituyen el rasgo distintivo de la experiencia transformadora»; igualmente refiere que «los rayos del sol que “llegan bailando”» durante la festividad de San Juan Bautista el 24 de junio «se transforman momentáneamente en “agua bendita”, a la que (los indios) atribuyen cualidades curativas» (Allen, s.f.). Tocado por el fuego —una manifestación del fuego solar—, Ernesto se transfigura y, en consecuencia, parece convertirse en un mediador entre mundos. La sensación fluvial torrentosa que transmiten las piedras al tacto puede equipararse, en efecto, a una experiencia chamánica. Se trata de un acontecimiento extraordinario, reservado para quienes poseen una sensibilidad especial. No obstante, aunque no es posible profundizar aquí en este aspecto, se entiende que se trata de una condición fundamental para las interacciones que establece Ernesto a lo largo de la novela, tanto con seres humanos como con entidades no humanas.

3. ANALOGÍAS, ANIMACIONES, MEDIACIONES: LA ORGANIZACIÓN DE LO SENSIBLE

Entre el calor del sol y las llamas que emergen de las piedras, el agua parece desempeñar un papel de enlace o mediación. En *Los ríos profundos*, esta relación se destaca a través de dos conexiones: luz solar-ríos y ríos-piedras. Al respecto, es relevante también destacar dos aspectos: 1) el encadenamiento registrado no es únicamente analógico, en él se desliza un animismo subyacente (se toma prestada la expresión de Allen), que se traduce en la percepción práctica de una continuidad energética entre las propiedades de distintas entidades

(sol, agua, piedras); 2) en esta interconexión se percibe el recorrido de una misma fuerza, que se manifiesta en distintas formas. Dicha fuerza vital, o *cama*, se presenta como una potencia actuante (performante) en distintas envolturas —o formas— materiales, fenómeno característico del animismo (Suaralles, 2013).

La lógica o la sintaxis de los modos de existencia analógica y animista, organizados en torno a la presencia de los ríos turbulentos del verano, presenta otras correspondencias. Los ríos encabritados que Ernesto asocia por analogía al tocar las piedras del muro, y cuyo fuego evocan canciones quechuas que repiten una frase constante: «*yawar mayu*», río de sangre; “*yawar uno*”, agua sangrienta; “*puk'tik yawar cocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar web'e*”, lágrimas de sangre» (Arguedas, 2011). En esta canción, el agua oscura de los ríos que corre en verano se identifica con la sangre que circula en los organismos. No se trata únicamente de una analogía o una identificación, se presenta una fusión, un ser quimérico: el agua es sangre y la sangre es agua. Esta identificación entre dos sustancias es materialmente indiscernible. Se puede afirmar que esta relación difiere solo en algunas cualidades primarias: el agua recorre y aviva a la tierra, mientras que la sangre anima al cuerpo. Sin embargo, ambas contienen fuerzas o cargas energéticas que posibilitan la existencia de manera concurrente. Ambos son flujos idénticos, no solo similares, que nutren seres orgánicos. No se puede discutir acá el error de categoría cometido por muchos críticos que han interpretado estas combinaciones como expresiones metafóricas o propias de una escritura vanguardista. En algunos casos, este error quizás era inevitable, dado que no se habían sistematizado aún los modos de existencia de los pueblos originarios amerindios, particularmente, hasta la segunda década de este siglo. Pero, los acercamientos realizados, especialmente en los últimos años y que replican lo dicho antes del giro ontológico de la antropología, son consecuencia de ignorancia negligente. Sobre esto, es importante señalar que ya Gerald Taylor había escrito un artículo precursor sobre el tema en 1974 (2000).

La canción continúa con el siguiente enunciado: «*yawar uno*», agua sangrienta»; a partir de eso, pueden hacerse tres interpretaciones del adjetivo «sangrienta»: 1) que echa sangre; 2) teñida de sangre; y, finalmente, 3) que ocasiona o provoca sangre en otros. Sea lo que fuere, esta expresión remite a enfrentamientos violentos, a conflictos y a batallas. Esta imagen está conectada con la información que proporciona el enunciador de la novela (el memorialista): «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, al momento en que los bailarines luchan» (Arguedas, 2011, p.13). Los ríos cargados del verano se hallan ligados a lo guerrero, dimensión temática principal de la novela y de la forma de vida de los indígenas del sur andino peruano. La obra aborda transformaciones individuales y colectivas, incluso cósmicas. La transformación que experimentan los indios colonos —encorvados, temerosos, obedientes, resignados, por efectos de la colonia y el latifundismo— en sujetos libres, erguidos, briosos, valerosos y rebeldes, es crucial al final de la narración. Estos personajes son actantes colectivos cuyos ímpetus indomables y beligerantes han sido reducidos y apagados, convertidos además, a causa del sistema colonial, en peones doblegados, dóciles y cobardes. Ellos, sin embargo, albergan un ánimo, un *animu* o *camag*, es decir, una energía vital cargada de fuerzas distribuidas (Allen, s. f.; Gell, 2016, p. 164), similar al de las luces y temperaturas del sol, trasladados a la bravura de los ríos, cuyas cargas se han condensado en las piedras que irradian fuego. En el marco de las conexiones e influencias características del animismo, esas fuerzas también influyen sobre los arrestos bélicos que aún se expresan en las danzas.

Los indígenas, en sus canciones festivas, convocan a los ríos fecundadores al tiempo que anuncian —enuncian— sus poderes bélicos, los cuales están ensamblados a un espíritu de reivindicación que se manifiestan al final de la novela, cuando los indígenas sublevados logran vencer a la peste que los asola gracias a sus rezos e imprecaciones. Ese espíritu representa una fuerza renacida en el extremo de la devastación inminente. Al borde de su desaparición, como ha sido

bien analizado (Huamán, 2020, pp. 37-50), resurge entre los indios la presencia de deidades nativas que los unifican, los fortalecen y les devuelven coraje. Sin duda, estas deidades se encuentran ligadas al sol.

