

Magia y mimesis en *Los ríos profundos*

Magic and mimesis in Los ríos profundos

Eduardo Subirats

Recibido: 5 de Marzo 2013. Aprobado: 30 de Abril de 2013

Resumen

Este ensayo se ocupa de abordar en su dimensión artística universal *Los ríos profundos* de José María Arguedas, desde la deformación psicótica de la realidad que se hace explícita y remite a la constitución psicológica de una etapa infantil de la psique, la del personaje autobiográfico de Ernesto precisamente. Este nexo y esta mirada psicológica o patográfica puede proyectarse incluso y se así se ha hecho sobre la totalidad de la novela y de la obra de Arguedas. Toda la visión dramática de los conflictos étnicos en la obra de Arguedas y toda su visión delirante de una naturaleza mágica, así en los sillares de Ernesto como en la vaca sagrada de Banku y Juanchu de *Los escolares*, son el resultado de una mente febril y enferma, y en última instancia puede remitirse a las propia idiosincrasia psicológica y biográfica de su autor.

Palabras clave: José María Arguedas; *Los ríos profundos*; Literatura latinoamericana; Literatura peruana.

Abstract

This paper deals with address in its universal artistic dimension *Los ríos profundos* by Jose Maria Arguedas, from psychotic distortion of reality that is made explicit and refers to the psychological makeup of an infant stage of the psyche, that of Ernesto precisely autobiographical character. This link and this patográfica psychological or even look can project and thus has been done on the entire novel and the work of Arguedas. All the dramatic vision of ethnic conflicts in the work of Arguedas and all his delusional vision of a magical nature, and in blocks of Ernesto as the sacred cow of Banku and Juanchu *Los escolares*, are the result of a feverish mind sick, and ultimately you can refer to the psychological and biographical own idiosyncrasy of the author.

Keywords: José María Arguedas; *Los ríos profundos*; Latin American literatura; Peruvian literatura.

Hierofania arquiescultórica

Desde el fondo de la sala un estudiante preguntó: — ¿Qué es eso de que los muros incas de Cuzco estén vivos y hiervan, y se transformen en ríos de sangre?

Siguió una pausa.

Luego añadió: — ¿Cómo puede entenderse que —sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado? Eso de que la superficie de estas piedras —era cambiante no es verosímil. Tampoco puede decirse que sea una metáfora. Menos todavía un delirio. El protagonista de *Los ríos profundos* parece estar cuerdo y sereno. José María Arguedas describe la situación como un hecho objetivamente real. ¿Cómo podemos

explicarnos que un muchacho en sus plenas facultades mentales le pueda hablar en voz alta a las piedras y que éstas le respondan?

Venía de un departamento de ingeniería genética y expresaba su perplejidad desde el punto de vista de su conciencia formateada por las epistemologías lógico-matemáticas. Que las piedras labradas de los muros incas puedan hablarle a alguien es algo mucho peor que un desatino. Desde el punto de vista de la filosofía científico/colonial de Francis Bacon, es una superstición. Para la escolástica católica significa una idolatría...

— ¡No!— respondió entonces una estudiante avisada que había pasado por las instrucciones introductorias a la literatura latinoamericana— ¡Eso es realismo mágico! La descripción de los sillares es realista porque estas piedras labradas existen realmente en los muros incas de Cuzco que los conquistadores españoles no pudieron destruir por causa de su perfecta articulación tectónica. Pero estos muros son experimentados subjetivamente por el protagonista como una realidad fantástica o maravillosa. El escritor ha borrado los límites entre lo real y lo maravilloso en un arden metafórico y alegórico.

En eso se levantó en el aula una algarabía de risas y aplausos...

*

—El muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado... las piedras del muro incaico... bullían... —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?... era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante... cada piedra habla... cada piedra es diferente... se están moviendo... parece que caminen, que se revuelven, y están quietas... ¿cantan de noche las piedras?... están brillando...(Arguedas, *Los ríos profundos*, en: *Obras completas* Lima: Editorial Horizonte, 1983 t. III, pp. 14 y ss.)

¿Estética neorromántica? ¿Literatura fantástica? ¿Una visión delirante, que linda con las fantasías paranoicas? ¿Neo-surrealismo de los trópicos? ¿Hiperrealismo mágico?

Esta visión de los muros incas se puede asociar a la constitución psicológica de una etapa infantil de la psique, la del personaje autobiográfico de Ernesto precisamente. Este nexo y esta mirada psicológica o patográfica puede proyectarse incluso y se así se ha hecho sobre la totalidad de la novela y de la obra de Arguedas. Toda la visión dramática de los

conflictos étnicos en la obra de Arguedas y toda su visión delirante de una naturaleza mágica, así en los sillares de Ernesto como en la vaca sagrada de Banku y Juanchu de *Los escoleros*, son el resultado de una mente febril y enferma, y en última instancia puede remitirse a las propia idiosincrasia psicológica y biográfica de su autor. En el caso de *Los ríos profundos* esta deformación psicótica de la realidad se hace explícita. “Estás confundido... estás alterado hijo... es el diagnóstico que representa el personaje del padre de Ernesto, ampliado más tarde por su padre espiritual y director del colegio: — ¿Eres tú, tú mismo, o el demonio disfrazado...? Tú parece que no temes... casi un demente.” (*Ibíd.*, pp. 99 y 199.)

¿Pero se trata meramente de una experiencia subjetiva, de un esteticismo subjetivista y de una construcción de una realidad psicológica o psicótica? ¿No deberíamos preguntarnos acaso por la naturaleza física o metafísica de esos famosos muros de la ciudad sagrada de Cuzco? ¿Y de la concepción mágica y mítica de la naturaleza en los pueblos originales de América?

