



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Rodriguez, Y. (1970). *El fenómeno expresivo de lo real-fantástico en el libro "Los Ríos Profundos" de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

El fenómeno expresivo de lo real-fantástico en el libro "Los Ríos Profundos" de José María Arguedas

Autor:

Yolanda Rodriguez Cartland de Westphalen

Año:

1970

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Bachillerato

**Palabras
claves:**

José María Arguedas, lo real-fantástico, estructura lírica, metáfora y símbolos.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Rodriguez, Y. (1970). *El fenómeno expresivo de lo real-fantástico en el libro "Los Ríos Profundos" de José María Arguedas* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Esta tesis se ocupa del carácter de lo real-fantástico que estructura la lírica de “*Los Ríos Profundos*”, a su vez también se va a estudiar el lenguaje en Arguedas escogiendo a partir de “*Los Ríos Profundos*” solo dichos complejos significativos (metáforas y símbolos) los cuales se van a estudiar bajo su aspecto literario. La tesis empieza con un breve esquema del relato (pp. 6-10) el cual se divide en dos esferas, la primera que consta de los primeros 3 capítulos y la segunda que comprende el relato de los acontecimientos cotidianos de Ernesto, su pasado y su futuro. Luego se pasa a un estudio de los complejos estilísticos de la metáfora y el símbolo (pp. 10-21) explicando a detalle en qué consisten estos dos. Seguido de ello se estudia la forma expresiva que caracteriza la narrativa de *Los Ríos Profundos* (pp. 21-35). Finalmente la tesis desde la página 36 a la 92 muestra un estudio de las principales metáforas en *Los Ríos Profundos*: las piedras-muros, las metáforas sobre la catedral del Cuzco, sobre las campanas en especial la “María Angola” y su simbología, sobre la luz, sobre el horizonte, sobre el sol, la luna, las montañas, los personajes fantástico-reales, nombres propios, las canciones, sobre la música-Dansak, sobre el río o los ríos, sobre la peste y por último el zumbayllu.

Palabras Clave: José María Arguedas, lo real-fantástico, estructura lírica, metáfora y símbolos.

0098

S/ 55.00

**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



005



Le
005
LT

NO SE PRESTA
A DOMICILIO

EL FENOMENO EXPRESIVO DE LO REAL-FANTASTICO EN EL
LIBRO "LOS RIOS PROFUNDOS" DE JOSE MARIA ARGUEDAS

INTRODUCCION

En esta tesis que presento para optar el grado de Bachiller en Letras en la especialidad de Literatura, me voy a ocupar del carácter de "lo real-fantástico", fenómeno metafórico que estructura la lírica de "Los Ríos Profundos" (1) de José María Arguedas.

"Lo real-fantástico" es un binomio conceptual cuyos factores aparentemente antagónicos confieren una síntesis decisiva para la comprensión plena de esta novela. En ella se nos ofrece la realidad tangible de nuestras serranías y de sus habitantes, pero gracias al uso apropiado de metáforas y símbolos, el autor traslada al lector, del plano de lo tangible hacia una nueva dimensión de lo real, a una nueva estructura vital, que trasciende lo fáctico, y nos conduce a la experiencia de una fantasía creadora de la que nos sentimos partícipes.

He allí, para mí, el valor decisivo del arte y la técnica de esta obra: el uso que José María Arguedas sabe hacer de esta forma ambivalente de expresión, que nos obliga a coparticipar, lector-autor, en dos planos diversos de lo real, y a la vez, a asumirlos e inte

(1) Arguedas, José María. Los Ríos Profundos. Bs. Aires. Ed. Losada. 1958. p. 247

005



014



**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**

grarlos en una sola dimensión de la experiencia poética.

El lector, al terminar de leer este libro, ha vivido la experiencia creadora del autor. La ha hecho su ya. La comunicación se ha logrado por el uso adecuado de las metáforas y símbolos que son las notas esenciales a todo conjunto poemático.

Por eso al estudiar el lenguaje en Arguedas, vamos a escoger nosotros en su obra "Los Ríos Profundos", sólo dichos complejos significativos: metáforas y símbolos; y los vamos a estudiar bajo su aspecto literario, en cuanto demuestren una realidad tangible, y una superrealidad anímica, integrándose ambos campos en una sola visión poética de innegable calidad estética.

Ahora bien, antes de continuar con esta exposición deseo expresar mis sentimientos de gratitud para el Dr. Augusto Salazar Bondy, quien con su experiencia de maestro y los conocimientos filosóficos que posee supo asesorarme en la parte teórica inicial de esta tesis, en la que trato de fundamentar la existencia de la metáfora absoluta como un valor poético de innegable calidad esté tica.