En el mismo orden de ideas, se debe prestar atención a los comentarios e interpretaciones que las frases de la canción suscitan en el «actante Ernesto» a los catorce años, tal como las evoca el «memorialista Ernesto» treinta y tres años después. La serie de frases que forman la canción citada anteriormente desarrolla, hasta cierto punto, una progresión: del río de sangre que fecunda y contribuye a la subsistencia, se asciende en intensidad y extensión hacia el río que esparce sangre en forma violenta, y de allí a agua que hierve hasta la que concluye convertida en lágrima. Evidentemente, esta lágrima es un símbolo de muerte, si se encadena la última frase a la isotopía de violencia y destrucción presente en la canción. Pese a eso, también representa una condensación acuosa minúscula que expresa dolor: el sufrimiento impreso en el rostro indígena por la condición que padece. ¿Podría interpretarse que la violencia y el dolor, aunque cargados de una gran fuerza destructiva, también encierran la capacidad de fecundidad, así como las ansias guerreras, nostálgicas de un pasado imperial, y asociadas al calor y al fuego del sol? Interesa destacar que la progresión registra un recorrido que se inicia con las emanaciones térmicas del sol, sigue con la carga del agua de fuerzas solares y continúa con un desarrollo sucesivo, circular, cíclico múltiple e irradiante: el líquido hierve, se evapora, se eleva a las alturas y regresa de allí convertido en lluvia, que llena lagos y lagunas, los cuales bullen y se transforman en calor, en llamas, en agua turbulenta (hinchida de *animu* o *cama*) de los ríos, que penetra en las piedras con las que choca en su recorrido, y las convierte en entidades o seres contenedores y conductores de energía, de esa fuerza llamada *kamay*.

La última transformación, la conversión de agua sangre en «piedra de sangre hirviente», genera una sensación de expectación. Esta conversión se manifiesta en una interrogante retórica, aunque no se sabe si procede del joven que reflexiona y se distancia, o del narrador memorialista que, después de treinta y tres años, evoca el

recuerdo. En todo caso, la memoria, que adquiere características de sueño o ensoñación, rasgos también propios de lo mítico, confunde los roles: «¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk'tik yawar rumi*”, piedra de sangre hirviendo?». El agua sangre transfiere a la piedra las cualidades energéticas de su *kamay* animador, así como su potencial fecundador. El *kamay*, una fuerza que otorga vida y animación, cuya fuente proviene del sol, permite percibir el muro de piedras, que aparentemente permanece inerte, como un ser dinámico que «hervía por todas sus líneas», con una superficie «cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa». Esta visión sugiere que las piedras, comparadas con un río de sangre y fuego, actúan como un agente viviente compuesto por esos elementos, y no simplemente como una figura retórica.

Las piedras se presentan como agentes dotados de ánima, de fuerza, de movimiento y de capacidad transformadora: son *cama*. El enunciador memorialista no sugiere que estén provistas de intencionalidad o voluntad, ni de competencias propias del actuar humano, como ocurre con los «seres tierra», la terminología de Marisol de la Cadena (2015), entre los *runas* del Cusco. No obstante, la ciudad, construida con rocas que provienen de los ríos que la recorren y de las cumbres de las montañas, se configura como un ser dotado de poderes sobrenaturales, comparados con los de cualquier deidad pariente, como los *apus* (dioses montañas), los ríos, entre otras entidades. Estos poderes le permiten intervenir en la vida de los seres humanos, penetrar en su mente y apropiarse de su consciencia, trasladando a quienes se hallan bajo su influencia a otros espacios y, en último término, transmutándolos. Si Cusco realiza tales alteridades, ¿lo hace por estar constituido por entidades influyentes o por fragmentos de aquellas que aún conservan su carga de poder? Provisionalmente, puede afirmarse que todo ser posee fuerza de acción (por competencia y por agencia), ya sea concebido como un todo, o como parte de dicho todo. El caso de las piedras de los muros incas es particularmente claro: se tratan de fragmentos de *apus* o *ruwales*, procedentes de ríos o montañas, que, aunque se encuentran separadas de sus fuentes originales, no

han perdido su energía, su fuerza ni su potencia de acción. Estos fragmentos mantienen su dinamismo, al sincronizar y reconfigurarse para formar otros seres que trascienden materialidades.

4. FUERZAS NATURALES Y OBJETOS CULTURALES

Las combinaciones descritas se configuran como un conjunto de entidades y fuerzas que resultan tanto familiares como extrañas. Un claro ejemplo de quimera es la campana María Angola, de enorme tamaño y, según la leyenda, hecha de oro puro. Se dice que fue fundida «con trozos del Sol de Inti Cancha o de las paredes del templo, o de los ídolos. Trozos solamente; o de grandes joyas hechas de ese oro. Pero no fue un quintal, sino mucho más, el oro que fundieron para la campana» (Arguedas, 2011, p. 23), según le relata el padre a Ernesto. Se cuenta que el valioso metal fue aportado por una dama cuyo nombre quedó asociado a la campana. Esta fue forjada por artesanos tanto españoles como indígenas, y su sonido se distingue por ser tan potente que es capaz de transformar radicalmente a quienes lo oyen. Se dice que su tañido puede escucharse a cinco leguas de distancia. Aún más relevante es la mención del enunciador sobre el oro, ya que «suena para que la voz de las campanas se eleve hasta el cielo, y vuelva con el canto de los Ángeles a la tierra» (Arguedas, 2011, p. 23).