En su preciosista análisis arqueológico y simbólico de la arquitectura inca, el pintor César Paternosto nos conduce a una importante conclusión: el arquitecto y artesano inca confirió al tratamiento escultórico de la sillería de las edificaciones civiles y religiosas una distintiva dimensión rítmica, expresiva y aún narrativa. Paternosto reconstruye a continuación el significado simbólico de esta sillería estableciendo sutiles paralelismos con los códigos escriturales que la tradición cultural andina ha dejado en sus quipus y en sus bordados. La función de los muros de Cuzco no es unilateralmente constructiva, como el propio padre de Ernesto explica pormenorizadamente en las primeras páginas de *Los ríos profundos*. Estos muros brillan, cantan y se transforman. En esta medida una grafía y componen una narración. Pero grafía no significa escritura en el sentido gramatológico de la palabra. No es una escritura privada de voz y de presencia física. No es un signo desmaterializado. No es una entidad semiótica. Es más bien una expresión espiritual indisolublemente unida a la materia, un trazo abstracto que es una expresión emocional y cognitiva del ser humano y, al mismo tiempo, una realidad física y cósmica.

Paternosto utiliza el concepto quechua *hanan-hurin* para expresar esta doble dimensión de la grafía incaica de los muros de Cusco que relaciona lo alto y lo bajo, lo masculino con lo femenino, y la materialidad y la abstracción en una unidad no dual. Su significado es el de

una obra de arte. Obra en aquel sentido arquitectónico y metafísico en que la concibieron los filósofos y artistas de Renacimiento. Alberti, por ejemplo. Una obra de construcción microcósmica del orden del universo. O Michelangelo: la voz del *anima mundi* a través de la forma pétreo.

Paternosto explica con un acopio de delicadísimos detalles que esta grafía de los sillares incas está vinculada con una serie de valores iconográficos, cosmológicos y místicos. Esto es precisamente lo que le permite hablar de los grandes conjuntos arquitectónicos de los incas, el de Saqsaywaman o Suchuna por ejemplo, como de algo más que una escritura en un sentido estructuralista de la palabra. Los muros incas son, de acuerdo con su interpretación, una recreación del universo como un cosmos animado, es decir, dinámico y espiritual. Por eso sus piedras pueden atraer la luz y transformarla en un brillo supraterráneo; por eso poseen la fuerza vital de la sangre, la fuerza ardiente del sol, el poder motor y cambiante de los ríos profundos, de acuerdo con la descripción que se nos brinda Arguedas. No son una escritura, sino más bien una hierofanía. (César Paternosto, *The Stone & The Thread. Andean Roots of Abstract Art* Austin: University of Texas Press, 1996 pp. 62 y ss.)

La danza ritual del zumbayllu

La experiencia purificadora y transformadora de los —ríos profundos‖ culmina con una revelación: el zumbayllu. Estos trompos han tenido y siguen teniendo una función ritual en muchas religiones antiguas. Arguedas le otorga el significado misterioso de un objeto sagrado y de un instrumento mágico. Puede definirse el zumbayllu como el instrumento que encauza la agonía de Ernesto por la vía de una transformación espiritual que culmina con una unión mística del alma y el mundo. También señala un momento álgido en la formación personal de Ernesto: su triunfo personal a través de la adquisición de un poder espiritual autónomo.

Asombrosa es la manera de introducir Arguedas este motivo lírico: una serie de asociaciones lingüísticas heteróclitas hasta el extremo de la disonancia, a través de las cuales el zumbayllu se revela como instrumento de comunicación espiritual con virtualmente todos los seres. Sus asociaciones nominales no son, sin embargo, juegos metafóricos o metonímicos en los que perspectivas opuestas se reflejen recíprocamente

hasta el infinito en un realmaravilloso gabinete de espejos. El zumbayllu no es un *aleph* borgiano. Sus asociaciones léxicas o fonéticas ni siquiera pueden llamarse etimológicas en un sentido riguroso de la palabra. Antonio Cornejo Polar señala incluso que las coloridas definiciones arguedianas no son siempre filológicamente correctas. (Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas* Buenos Aires: Editorial Losada, 1974 p. 123.)

Pero que no sean reconstrucciones fidedignas del significado histórico de la palabra, y que el orden de sus decodificaciones o combinaciones sea ostensible o aparentemente arbitrario tampoco quiere decir que estas relaciones nominales que Arguedas despliega en su novela constituyan un juego de asociaciones caprichosas o irracionales. "...*Yllu* representa en una de sus formas la 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 niño de dos cabezas y un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roba blanca, de opaca luz; *illa* es también una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos... Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible..." (Arguedas, *op. cit.*, p. 62)

La diversa y dispersa superposición de los nombres del nombre zumbayllu tiene algo de una explicación etimológica. Reúne asimismo las características de un juego de palabras. Pero estas asociaciones de apariencia casual y arbitraria en ningún caso puede compararse con el flujo metonímico del surrealista *cadavre exquis*, ni con el ambiguo concepto de espontaneidad inconsciente que le acompañaba. Y ciertamente no son las "parole in libertà" bajo las que los poetas futuristas subvertían el orden gramatical del discurso. Son nombres y elucidaciones poéticas que rompen el espacio de la representación. Estamos más allá de la separación entre el significante y el significado. Su vínculo con la tradición oral, la comunidad histórica y la cosmovisión quechua desde la que se pronuncian estos significantes les otorga una presencia ontológica y social inmediata. Por eso tampoco se los puede considerar como signos abstractos por derecho propio, ni como simulacros independientes de cualquier significación en el sentido en que se definía las vanguardias artísticas modernas del constructivismo o del surrealismo. Los nombres del nombre

zumbayllu poseen más bien ciertas características de palabras sagradas, de realidades originarias, de mantras. La combinatoria de estos nombres está atravesada por una característica común con la invocación mágica. Como escribe William Rowe a este propósito: “*The repeated action of naming or, indeed, action of the name, has a particular effect; the noun acquires a ritual force.*” (William Rowe. “The Limits of Readability: El Inca Garcilaso, José María Arguedas and Shamanic Practices.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 15, No. 2 August 2006, p. 217.)