La campana es presentada como un actante dotado de una doble alma, tanto indígena como española. Debido a las fuerzas que participaron en su creación, se configura como un ser híbrido, una auténtica quimera. Esta cualidad quimérica no solo proviene de su origen mestizo, sino también de los atributos simbólicos que le han sido asignados: actúa como un mediador (o camasca) entre el mundo terrenal y el celestial, permitiendo la interconexión entre estos planos y acercándolos. Además, facilita la conexión entre seres separados por el tiempo y el espacio, desencadenando recuerdos. Ernesto, por ejemplo, al escuchar las campanadas, visualiza a «don Maywa y a don Víctor Pusa» rezando «arrodillados frente a la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de (...) [su] aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba» (Arguedas, 2011, p. 20); el recuerdo

concluye con la imagen de «los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose» (Arguedas, 2011, p. 20). Este pasaje merece un análisis más extenso. El sonido de la campana evoca una escena de devoción católica, simbolizada en la genuflexión como un gesto de sumisión ante un edificio que representa la divinidad foránea. No obstante, el acto se sitúa en el crepúsculo, un momento de luz refulgente y tenue, a la vez excitante y calmada. En *Los ríos profundos*, esta luz tiene potentes capacidades metamórficas, que generan seres anómalos con frecuencia encargados de la mediación entre realidades.

Bajo su influencia emergen entidades designadas como *illa*. Según el texto: «*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 (...) una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan en el fondo de los lagos solitarios» (Arguedas, 2011, p. 93). La luz crepuscular que incide el instante en que don Maywa y don Víctor Pusa se inclinan devotamente ante el muro de adobe de la iglesia rural alcanza, asimismo, a las aves rapaces, sumergiéndolas en un estado de sobrecogimiento. Esta fuerza influyente no solo logra conmover a los animales al provocarles una suerte de goce estético, sino que también logra alterar su naturaleza: transforma los fieros *wamanchas* en seres que, si bien no llegan a ser enteramente apacibles, se tornan, al menos, inusualmente pacíficos, lo que implica una alteridad de su naturaleza.

El sonido de la campana María Angola se desplaza en ondas, de manera análoga a las corrientes de los ríos, que interactúan con las rugosidades de las piedras, donde deja su huella. Este movimiento sonoro, al igual que el fluir del agua, modela o arquea la mente, al provocar recuerdos y sensaciones que, por el momento, no pueden ser explorados en detalle. Para el joven Ernesto, el escuchar sus campanadas constituye una experiencia de evocación profundamente animista e íntima. Las campanadas lo subyugan, fascinan y capturan, ejerciendo una influencia comparable a la de las piedras de los muros

y las rocas talladas de las murallas de Sacsayhuamán, que, dotadas de una fuerza particular, tienen el poder de transformar a aquellos seres que quedan atrapados en su esfera de influencia, convirtiéndolos en «seres cogidos» (Latour, 2013, pp. 182 y ss).

Al igual que las montañas y la tierra, que en su voracidad demandan niños y adultos, capturándolos mediante encantamientos, los sonidos de la campana en movimiento encandilan a sus oyentes, pero con un propósito diferente: no buscan absorber ni integrar a sus víctimas en su propio ser. En su lugar, los sonidos trasladan a sus cautivos hacia otros mundos maravillosos, de donde habrán de regresar eventualmente transformados o renovados. Las cualidades sonoras que emanan de la campana poseen la capacidad de guiar el espíritu de los humanos al pasado, hacia lugares amados, al recrear momentos placenteros y de regocijo.

Debido a las ondas sonoras de la campana, situadas en la intersección entre el ámbito natural y el cultural, Ernesto vive experiencias de percepciones analógicas y animistas. Las piedras de los muros que integraron los antiguos templos y palacios incas constituyen objetos culturales cuya procedencia natural no se ha perdido. Siguen siendo seres tierra, entidades animadas que mantienen vínculos de influencia con todos los vivientes, en consonancia con la concepción de que todo lo existente posee vida propia. En este marco, la campana María Angola se percibe en el horizonte como un ser animado, aunque de índole diferente. Se trata de un objeto forjado con sustancias originarias de tierras cusqueñas —con seres tierra—, pero elaborada con manos de artesanos españoles e indígenas. A la que, por tanto, se le han transmitido fuerzas vivificantes de doble procedencia: por un lado, las energías hispánicas, ligada a los conquistadores y colonizadores responsables del sufrimiento indígena; por el otro, el *camac* nativo, energía animadora procedente del sol.

5. CUSCO COMO SER TIERRA O RUWAL

El Cusco, que alberga entidades como las piedras de los muros incas y la campana María Angola, se configura como una ciudad animada que

comparte, por analogía, las características de estas fuerzas. La ciudad inca ejerce una atracción fascinante sobre Ernesto, pero al mismo tiempo lo perturba y transforma. Desde su rol como epicentro sensible de la narración, Ernesto es «agarrado» por el Cusco, literalmente «encantado» por la ciudad. En la lexicografía castellana de la tradición oral andina, el término «encanto» hace referencia a un embrujo o hechizo que atrapa mediante el engaño, ya sea a través de una intervención sobrenatural sobre el espíritu o mediante una forma de hipnosis que altera la percepción y revela una realidad distinta.

Existe, sin embargo, una segunda acepción de ser «agarrado» que resulta especialmente relevante en este contexto: ser «absorbido», ser ingerido o incluso ser tragado por seres invisibles o entidades sobrenaturales, como ocurre con frecuencia en los relatos de los *ruwales*. Las montañas tutelares suelen engullir a todo ser vivo que, desorientado o perdido, se aproxima a ellas: hombres solitarios, extraviados, despistados, opas, personas con alguna discapacidad e, incluso, niños. Los seres ingeridos nunca retornan a este mundo tal como eran: quedan integrados en la entidad que los ha atrapado, transformándose en parte de ella. En el caso de Ernesto en el Cusco, no se produce una absorción física, ya que la ciudad no consume cuerpos; en cambio, lo que hace es capturar la mente o el alma (el *animu*). En este sentido, «agarrar» significa perturbar, alterar las capacidades perceptivas y las capacidades de conexión, que llevan al individuo a experimentar una realidad distinta, donde lo imposible se torna tangible. Remite hacia la instancia de lo mítico y de lo ficticio, o bien, a un universo lejano y paralelo, quizás incluso utópico. Es el ámbito de la fábula el que se hace presente, pero a la vez un universo compuesto por percepciones nerviosas, casi ebrias. Para su padre, Ernesto está «alterado» en el Cusco. En cierto grado, su comportamiento se parece al de alguien embriagado o enloquecido, fuera de sí, dominado por otra fuerza que lo guía y manipula: «Estás alterado, hijo» (Arguedas, 2011, p. 15).

6. CUSCO COMO QUIMERA

Cusco también se percibe como un híbrido o quimera. Según Philippe Descola (2021, pp. 303-304), la figura que mejor identifica la ontología analógica es la quimera: «es un ser compuesto de atributos pertenecientes a especies diferentes, que presentan, sin embargo, una cierta coherencia en el plano anatómico». Define a la quimera como híbrido «cuyos elementos constitutivos están prestados de fuentes heterogéneas –especies animales de toda clase o de órdenes diferentes, humanos de todas las variedades, aun plantas y artefactos– reunidos excepcionalmente en un ser *sui generis*, raramente concebido desde el principio como imaginario».

Las quimeras abundan en este entorno y no se limitan a las manifestaciones previamente analizadas. Los hacendados, particularmente, encarnan esta condición; en especial, el tío (el Viejo) a quien el joven Ernesto y su padre visitan en Cusco, con el propósito de presentar un reclamo cuyo motivo no se especifica. Durante el encuentro, ambos personajes son objeto de maltrato, lo que permite que emerjan características que sitúan el comportamiento del Viejo en una zona intermedia, donde afloran rasgos que lo vinculan tanto con seres del inframundo cristiano europeo como con los del *ucku pacha*, el mundo subterráneo del sur andino peruano. Su boca es descrita como inmunda y su figura se asemeja a la de un demonio. De hecho, los hacendados, como colectivo, corrompen las plantas con su aliento, otorgándoles un aura de contaminación y decadencia.

La composición mereológica (relativa al todo y sus partes) del Viejo y de los hacendados fusiona figuras pertenecientes al *ucku pacha*, el mundo hueco y subterráneo de los Andes del sur, con figuras provenientes del imaginario del infierno católico. Arguedas configura una quimera donde se convergen rasgos de los *ñaupa machu*, seres del pasado castigados por su soberbia con el fuego del sol, quienes, a pesar de haber sido supuestamente erradicados, perviven en el presente y reaparecen durante las noches. Estos seres mantienen una existencia salvaje en un mundo opuesto e inverso al mundo de la vida habitual. Entre sus rasgos distintivos, destacan su carácter voraz e insaciable,

sus rasgos oscuros, su cuerpo deshecho, deteriorado, y su aspecto viejo y maloliente (Ortiz, 1973). En este contexto, se emparentan con los «condenados», almas errantes descritas en los relatos del sur andino como seres ruinosos, cuerpos muertos en proceso de descomposición, cuyas almas no pueden transitar al mundo de las almas (Fourtune, 2015). Aunque estos seres tienen una procedencia hispana y católica, han sido integrados en narraciones y en prácticas nativas, al experimentar un proceso de resignificación que las ha dotado de nuevos matices.

En esta quimera se ensamblan las figuras de los *ñaupá machu*, de los «condenados» y del diablo, entrelazados por atributos compartidos: su carácter invisible, su propensión a absorber, a capturar y raptar a los humanos, así como su capacidad de arrastrar a las almas hacia otros planos de existencia, como el infierno en el caso de los demonios, condenándolos a un tormento eterno e incesante. La composición del Viejo se estructura conforme a la lógica de la quimera griega, aquel monstruo híbrido constituido por la yuxtaposición de diversos animales y seres mitológicos; en este caso, se acoplan figuras de seres mitológicos andinos y católicos subterráneos. Esta composición lo convierte en un ser monstruoso cuyo semblante es difícil no conectar con la máscara del diablo de la Diablada boliviana, como la que Philippe Descola examina en su obra más reciente (2021) y cuya descripción corresponde estrechamente con la caracterización ofrecida aquí.

7. LO LUMINOSO Y LO OSCURO

El mundo al que acceden Ernesto y su padre al arribar al Cusco es nocturno, dominado por «condenados» y demonios. No obstante, a medida que transcurre el tiempo, se revela una contraparte diurna, conectada con deidades agrarias, montañas, ríos y el sol. Este es un mundo sobrecogedor y asombroso; extraño y al mismo tiempo familiar; nuevo y desconocido, pero a la vez antiguo y conocido. Esta dimensión podría tratarse de un cuerpo pariente, una entidad a la que el hombre quechua —el *runa* de los *ayllus*— se siente pertenecer por linaje y procedencia ancestral. En este sentido, se puede aplicar la

categoría de «lugar pariente», propuesta por Guillermo Salas Carreño (2019), para describir esta relación ancestral y de protección entre el *runa* y su entorno.

Este espacio se presenta como un lugar donde ocurren eventos de mutación y conexión de naturaleza holística, donde las partes disgregadas se entrelazan para formar un todo. Al mismo tiempo, la ciudad está en un proceso de descomposición, degradación y dispersión, pero también surgen fuerzas que anuncian y sostienen tendencias hacia la recomposición, la renovación y la búsqueda de una unidad. Se trata de una unidad conflictiva y contradictoria. La ciudad, por lo tanto, se erige como un centro de conexión e irradiación de entidades diversas, aunque esta dimensión no es percibida fácilmente ni accesible a todos los que la habitan o visitan. Percibir y sentir esta dimensión requiere ciertas condiciones: una disposición especial, conocimiento y sensibilidad, cualidades que evocan las capacidades de un chamán; un rol que Ernesto parece asumir tras su contacto con las fuerzas luminosas.