Eso explicaría el efecto que estos nombres ligados al zumbayllu mágico ejercen sobre el lector. Definitivamente no se leen como una decodificación filológica. Más bien se sienten como un vibrante caleidoscopio. La comparación con un coro de voces, es decir, una forma musical que al mismo tiempo es su materia, su timbre, su tono y el ritmo cambiante de los movimientos musicales, tal vez sea acertada. Más que una red de asociaciones semióticas estos fonemas quechuas nos hacen partícipes de una constelación poderosa de seres. Lo repito: no son metáforas. Son palabras mágicas. Tienen que entenderse como emanaciones de un poder más profundo psicológicamente hablando y más sustancial desde un punto de vista metafísico que los signos de violencia, corrupción y falsedad que envuelven a Ernesto. El zumbayllu posee el mismo poder mágico de generar, transformar o restablecer una realidad que la palabra ritual y poética. Tiene su misma capacidad de crear una realidad primordial. Su verdadero significado no reside ni en sus atributos, ni en su movimiento y sonido en sí mismos, sino en el universo de seres que se relacionan por su medio, en el poder de metamorfosear las situaciones humanas en las que se revela y en el destino de los seres que ilumina. El zumbayllu es la fuerza poética capaz de restablecer la palabra o la imagen que no re-presenta, sino que es la cosa. (Ernst Cassirer, *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002. t. 12. *Philosophie der symbolischen Formen*, Zweiter Teil, p. 47.)

Esos nombres del nombre zumbayllu nos ponen directamente en contacto con una serie diferenciada de entes míticos: el zumbido de un tábano y la miel que protege su aguijón, una luz que no es solar y el monstruo herido por esa luz, la luna y el rayo, un principio germinador femenino y el baile del danzante mágico de tijeras... El zumbayllu es también un niño de dos cabezas, una roca inmensa o una mazorca de maíz. Y se relaciona con los míticos toros que moran en el fondo de misteriosos lagos andinos. Su valor literario se

encuentra, en fin, en las inmediaciones del significado mágico, metafísico y político de las huacas andinas. Pero Arguedas nos hace saber, además, que la terminación *yllu* es música y voz. Y quizás el sentido más profundo del zumbayllu es precisamente el que le otorga esta voz y su música cósmicas. Zumbayllu se asocia con el pinkuyllu, la quena gigante, cuyo canto ofusca a los indios y “los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen...”

La función última del zumbayllu es la integración de los sentidos y el espíritu en el concierto de los seres con la vida humana como si se tratase del magnífico juego ontológico de los dioses de la creación. “El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos...” Y en el momento culminante de la narración, cuando los indios de Abancay se rebelan contra la injusticia de la que son objeto, Ernesto invoca este trombo como instrumento de comunicación cósmica: “Su canto se mezclará en los cielos con la voz del río, llegará a tu hacienda, al oído de tus colonos, a su corazón inocente... En el canto del zumbayllu le enviaré un mensaje a doña Felipa. ¡La llamaré! ¡Que venga incendiando los cañaverales, de quebrada a quebrada, de banda a banda del río!” (Arguedas, *op. cit.*, pp. 62 y ss., 105, 132.)

En el presente contexto, la palabra instrumento no equivale a una mediación tecnológica de dominación subjetiva sobre las cosas a partir de su separación intelectual y objetivación causal. Es más bien el médium a través del cual se pone de manifiesto la contigüidad metafísica y la continuidad metamórfica de los seres. En las culturas antiguas de los Andes y el Amazonas los instrumentos musicales han fungido hasta el día de hoy como dispositivos mágicos, herramientas demiúrgicas y artefactos rituales. No era la creación musical estrictamente hablando su finalidad única o incluso principal, escribe Ellen Hickmann a este respecto. “El canto de los instrumentos de viento quizás sólo servía para que los dioses y espíritus aceptasen el sacrificio...” Y describe una situación que recuerda en muchos aspectos a los relatos de Arguedas: el canto chamánico que sumerge por igual a humanos y animales en un estado de encantamiento y posesión espiritual. (Ellen Hickmann, “Altamerikanische Klangmittel im Die4nstr religiöser Vortsellungen?”, en: Max Peter Baumann (ed.), *Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika*. (München: Diederichs, 1994. pp. 329 y ss.)

El zumbayllu es este instrumento del canto y danza a través de los cuales todos los seres entran en un estado de posesión extática que los une entre sí en una comunicación íntima y esencial. Iluminar a los seres, levantar a las almas, purificar y unir a las conciencias son sus funciones transformadoras. Pero el zumbayllu también sostiene una relación material con la memoria histórica de los pueblos andinos. El baile del tankayllu, asociado a la danza del zumbayllu —nos remite al movimiento taki onqoy o taki unquyll, nos recuerda Carlos Huamán en su sistemática reconstrucción de los símbolos quechuas que se reiteran en la obra de Arguedas. Y Taki onqoy fue precisamente la rebelión mística del pueblo quechua contra la hibridación misionera de nombres y dioses incas en el sistema teológico y gramatical cristiano, y contra el poder colonial que esta hibridación de los signos sustentaba. (Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (México DF: El Colegio de México. UNAM, 2004, pp. 287 y s.)