La antigua capital del Imperio incaico se presenta como una ciudad fracturada, donde los edificios coloniales se levantan sobre los muros de piedra de los antiguos palacios prehispánicos. El narrador memorialista menciona que, a la edad de catorce años, uno de los muros capturó su atención, convirtiéndose en una imagen memorable. Desde un enfoque analítico, es significativo resaltar la descripción del muro: «Era oscuro, áspero; atraía con su faz recostada. La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro» (Arguedas, 2011, p. 9). Surgen, entonces, una serie de oposiciones: el muro está abajo, la pared se encuentra arriba; aquel es oblicuo, esta es recta; la oscuridad y aspereza del primero contrastan con la luminosidad y posible suavidad de la pared, tal vez realzada por la tenue iluminación eléctrica que sugiere un brillo mortecino. Es fundamental destacar que el muro inca posee características que evocan el mundo subterráneo, al manifestar cualidades sensibles como la oscuridad y la rugosidad, que lo vinculan a los monstruos de los subterráneos y al concepto de *ucku pacha*. En contraste, la pared colonial hispana

refleja cualidades del mundo superior, exhibiendo cierto brillo y una superficie lisa, lo que la relaciona con el *hanan pacha* y, por ende, debería asociarse también a *ruwales* y deidades parientes, como el sol y las montañas. Sin embargo, esta relación se invierte. La ciudad, repleta de deyecciones y condenados, ha llegado a ser periférica, aunque al mismo tiempo no lo es. La parte oscura, donde se encuentra el muro de piedras, actúa como un centro dinámico, un ser que transporta las fuerzas vivificadoras de los ríos, las lluvias, el sol y el espíritu bélico de los guerreros. Así, el Cusco atraviesa un periodo de alteridad y de inversión de su orden tradicional.

En el contexto del mundo quechua del sur andino, la antropología estructuralista sugiere que los opuestos se complementan. En la descripción del narrador de *Los ríos profundos*, el muro de piedras oscuras y la pared blanca de adobes que coexisten en la ciudad colonial no logran integrar un conjunto armónico de oposiciones complementarias. ¿Acaso esta falta de integración es un rasgo característico de las formaciones quiméricas coloniales en el mundo quechua? El muro pétreo y las paredes blancas no se amalgaman, no constituyen un híbrido o quimera arquitectónica de acuerdo con la definición de Descola. No armonizan. El resultado de su unión revela una divergencia o desunión. Desde esta perspectiva, cabe plantear una correlación o analogía de proporciones extremas y no complementarias: «oscuro : blanco :: inclinado : recto». Empero, sería más adecuado interpretar esta relación como una analogía entre componentes antipáticos, según la categoría propuesta por Foucault (1968), como una similitud posible en la episteme renacentista. Dentro de las similitudes de este sistema de conocimiento, la simpatía se presenta como un principio de articulación figurativa, estableciendo símiles entre entidades que se atraen mutuamente: lo denso se relaciona con lo denso, y lo ligero, con lo ligero. Por ejemplo, lo liviano puede simpatizar con la suavidad, dado que ambos comparten una cualidad de blandura. En contraste, la antipatía se revela en la incompatibilidad de lo pesado y lo ligero. Esto no excluye la antipatía del sistema de conocimientos analógico, ya que forma parte integral de la misma episteme y, junto con la simpatía, permite la individualidad de los seres. En efecto, algo se vuelve identificable

gracias a sus afinidades y aversiones, a sus filias y fobias. La singularidad de un ser depende de las asociaciones que establece a través de la conexión, así como de las separaciones que origina por repulsión.

El escenario de la calle donde se encuentra la construcción del muro inca, que primero es ancha y luego se torna «angosta, y más oscura, que olía a orines» (Arguedas, 2011, p. 11), merece un análisis detallado. La oscuridad, que se asocia con las piedras, y los orines no se armonizan; no se perciben como semejantes de acuerdo con ninguna relación analógica. Su cercanía no las hace compatibles ni convenientes. Los orines, al impregnar el entorno nocturno, portan las cualidades sensibles de lo descompuesto, lo inservible y el desecho, características que no establecen una conexión con el muro pétreo. En la epistemología renacentista sistematizada por Foucault (1968), la «conveniencia» se refiere a las cosas que son «convenientes» entre sí y que se acomodan mutuamente por proximidad. Sin embargo, en este caso, la relación entre el muro y los orines es una de antipatía. Así, se concluye que, a pesar del deterioro y la inmundicia que prevalecen en el Cusco, los muros no se contaminan; no se dejan influir ni contagiar. De forma similar, se puede afirmar que los muros no son afectados por las infestaciones de los condenados ni por las del demonio, personajes contaminantes centrales en la cosmogonía cusqueña contemporánea. Por lo tanto, el mal olor de las deyecciones, que conlleva una valoración peyorativa, resulta incompatible con los muros, aunque se encuentren en proximidad.

En ese contraste se evidencia la coexistencia y la confrontación de dos modos de existencia analógicos. El primero corresponde al modo de existencia de los quechuas, vigente desde la época incaica, y el segundo al modo de existencia hispano, instaurado por la conquista. En el quechua, los seres establecen relaciones de compatibilidad, emulación, analogía y simpatía/antipatía, dentro de un horizonte de comprensión situada en una esfera predominantemente diurna y luminosa, que concibe el mundo de forma dinámica, en un proceso de renovación periódica, aunque el presente se halle inmerso en lo oscuro y curvado por lo hueco. En el hispano, el modo de existencia establece

relaciones de semejanza o de similitud desde un punto de vista ubicado en un mundo regido por lo nocturno y oscuro, marcado por un interminable proceso de descomposición, aunque pueda expresarse en rasgos claros y de cierta luminosidad.

Las categorías de luminosidad/oscuridad y diurnidad/nocturnidad, no solo son expresiones figurativas, son a la vez contenidos inherentes a los modos de ser. Expresan y contienen de una manera indisoluble mediante operaciones que hacen compatibles (moldean), en sus respectivos dominios, todo aquello que enlazan. En el primer modo de existencia, la compatibilidad desempeña un rol purificador (posibilitando una percepción clara y distinta de la realidad). En el segundo modo, la compatibilidad cumple un rol contaminador (dando lugar a percepciones confusas). Mientras que en el primer caso se efectúan selecciones (se ensambla una totalidad mediante operaciones de inclusión selectiva), en el otro se generan mezclas (que forman un todo por medio de operaciones de amalgama no selectiva). En esta lógica, el orden incaico, que se asocia con lo proporcional y lo divino, tiende a seleccionar y purificar; en tanto que el modo hispano, vinculado a lo monstruoso y demoníaco, opera mezclando y corrompiendo. El esquema, sin embargo, es más complejo.

8. SUFRIMIENTO, DESNUDEZ, EL PONGO Y CRISTO CRUCIFICADO

El sufrimiento constituye un componente fundamental en la existencia indígena, dado que a través del dolor se posibilita la captación de la vida en su integridad: diversa y, al mismo tiempo, unificada. Esta experiencia permite una identificación entre seres diversos. La sensación de un profundo sentimiento, que surge en el interior del cuerpo, puede experimentarse tanto a través del agravio como del insulto violento y físico, los cuales provocan en el ser una percepción de despojo. Aunque el despojo del vestido no se expresa de forma tan explícita en *Los ríos profundos*, se manifiesta de manera más clara en otras narraciones de José María Arguedas. En esta novela, la situación se presenta de manera referida e insinuada. El narrador relata haber sido agredido por la familia de su madrastra, a cuyo cuidado lo había confiado su

padre, un abogado itinerante. Se convierte en víctima de humillaciones y vergüenzas insoportables, y se le niega el reconocimiento, lo que, según la explicación de Giorgio Agamben (1997), equivalía en la antigua Roma a la pérdida de dignidad. Este término designaba originalmente la vestidura que portaban los dignatarios, la cual los diferenciaba del resto de la población.

Con la Revolución francesa, el término adquirió un nuevo significado que ha perdurado hasta nuestros días. Inicialmente, la vestimenta funcionaba como un símbolo de rango y autoridad, y luego como un indicador de posición social (es decir, «vestir con dignidad»). No obstante, a partir de ese periodo, se transformó en un atributo de reconocimiento universal asociado con la dignidad, por lo que la humanidad y la dignidad se identificaron como términos equivalentes. La cualidad de lo digno se interiorizó y se convirtió en la esencia misma de lo humano; aunque a lo largo de los siglos, la asociación entre la vestimenta y lo digno ha perdurado en la conciencia colectiva. Las condiciones necesarias para lo digno y lo humano, en esta tradición, incluyen la creencia en un creador único y verdadero, así como la escritura y la vestimenta. Para el Inca Garcilaso de la Vega, al igual que para los españoles y europeos del siglo XVI, la desnudez, entendida como la ausencia de vestimenta, era uno de los principales signos de barbarie y un claro indicio de falta de conciencia. Este gran escritor cusqueño, considerado un hombre moderno, interpretaba esta carencia como la expresión suprema de animalidad y ferocidad, una característica atribuible a aquellos seres incapaces de reconocer la desnudez y valorarla como algo indigno y, por ende, no humano.

En *Los ríos profundos*, la pérdida de dignidad se equipara sin duda al estado de desnudez, de una desnudez completa que, a título de hipótesis, puede asociarse fácilmente con el estado de desamparo, tal como se presenta en la poesía de Charles Baudelaire, analizada por Claude Zilberberg (2006, pp. 255 y ss.). Este estado está vinculado con el abandono y la orfandad, temas recurrentes en toda la obra de Arguedas. El hombre desnudo es el hombre desamparado, el *waqcha*, aquel que se encuentra fuera de su comunidad y carece de prole.

Es, en términos utilizados por Žižek y explicados por Bárbara Cassin (como se cita en Žižek, 2012, p. 53), un estado del impresentable, una figura que no tiene cabida en las contabilidades sociales. Este ser no pertenece ni forma parte de ninguna contabilidad, y su identificación o descubrimiento revela la vergüenza. La vergüenza surge de la percepción de la propia desnudez y de la sensación de estar fuera de lugar, sin una localización definida. Esta falta de lugar se manifiesta, en la actualidad, en la lamentable condición de las personas sin hogar.

La vergüenza constituye un estado de ánimo derivado de la conciencia de la desnudez o de la carencia de vestimenta. Es igualmente un valor adjudicado a quienes se consideran carentes de humanidad, condición que corresponde a quienes poseen conocimiento de una lengua, tienen el don del habla y exhiben un rostro que los distingue como miembros de un colectivo, una cultura, una religión, una ideología política, un rol familiar o empresarial, entre otros. Hasta hace poco, se consideraba digno únicamente a quien poseía conocimiento y lo ejercía en alguna de sus diversas modalidades, facultad que, en su mayoría, los indígenas no poseían (Cornejo Polar, 1994). Por ser analfabetos, no eran vistos como dignos, ni siquiera como seres humanos; en consecuencia, se les permitía recibir un trato similar al de las bestias, como seres desprovistos de valor humano e, incluso, de valor económico y político.