Con estas sucintas palabras explica Sara Castro-Clarén el significado de Taki onqoy o “baile de la desesperación”: “Lucharon por facultar a los dioses locales con la fuerza y el discurso necesarios para competir y, a la larga, derrotar al dios invasor, a los españoles, y a la pestilencia consiguiente a sus entradas y guerras... Los rebeldes dioses y dinastías locales... tuvieron que refugiarse en una especie de mundo subterráneo para evitar así su absoluta y completa obliteración.” (Sara Castro-Clarén, “Discurso y transformación de los dioses en los Andes: del Taki Onqoy a —Rasu Ñiti”, en: Luis Millones (compilador), *El retorno de las huacas* Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis, 1990. pp. 412 y s.)

Dos son los aspectos del zumbayllu que lo enlazan con esta rebelión. El primero lo define Arguedas como la combinación de *winku* y *layk'a*; el segundo, es el *danzak*. La palabra quechua *winku* significa “deforme, sin dejar de ser redondo.” *Layk'a* quiere decir “brujo” (Arguedas, *op. cit.*, p. 107) Esta definición de un objeto extraordinario por su forma y presencia, y que posee, además, un poder mágico lo relaciona con las huacas, nombre quechua que designa a determinados objetos o lugares reverenciados como sagrados en virtud de alguna propiedad intrínseca y distintiva de los mismos.

No se trata de realismo mágico, lo repito una vez más. Se trata más bien de una poética fundada en la real magia de las palabras, los instrumentos y las cosas. Nos encontramos

ante la fuerza poética capaz de crear una realidad ontológica de sus objetos por medio del poder de una voz, un sonido o una imagen que no ha perdido sus vínculos mágicos con lo real. Una fuerza creadora de realidad no en el sentido de una presencia material sensiblemente perceptible, como pretendía la estética cubista de Apollinaire y los preceptores de la “modernidad estética” de las “vanguardias”, sino como una realidad sustancial, a la vez interior y externa, y temporal y atemporal de los seres, del río y el agua, o la montaña o el sol y, no en último lugar, del alma humana que los comprende y con los que dialoga. Este es el significado profundo de la poética de Arguedas: una poética que deliberadamente restaura en la lengua oral quechua el poder mágico de una palabra encarnada y comunal, y engasta sus voces como preciosas gemas en una escritura “civilizada,” o más bien, en las lenguas de una civilización que ha perdido y olvidado esta “conciencia mítica del objeto.”

El concepto de magia

El zumbayllu es *winku* y es *layk'a*, es decir: un objeto deforme que posee la capacidad mágica de comunicar a los humanos con la naturaleza y el cosmos, y de restaurar con ello el orden sagrado del ser. Eso significa que tiene un poder transformador sobre los seres humanos, análogo al de las huacas. Como éstas constituye una expresión particular del principio espiritual que anima a todos los seres del universo. De ahí también su capacidad de penetrar su misterio más allá de la dualidad de la vida y la muerte, de lo contingente y lo eterno, de lo humano y lo sagrado. Y esto explica también su poder mágico.

La segunda dimensión del zumbayllu está relacionada con la música y la danza cósmicas del Tankayllu, el *dansak'* ritual. “Yo recordaba al gran Tankayllu, el danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio den la iglesia” — pronuncia en este sentido Ernesto mientras contempla los movimientos rítmicos del zumbayllu. (*Ibid.*, p. 65) El significado de esta danza lo toma prestado Arguedas directamente del mencionado Taki onqoy. Este movimiento de resistencia anticolonial se articulaba en torno a un ritual extático, —una manera de cantol que los funcionarios inquisitoriales describían como —apostasías, puesto que —bailaban dando a entender tenían la huaca en el cuerpol, de acuerdo con la descripción que nos ha brindado el antropólogo Rafael Varón. —Otros temblaban por el mismo respecto... otros se encerraban en sus casas a piedra seca y daban

alaridos... y otros se echaban a los ríos ofreciéndose a las huacas...” (Rafael Varón Gavia, “El Taki Onqoy: las raíces andinas de un fenómeno colonial”, en: Luis Millones (compilador), *El retorno de las huacas*, op.cit., pp. 343 y s.)

Este motivo de la danza extática ilumina este segundo sentido ritual del zumbayllu en *Los ríos profundos*. Arguedas lo retoma en uno de sus más herméticos cuentos: *La agonía de Rasu-Ñiti*. —El genio de un dansak⁶ — escribe —depende de quién vive en él: el —espíritul de una montaña (*Wamani*); de un precipicio cuyo silencio es transparente... o la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro o un insecto volador que conoce el sentido de los abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno...” (José María Arguedas, “La agonía de Rasu-Ñiti”, en: *Obras completas*, op.cit., t. I, p. 206.)

Cuando Arguedas describe el canto del zumbayllu que “se internaba en el oído”, y se compara con un “llamado que brotara de la propia sangre,” que “avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros...”; y cuando se celebran los saltos armoniosos del trombo, su voz dulce que “parecía traer al patio el canto de todos los insectos que zumban musicalmente entre los arbustos floridos...,” o su “subida al cielo” para mezclarse con el sol; cuando el canto del zumbayllu se invoca como medio de unión del cielo y el río con el “corazón inocente de los colonos”, cuando el personaje Ernesto llama con el canto del zumbayllu a una Doña Felipa desaparecida en el reino misterioso de la selva, y cuando devuelve el zumbayllu a un Antero contaminado por la violencia del colegio, para ver sus ojos transformados en —un torbellino|| y recobrar —el agua pura de los primeros días|| en su rostro —bañado desde lo profundo por la luz de la infancia que renacía||; en fin, cuando construye el zumbayllu y lo entierra ritualmente, para que —aprenda quizás otros tonos,|| en todos estos momentos reproduce Arguedas el modelo fundamental de la transformación ritual del dansak⁶ Rasu-Ñiti: la posesión, la agonía y la transubstanciación, para terminar en la unión extática con un cosmos infinito y sagrado.