Esta percepción queda evidenciada en «La piel de un indio no cuesta caro», título de un relato de Julio Ramón Ribeyro que subraya el menosprecio generalizado hacia este grupo. Se les consideraba «menos que nada», a pesar de ser utilizados como mano de obra en diversas actividades. Estar en la condición de «ser menos que nada» implica un estado de despojo, entendido no solo como inservible, sino también como la pérdida de todo lo que podría haberlo calificado y distinguido. Tal situación se presenta en el personaje del pongo que sirve en la casa del Viejo, donde viste un «pantalón, muy ceñido, [que] solo le abrigaba hasta las rodillas» (Arguedas, 2011, p. 10). El adolescente observador nota que estaba «descalzo; sus piernas desnudas mostraban los músculos en paquetes duros que brillaban» (Arguedas, 2011, p. 11),

y que se presentaba sucio y desaliñado, como un despojo. Así también, el narrador describe su apariencia: «Su figura tenía apariencia frágil; era espigado, no alto. Se veía por los bordes la armazón de paja de su montera. No nos miró. Bajo el ala de la montera pude observar su nariz aguileña, sus ojos hundidos, los tendones resaltantes del cuello» (Arguedas, 2001, p. 11). La concentración e intensidad con que se describe al personaje se debe a la curiosidad que despierta en el observador. Aunque no es un ser cercano, sí es familiar.

Los indios que conoce el protagonista y con quienes mantiene vínculos afectivos estrechos muy fuertes, pertenecen a una comunidad; no son siervos subordinados a un amo que los denigra y maltrata sistemáticamente, como sucede en el relato de José María Arguedas, *El sueño del pongo*, recopilado en una población marginal de Lima. En este relato se narran las ofensas burlescas que sufre un siervo durante su turno como sirviente en una casa hacienda. Cada noche, después de las faenas, el hacendado se reunía con los peones y los criados en el corredor de la casa, donde el pequeño siervo era obligado a representar comportamientos de animales, al imitar sus movimientos y torpemente emitiendo sus gritos para la distracción de los concurrentes, y en especial del hacendado. Las impericias del siervo desataba las fuertes carcajadas de su amo, quien, como latifundista, disfrutaba humillándolo frente a los demás ejerciendo su poder sobre él. El pongo que aparece en la casa del Viejo guarda similitudes con este siervo, debido a la posición que ocupa en la jerarquía doméstica cusqueña. No obstante, en este personaje destacan con mayor claridad sus rasgos de desnudez. Su vestimenta raída que deja al descubierto su torso y sus piernas musculosas, signos de las labores que realiza cotidianamente: «Las roturas de su camisa dejaban ver partes del pecho y del brazo» (Arguedas, 2011, p. 31). El ejemplo paradigmático de su desnudez radica en el hecho de que camina descalzo, sin zapatos ni siquiera sandalias, lo cual en sí mismo constituye un índice de su condición. El hombre en esa situación es un hombre desnudo. Durante la década de 1920, el periodo en la que transcurre *Los ríos profundos*, no llevar calzado equivalía a estar, de facto, desvestido.

La desnudez va acompañada de gestos de humillación y sumisión en el rostro, así como indicios de que el individuo trata de ocultarse, evidenciado por el encorvamiento del cuerpo y por expresiones de vergüenza, como el recelo a comunicarse en quechua, su lengua materna. Las notables protuberancias musculares en la piel, especialmente en el cuerpo del pongo, junto con la retracción de su mirada, son signos de una desnudez constitutiva que implica sufrimiento. Este sentimiento es similar al que evoca la imagen del Señor de los Temblores, representación de Cristo y patrono del Cusco, que se halla en la Catedral. Esta deidad aparece desnuda, prendida con clavos que horadan sus manos, de cuyas heridas brota sangre que tiñe su cuerpo oscuro. Lleva el pelo revuelto y las marcas de sus gestos reflejan un intenso y resignado sufrimiento. ¿Podría ser vista por la población indígena como una huaca prisionera y atormentada?

Cuando el trono de ese Crucificado aparecía en la puerta de la Catedral, todos los indios del Cuzco lanzaban un alarido que hacía estremecer la ciudad, y cubrían, después, las andas del Señor y las calles y caminos, de flores de ñujchu, que es roja y débil (...)

El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra a la luz de la plaza, con la catedral, las montañas o las calles ondulantes, detrás, avanzaría, ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece, sin cesar (...)

Renegrido, padeciendo, el Señor tenía un silencio que no apaciguaba. Hacía sufrir; en la Catedral tan vasta, entre las llamas de las velas y el resplandor del día que llegaba tan atenuado, el rostro del Cristo creaba sufrimiento, lo extendía a las paredes, a las bóvedas y columnas. Yo esperaba que de ellas brotaran lágrimas (Arguedas, 2011, pp. 29-30)

La presencia de Cristo no se limita a ser una imagen, sino que encarna un ser que no solo posee agencia, sino que se manifiesta como una entidad todopoderosa. Se presenta como aquel que sufre más que cualquier otro. ¿Condensa todos los sufrimientos? El resultado es una intensificación del sufrimiento de quienes sufren, dicho de otro modo, no mediante una actuación que exacerbe el sufrir. No mediante un contacto corporal que conmueva el alma, ni de una operación que agrave sus sensaciones con agresiones físicas o verbales. Cristo lo logra, en cambio, por simpatía, que no consiste en una identificación empática ordinaria —no se limita a sentir como el otro en virtud de colocarse en su lugar—. Esta simpatía es una forma de analogía: una relación de semejanza que establece un vínculo sinérgico entre seres, sin necesidad de contacto con sus sentimientos. Es una transmisión que no se restringe a los humanos, sino que se extiende también a los elementos inertes, sobre los cuales produce el efecto de animación o, más bien, de reanimación: «el rostro del Cristo creaba sufrimiento, lo extendía a las paredes, a las bóvedas y columnas. Yo esperaba que de ellas brotaran lágrimas» (Arguedas, 2011, p. 30). Se trata de una reanimación doliente, ya que el sufrimiento otorga a los seres en general una tonificación vital añadida, que los hace más receptivos en el plano de las sensaciones y, al mismo tiempo, más activos en su capacidad de penetrar las profundidades del interior sensible de todo lo viviente.