Las etapas que atraviesa esta transformación pueden reconstruirse nítidamente. En el centro de este universo se encuentra el corazón agónico de Ernesto. Las piedras de fuego y sangre, las plantas y las aves sagradas y los ríos purificadores de la vida transforman su existencia y la abren al mismo tiempo al reconocimiento de su unión mimética con el ser. Su afirmación inmediata de la armonía y la belleza de las cosas de la naturaleza, del amor y la poesía se

confrontan a lo largo de toda la novela con un nihilismo cristiano ampliamente representado por el viejo siniestro que recibe a Ernesto en Cuzco, el símbolo aciago de la catedral, y, fundamentalmente, por la funesta figura de Linares, el Padre Director de la escuela de Abancay. Conflicto violento y desigual entre dos mundos cuya expresión última es el ataque del ejército contra las mujeres indias rebeladas contra la opresión colonial.

En medio de este torbellino, sin embargo, el zumbayllu resalta como el instrumento mágico de restauración de una armonía sustancial, de una reintegración social y de una resistencia espiritual contra la corrupción del ser que representan el colegio católico y la hacienda, y los poderes que los definen. La soledad, la división interior y la separación exterior de Ernesto y su subsiguiente angustia, todo ello lo transforma la danza y la música mágicas del zumbayllu en la medida en que restablece la unidad espiritual entre el humano y la comunidad, la naturaleza y el alma del mundo. (José María Arguedas, *Los ríos profundos*, op. cit., pp. 66, 105 y s., 81 y 132.)

*„Drum hab‘ ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimnis würde kund...
Dass ich erkenne, was die Welt
In Innersten zusammenhält...*

Pero, ¿qué es magia?

Un breve paréntesis sobre su significado en la crisis de la civilización europea que coronó el —Siglo de las luces‖ puede ser instructivo a este respecto. Y el *Faust* de Goethe no puede considerarse en modo alguno como una cita al margen:

“Por eso me he entregado a la magia,
para que la fuerza del espíritu y la palabra
pudiera revelarme cierto misterio...
para poder reconocer lo que al mundo sostiene
desde su más profunda interioridad...”

Estas palabras expresan algo más que la insaciable voluntad de conocimiento de la ciencia y la conciencia racionales de la cultura occidental moderna. Las pronuncia un hombre en su edad madura. Un hombre que es doctor, se ha formado en todas las áreas del conocimiento humanístico, desde la jurisprudencia hasta la teología, y de la medicina a la metafísica, y que ha participado durante largos años de una intensa vida científica y académica. Pero son las palabras del doctor y teólogo y científico que reiteran aquel célebre lema del último

filósofo ibérico, Francisco Sánchez, también expulsado por la Inquisición: *Quod nihil scitur* “—De nada se sabe.” En las palabras de *Faust*: “...Und sehe dass wir nichts wissen können!” “—¡Y veo que nada podemos saber!” (Goethe, *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. München: Verlag C.H. Beck, 1972. p. 20)

Hastiado de los “mequetrefes y doctores, magistrados, escribanos y clerigallos”, Fausto se asocia con Mephisto en una decisión final que delata cansancio, escepticismo y desesperanza. Y decide entregarse a la magia en un acto que declara su fascinación por los misterios del ser: “para poder reconocer lo que al mundo sostiene desde su más profunda interioridad.”

Pero la mofa que hace de la simpleza y arrogancia de los doctores y escribanos no debe hacernos olvidar que Goethe también era un científico. Ni debemos ignorar que sus investigaciones sobre la morfología de las plantas y sobre diferentes cuestiones relativas a la geología o meteorología no solamente eran “avanzadas para la época”, sino extremadamente actuales desde nuestra perspectiva “ecologista” de hoy y de mañana. No debería olvidarse tampoco que su reconstrucción de la experiencia del conocimiento y del experimento científico en particular es, por sí mismas, una página relevante, por más que ignorada, en la historia moderna de las teorías del conocimiento. Ni puede dejarse simplemente a un lado la circunstancia de que su extensa disputa con la óptica de Newton no puede darse por zanjada. La teoría de los colores de Goethe es una aportación indiscutiblemente superior al conocimiento del color y la luz, y a la reconstrucción de su experiencia cognitiva. Es superior a la óptica newtoniana en sus aspectos fenomenológicos, estéticos y metafísicos, aunque ciertamente no lo sea en lo que atañe a sus aplicaciones instrumentales. Los grandes coloristas modernos, de Turner a Matisse, y de Otto a Runge a Rothko no pueden comprenderse sino a partir de la perspectiva analítica y filosófica que arroja la compleja teoría del color Goethe. En su obra y en su reflexión sobre pintura, Klee adopta literalmente la teoría de la morfología de las plantas y la *Farbenlehre* de Goethe. La revolución estética inaugurada por Kandinsky arranca explícitamente de su teoría de la forma y el color de Goethe. En fin, se olvida que la diatriba contra esos científicos charlatanes, los estudiantes enojosos y los sumos sacerdotes de la academia que Goethe pone en boca de su Faust no es un ataque *ad hominem*. Es una crítica a los límites de la

epistemología científica representada por Bacon, Newton y, hasta cierto punto, por el propio Kant.

Pero no es Goethe nuestro tema, sino la magia y su relación con la experiencia mimética. Y la importancia de Goethe en este contexto tiene que ver con su *Erkenntnistheorie*, con su teoría de la experiencia y del conocimiento, que no puede reducirse a los paradigmas demasiado específicos y ostensiblemente limitados de una episteme y una epistemología “científicas” si bajo este principio entendemos estrictamente el paradigma de la física de Newton. Esta teoría del conocimiento de Goethe es simplemente mucho más que eso. Goethe abrió la experiencia racional y sistemática de la naturaleza a los problemas y tradiciones filosóficas, teológicas y antropológicas que desde el hermetismo antiguo hasta las sucesivas escuelas platónicas, y desde Leone Ebreo hasta Spinoza, se han interrogado por el lugar del humano en el cosmos, por el significado espiritual de este nexo cósmico y por la magia como su expresión espiritual.

El concepto de magia que expresa *Faust* no es, en modo alguno, el significado trivial de un imaginario romantizante o de una esfera sui generis de lo maravilloso que han defendido el surrealismo de Breton, el realismo maravilloso de Carpentier y las chácharas de la academia. En Goethe, lo mismo que en Giordano Bruno o Ficino, la magia es un aspecto esencial de la comprensión racional del universo como ser animado, dinámico y creador. Y es la posibilidad de una comunicación íntima, de una unidad emocional, sensitiva e intelectual entre el humano y las cosas como consecuencia de su participación ontológica, no subjetiva, imaginaria o irracional, con este universo vivo, llámese *natura naturans*, *anima mundi* o substancia. La magia es la expresión de esa experiencia sensible y relación espiritual mimética con la realidad que emana de esta participación ontológica de los seres. Sólo en la medida en que el chamán o el artista participan de un mundo animado, activo y creador puede comunicarle sus emociones y sus deseos, y puede vincular el desarrollo humano al destino y el alma del universo. Y sólo en la medida en que es la expresión de un principio sustancial universal, llámese Dios o *anima mundi*, podemos reconocernos y regocijarnos en su medio.

La concepción de una comunicación universal de los seres sobre la base de un principio espiritual que los contiene en su totalidad, que en *Las Eneidas* de formula como el “Todo y el Uno”, y el reconocimiento de todo ser individual como una expresión de este principio

universal y perfecto en sí mismo es la condición de toda experiencia, de toda participación y de toda transformación mágicas. “Creo que aquellos sabios antiguos — se dice en esta obra— que trataban de asegurar la presencia de seres divinos erigiendo altares y estatuas mostraban una visión verídica de la naturaleza del Todo; ellos percibían que la presencia de esta Alma, a pesar de ser tratable en cualquier lugar, podía asegurarse más eficazmente si se elaboraba para ello un receptáculo adecuado, un lugar especialmente capaz de recibir cierta porción o fase de ella, algo que la reprodujese y representase a modo de un espejo capaz de captar su imagen.” (Plotinus, *The Enneads*, op.cit., p. 308. IV, 11). Esta sucinta definición de una comunicación universal de los seres a partir de un fundamento sustancial común nos permite una comprensión más cuidadosa de la experiencia estética, liminal y catártica y transformadora que describe Arguedas.

Abrir un paréntesis sobre la definición científica de magia puede arrojar alguna luz sobre este concepto ayer condenado a las tinieblas de la persecución cristiana, y hoy a las nieblas de una dominante crítica literaria. La poderosa influencia que en el pensamiento del siglo veinte ha ejercido el concepto freudiano de un estadio mágico del desarrollo del alma infantil es una de las ambigüedades con las que también tenemos que contar. Y la definición de Freud es ambigua porque identifica ese pensamiento mágico con proyecciones y fantasías de omnipotencia que poco o nada tienen que ver con las reales prácticas chamánicas de magia y las cosmovisiones a ellas ligadas. También el surrealismo ha contribuido lo suyo a este enredo, en la medida en que ha remitido la palabra magia a un ámbito indiscriminado que comprendía tan pronto turbias fantasías sexuales reprimidas como una interpretación trivial del misticismo cristiano, y subsumía indiscriminadamente bajo su rúbrica una teoría problemática de la paranoia y su relación con la creatividad artística, al lado de una interpretación improvisada de los rituales de los pueblos antiguos de África y América. (Eduardo Subirats, *Linterna mágica*. Madrid: Editorial Siruela, 1997 pp. 185 y ss.). Finalmente, la divulgación industrial de las semióticas mágico-realistas ha acabado por sumir este polémico concepto de magia en el reino de una administrada imbecilidad.

Una “ciencia primitiva” es la lacónica definición de magia que arrojaba la antropología de Marcel Mauss a este propósito. (Marcel Mauss, *A General Theory of Magic*. London and New York: Routledge, 1972. p. 79.)

Definición unilateral que da por supuesto la verdad universal y absoluta de la ciencia baconiana y por incontrovertible la noción de la historia de la humanidad como el progreso lineal de conocimientos primitivos o mágicos hasta la cima de la auténtica ciencia. En cualquiera de los casos, para la antropología de Mauss la magia sólo sería la visión bárbara de una naturaleza “simpatética” que la concepción racional de la física newtoniana habría superado de forma definitiva, aun cuando sus desechos simbólicos pudieran reciclarse como *comodities* de la cultura del espectáculo a título de realismo mágico.

Pero el concepto dominante de la magia como una ciencia atrasada o imperfecta no solamente parte de una teleología providencialista de la historia como progreso que el siglo veinte ha revelado como catastrófico tanto desde un punto de vista metafísico, como ecológico y humano. La sentencia de James Frazer según la cual magia es “*a false science as well as an abortive art*” pone de manifiesto algo más notable todavía que el limitado horizonte filosófico y cultural que sustentan estas definiciones. (James Frazer, *The Golden Bough*. New York: The Macmillan Company, 1935. vol. I, p. 53.)