El impacto simpático se manifiesta como una resonancia de carácter explosivo que pasma a los indios, quienes experimentan una honda conmoción al presenciar la salida del anda de Cristo en la procesión, cuando esta aparece en el pórtico de la Catedral. En ese momento, lanzan un alarido que hace estremecer la ciudad. Se trata de un grito doliente y de admiración ante la visión asombrosa de la imagen sagrada, una expresión sonora que se extiende más allá de la ciudad y provocando la sensación de que la propia tierra tiembla en respuesta. Las resonancias descritas son equivalentes a las que producen las piedras en el nivel táctil, sensorio motor, sonoro y visual. Los distintos modos de lo sensible se despliegan en un movimiento simultáneamente radial y expansivo, además de envolvente y penetrante.

Cada uno de esos modos circunda a los seres ubicados en torno a una fuente corporal, los envuelve y atraviesa hasta alcanzar a su centro afectivo. El efecto resultante es una expansión o distensión que se manifiesta como un desfogue quejumbroso. Esta explosión de dolor, de una intensidad concentrada, se difunde extensamente con una plasticidad que abarca la totalidad del entorno. Se trata de una sensación plástica compleja, caracterizada por movimientos contradictorios de contracción y dilatación que comprimen y distienden el cuerpo y su interior de manera oscilante. Dichos movimientos poseen un sentido dispersivo, irradiado desde un principio de unidad, que logran que la diseminación tienda hacia una cohesión originaria.

Este diagrama radial de difusión hacia las periferias y de conexión hacia un centro es recurrente en la organización de las figuras y cualidades sensibles presentes en *Los ríos profundos* y en la configuración de un modo de ser de carácter animista. Tal disposición se manifiesta, por ejemplo, en la experiencia táctil que se desencadena cuando Ernesto entra en contacto con las piedras del muro incaico. A partir de dicho contacto, se alcanza a sentir y percibir diversas presencias, especialmente de seres sagrados, como los *apus*, representados por ríos caudalosos en la temporada de verano, que se desplazan de manera estrepitosa y desbordante, arrasando con cultivos al tiempo que arrastran rocas y, paradójicamente, también propician la germinación. Desde la piedra se accede a diferentes cualidades sensibles, tanto visuales como sonoras, que incluye las voces de coros femeninos que entonan canciones carnavalescas y guerreras. Estas expresiones remiten a la entidad o ser lítico, formando de esa manera una suerte de constelación sensible. Sin embargo, no se trata de una constelación armoniosa ni equilibrada, sino de una constituida por disonancias y colisiones, que comportan estados de ánimo heterogéneos: enardecimiento, entusiasmo, aflicción, apaciguamiento, que reclama un estudio más detenido y profundo en otro contexto de análisis.

9. CONCLUSIÓN

En estas notas se ha realizado un primer acercamiento a las articulaciones de los modos del animismo, analogismo y naturalismo presentes en *Los ríos profundos*. Hay mucho que recorrer a partir de aquí, ya que cada tema requeriría de un ensayo específico. Mediante esta investigación, comienza a desprenderse una organización formada por cuatro estratos distintos y entrecruzados: un estrato prehispánico, otro hispano-cristiano, un estrato sincrético y un estrato moderno, este último relacionado con la indagación etnográfica y la enunciación ficcional del género novela. Se observa una estratificación semejante a la que aparecen en los relatos míticos contemporáneos en Limoges (Fontanille y Cuegnas, 2018, pp. 111-112). En trabajos posteriores, se aspirará a una sistematización más profunda de estas interacciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1997). *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Éditions du Seuil.
- Allen, C. (2020). Incaychus andinas y la animicidad de las piedras. En Ó. Muñoz Morán (Ed.), *Andes. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 193-226). Nola.
- Allen, C. (s.f.). *El animismo en los Andes*. Academia.edu. https://www.academia.edu/47750561/EL_ANIMISMO_EN_LOS_ANDES
- Arguedas, J. M. (2011). *Los ríos profundos*. Estruendomudo.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte.
- De la Cadena, M. (2015). *Earth beings: Ecologies of practice across Andean worlds*. Duke University Press.
- Descola, P. (2021). *Les forme du visible*. Éditions Du Seuil.
- Fontanille, J., & Cuegnas, N. (2018). *Terres de sens: Essais d'anthroposemiotique*. PULIM.

- Fortuané, N. (2015). *El condenado andino: Estudio de cuentos peruanos*. IFEA.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. sB.
- Huamán, C. (2020). Personajes colectivos e individuales en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Tesis*, 13(17), 37-50. <https://doi.org/10.15381/tesis.v13i17.19613>
- Latour, B. (2013). *Investigaciones sobre los modos de existencia*. Paidós.
- Ortiz Rescaniere, A. (1973). *De Adaneva a Inkarri: Una visión indígena del Perú*. Retablo de Papel.
- Rudas, G. (2019). Animismo y chamanismo literarios en José María Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 213-242.
- Salas Carreño, G. (2019). *Lugares parientes: Comida, cohabitación y mundos andinos*. Fondo Editorial PUCP.
- Suarallés, A. (2013). *En el corazón del sentido: Percepción, afectividad, acción en los candoshi, Alta Amazonia*. IFEA.
- Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.