Su clasificación taxonómica de magias imitativas y simpatéticas, a las que la antropología moderna ha rendido pleitesía, recuerda, además, aquella condena general que, primero Bacon y más tarde Newton, dirigieron contra las tradiciones estoicas y “panteístas” en la historia de la filosofía. “I am quite tired of the words sympathies and antipathies” — exclamaba impaciente el primero, quien las consideraba “superstitions and stupidities”, y “corruptions of philosophy.” (Francis Bacon, *The New Organon*, Lib. II, & L.)

La consecuencia de este riguroso científicismo no es menos unilateral: un concepto reductivo de experiencia de conocimiento, que ignora y excluye otras formas de construcción racional de la experiencia, y un rechazo de la posibilidad de una configuración artística de lo real: la antiestética moderna que, inaugurada por Hegel como culminación del espíritu, ha acabado su carrera histórica en los shopping malls postmodernos. En este aspecto, la teleología positivista converge y coincide con la teología política de la conversión colonial: ambas rechazan por igual aquellas concepciones “estoicas” de la unidad de una naturaleza dinámica y creadora, y de la comprensión mimética de la naturaleza inherente a toda auténtica obra de arte.

Para Arguedas, y para una larga tradición que se remonta a Pitágoras y Avicena, y que encuentra su expresión sistemática en las obras de Leone Ebreo, Giordano Bruno, Marsilio

Ficino o Giovanni Pico de la Mirandola, la magia, en cambio, no es una interpretación errática de la categoría de causa eficiente a partir de un tosco principio de asociación simpatética de variación “homeopática” o “contagiosa”, como también la describía Frazer. La magia fáustica, el concepto de magia de Bruno o Ficino, la magia alquímica, la magia hermética y, no en último lugar, la magia que preside los rituales de siembra y de cosecha entre campesinos mayas o quechuas parten de una visión filosófica mucho más compleja.

Para Ficino la magia es “la atracción de una cosa por otra a causa de una cierta afinidad de su naturaleza...” El misterio de la magia no reside un oscuro poder sobre los seres, de acuerdo con esta definición, sino en la transparencia del vínculo común que los une entre sí, llámese simpatía, mimesis o amor universal. Y lo que constituye el fundamento de la acción, la experiencia y de cosmovisión mágicas no es una creencia supersticiosa o una ciencia imperfecta, y mucho menos un falso arte, sino el reconocimiento reflexivo y racional de aquella unidad sustancial que comprende a todos los seres, una unidad que, de Leone Ebreo a Spinoza y Goethe, ha constituido la alternativa “ecológica” al concepto instrumental de poder tecnocientífico alimentado por el prejuicio número uno de la epistemología newtoniana, según el cual todas las cosas humanas y naturales funcionan con arreglo a las categorías económicas y numéricas de las maquinas industriales.

Por lo demás, Ficino concebía este vínculo universal como el principio platónico y plotiniano de Eros. Por eso escribía: “todo el poder de la magia consiste en amor” (Marsilio Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Dallas, TX: Spring Publications, 1985. p. 127.)

Tampoco este postulado erótico debiera rebajarse a la categoría de una alucinación realmaravillosa. Al fin y al cabo, este concepto metafísico de Eros ha recorrido el mundo desde las sabidurías tántricas hasta Sigmund Freud.

Para Giordano Bruno la magia tampoco era una ciencia oscura e imperfecta. Por el contrario: significaba el reconocimiento de la interacción y comunicación entre todos los seres bajo un mismo principio ontológico. —Las cosas están unidas por un espíritu universal presente como totalidad en la totalidad del mundo y en cada una de sus partes— son sus precisas palabras. ¡Este es el fundamento filosófico del concepto moderno de magia! (Giordano Bruno, *Cause, Principle and Unity & Essays on Magic*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. p. 115)

En Leone Ebreo, este mismo reconocimiento racional de una interacción y comunicación universales presidido por el amor se incorporaba a un principio mitológico y poético del ser igualmente relevante para la comprensión literaria de la obra de Arguedas: la Madre Tierra o la Gran Meretriz, identificada con la categoría filosófica de “materia prima” o “caos, “a partir de los cuales se creaban todos los seres: —*Pur con quest’adultero amore s’adorna il mondo inferiore di tanta e così mirabil diversità di cose così bellamente formate. Si che l’amor generativo di questa materia prima, e il desiderio suo sempre del nuovo marito che li manca, e la dilettazone che riceve del novo coito, è cagion de la generazione di tutte le cose generabili.*” (Leone Ebreo, *Dialoghi d’amore* Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 66.)

Esta era también la cosmovisión mitológica que tenía el mundo inca, y que siguen conservando los rituales y formas de vida de las culturas quechua y aymara. Una cosmovisión que parte de la continuidad entre el creador y las criaturas en una gradación de los seres que no conoce una separación sustancial entre ellos — como ha demostrado Arthur A. Demarest en su estudio de las mitologías andinas. Su construcción de un cosmos infinito y armónico se resume en tres instancias: *Viracocha*, el Dios creador; el sol, *Apu-Inti*, como un aspecto del supremo creador; *Punchao*, “el hijo del sol”, es decir, su aspecto visible como la luz del día; y finalmente el *Inti-Guaqui*, el sol “por la virtud de criar” que describe el aspecto creador y nutritivo del sol a través de su unión con la tierra. Esta reconstrucción sirve apenas para poner de manifiesto una interacción más amplia entre otros fenómenos naturales y sus representaciones divinas, del rayo a la tormenta y la lluvia, y de la totalidad de los procesos vitales que dependen de los ritmos del cielo. La conclusión que traza Demarest podría extenderse perfectamente a la constelación que despliega la magia del zumbayllu en la obra de Arguedas: la “multivocalidad” de cada uno de esos elementos deificados explica la complejidad de simbolismos y de sus diferentes dimensiones asociativas. (Arthur A. Demarest, *Viracocha: the nature and antiquity of the Andean High God*. Cambridge, Mass.: Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, 1981, pp. 23, 41.)

En lo fundamental, era esta misma concepción filosófica la que había formulado el Inca Garcilaso, en clara oposición contra las concepciones cristianas de un dios creador perfecto

separado de las criaturas imperfectas. Su objetivo era asimismo idéntico: la comunicación universal entre todos los seres y la integración espiritual y ontológica del humano y el mundo. Una comunicación o amor universal que formuló bajo las categorías metafísicas del amor cósmico de Leone Ebreo. Pues también este filósofo definía a una concordia y correspondencia entre todos los seres bajo el amor cósmico y divino como principio de participación común en el orden del ser. (Leone Ebreo, *Dialogos de amor*. Traducción del Inca Garcilaso. Madrid: Biblioteca Castro, 1996, p. 137.)

La función de la magia no es instrumental y por eso cualquier semejanza con la definición tecnocientífica de un conocimiento productivo ligado a la dominación de la naturaleza en el sentido en que la expuso programáticamente Bacon es simplemente absurda. El objetivo de esta magia no es la dominación, sino la comunicación de los seres. La magia es la mediación sagrada entre el humano y lo existente por medio de las palabras y las cosas. Su finalidad es conservar esta unidad entre el individuo y el cosmos, y entre la conciencia y el ser sin la cual la existencia de una cultura y la supervivencia humana serían inconcebibles. Y esta es precisamente la concepción mágica subyacente a las danzas de fecundación de la tierra de los campesinos quechuas que Arguedas recogió afanosamente tanto en sus artículos antropológicos, como en su obra literaria. Magia como mimesis universal. Magia como ritual de sacralización del ser:

“Recuerda que somos tus criaturas,
Acuérdate, madre nuestra, que sufrimos,
Oye la voz de tus hijos que lloran,
Recibe en tu corazón cariñoso
Esta semilla que hemos sembrado,
Dale tu aliento.”

(José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores*, *op.cit.*, p. 77)

Esta concepción mimética y mágica no se opone a una concepción científica del conocimiento. No se opone a un concepto de ciencia entendido como construcción racional de la experiencia empírica; tampoco se opone a un concepto crítico del conocimiento como el que Goethe desarrolló en su teoría de la morfología de las plantas o en su *Farbenlehre*. Lo que esta experiencia mágica y mimética de lo real sí pone en cuestión es la construcción epistemológica de la “naturaleza” como una realidad radicalmente exterior a nuestra conciencia y ajena a nuestra existencia, como materia subsumida a los esquemas y categorías de un logos abstracto y de una racionalidad integralmente desengranada de la

totalidad de los procesos formativos de los seres. Goethe protestaba la sistematizada ignorancia científica de la “naturaleza concebida como una totalidad infinita en eterna formación y transformación.” La comprensión de la existencia humana en el medio de la naturaleza como esta totalidad dinámica, animada y creadora de uno y el mismo concierto vital en el que participan necesariamente todos los seres, y el carácter divino de esta totalidad del ser es lo que define la voluntad fáustica de abandonar los prejuicios de la epistemología newtoniana y entregarse a la magia en el sentido de abrirse a esta concepción global, creadora e infinita del ser.

Por eso mismo es preciso subrayar que se trata de un concepto filosófico, no de un concepto “científico” de magia. No se trata de una versión de magia subordinado a los prejuicios empiriocríticos de progreso del conocimiento, de constitución acumulativa de la verdad, de reconstrucción causal del ser, de objetividad, de productividad tecnoeconómica y de poder. La concepción que Goethe tiene de magia se desprende de su comprensión spinoziana del ser, y del reconocimiento de la relación interna que existe entre el humano y este ser sustancial. Más aún: la magia filosófica que invoca Fausto, esa “fuerza del espíritu y la palabra” capaz de reconocer el misterio de “lo que al mundo sostiene desde su más profunda interioridad...” (J.W. Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*. Edición de Rudolf Steiner. Dornach: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1975. t. I, p. 422.), procede de la tradición hermética y cabalista que restauraron Leone Ebreo, Pico della Mirandola, Francesco Giorgio o Ficino, y muy en particular Giordano Bruno. Es una concepción sincrética, que une las tradiciones filosóficas y místicas de Oriente y de Grecia, que trata de establecer una síntesis entre el cristianismo, la cabala y el sufismo, y al mismo tiempo anticipa el concepto moderno de las matemáticas y la geometría como fundamento ontológico del conocimiento científico. La armonía universal, la relación íntima entre el microcosmos y el macrocosmos, y la divinidad de la existencia humana son sus principios. El propio Goethe resume esta concepción filosófica con una definición de fuertes connotaciones spinozianas:

La idea de la vida, en la misma medida en que no es otra cosa que la idea de una manifestación eterna de la esencia divina a través de la naturaleza, pertenece a aquellas intuiciones originarias de la razón que no le llegan al humano desde lo exterior, ni pueden demostrarse o explicarse a partir de un entendimiento condicionado por el mundo de las apariencias, y mucho menos todavía puede obtenerse a través de la abstracción; sino que se ilumina y tiene que revelarse a partir de la interioridad humana... (Ibíd., p. 423)

La entrega a la magia con la que comienza la tragedia de *Faust* es la inmersión en esta visión interior y divina del ser, y es al mismo tiempo la apertura al proceso individual de formación y transformación que esta visión entraña. Y este es también el sentido que la naturaleza mimética y la naturaleza mágica tiene para la biografía de un adolescente, Ernesto, que huye del autoritarismo sacerdotal, del racismo y la injusticia inherente a la razón colonial y de la degradación humana que sus valores civilizatorios imponen, para encontrar un refugio en los misterios de la naturaleza y la magia de la palabra poética.