Asimismo quiero hacer público mi agradecimiento para el Dr. Antonio Cornejo Polar, Director del Programa de Lingüística, Filología y Literaturas Hispánicas y distinguido estudioso de la obra de José María Arguedas por sus valiosos consejos, e igualmente al Dr. Francisco Carrillo, Catedrático Principal de Literatura Peruana por sus acertadas sugerencias en la elaboración de esta tesis,



gracias también al Dr. Jorge Puccinelli Jefe del Departamento de Humanidades, por el interés demostrado por este trabajo.

Eso sí quiero dejar constancia de que no voy a hacer un estudio total de "Los Ríos Profundos", pero sí, como hemos dicho, voy a tratar de explicar una de las características esenciales de esta obra, proponiéndome, en la medida de mis posibilidades, desentrañar el significado de "lo real-fantástico", como una constante expresiva de esta narración, a fin de asir a través de esta constante esa unidad básica que conforma el círculo hermenéutico de toda obra literaria.

El contorno físico influye mucho en la narrativa de esta obra, influencia que es más acentuada en las poblaciones rurales, pues como dice Karl Dittmer (2) "Cuando más pobre es la civilización tanto más se hará notar el influjo del paisaje circundante".

Autor de reconocida sensibilidad, habiendo vivido toda su niñez y parte de su adolescencia en el campo, Arguedas ha hecho suya con admirable riqueza expresiva toda la fuerza emotiva que el paisaje de la sierra peruana asume en el indígena, y gracias a los medios estilísticos que este autor posee, ha logrado proyectar esta emoción directamente al lector.

A pesar de considerar a Arguedas, uno de los

(2) Dittmer, Karl. Etnología General. México. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1960.p.32.



mejores narradores de la vida y el paisaje de nuestras serranías, no quiero exagerar la influencia del medio y afirmar que el ambiente agrario y el entorno físico determinan su labor de escritor. Sabemos que estos dos factores son condicionantes de gran valor realizador, pero no negamos que existe otro factor individual, dado por el poder imaginativo de cada autor, por su porcentaje bio-psíquico e intelectual personal, que proporcionan un coeficiente de libre creación, de innegable alcance realizador.

Conviene recordar antes de analizar más detenidamente esta obra, las palabras de Wolfgang Kaiser en "Interpretación y Análisis de la obra literaria" (3) al referirse a la novela: "La novela es más bien la narración del mundo privado en un tono privado".

Ninguna definición mejor para la obra que nos ocupa, ya que en esta novela José María Arguedas narra subjetivamente todo su acontecer anímico en el diario transcurrir de un internado religioso. Ernesto es el personaje símbolo, es el eje estructurador de toda esta novela, porque al mostrar Arguedas su mundo propio, que es el mundo espiritual del campesino serrano, hece compartir al lector, ese ámbito poético de su acontecer vitalista y mágico, como un acontecer en un espacio y en un tiempo que sin perder su realidad cotidiana, nos trans-

(3) Kaiser, Wolfgang. Interpretación y Análisis de la obra literaria. Madrid. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. 1958. p. 575.



borda a una transrealidad fenoménica, en la que las cosas, sin dejar de ser cosas, los entes físicos, sin perder su materialidad, son a la vez seres fantásticos, irreales, muchas veces mágicos.

La acción de Los Ríos Profundos es casi di-
ríamos pasiva. El acontecer fáctico sólo sirve de encu-
adre para la mejor actualización de las vivencias aními-
cas de Ernesto. De ahí el carácter eminentemente subje-
tivo de esta narración y la forma esencialmente lírica
en la que está relatada la acción, a pesar de las esce-
nas de crudeza sexual y de las interjecciones soeces
que tienen su razón de ser, como elementos de contraste
para hacer destacar con mayor vigor la pura emotividad
poética de Ernesto. La sierra peruana parece adquirir
aquí una nueva dimensión de la realidad, aquella en la
que la fantasía y la materia se integran en un solo pla-
no emotivo, en el que se superponen dos modos de existen-
cia: el de las cosas y el de los entes metafísicos, pero
expresados ambos modos, en un lenguaje vital, que unifi-
ca en un solo plano poético la precisión mostrativa y la
riqueza simbólica de la palabra, como elementos insusti-
tuíbles de belleza y como factores necesarios para lo-
grar la participación anímica del lector-autor en la
misma vivencia creadora.

Para facilitar mejor la comprensión de nues-
tra tarea de un estudio objetivo del fenómeno metafóri-
co en Los Ríos Profundos, vamos a hacer un breve resumen
de su contenido, para así traer a la conciencia un esque-



ma temático de lo que en esta novela se narra, pero solamente para iluminar mejor la forma como se narra, ya que es la modalidad formal, con su contenido significativo, tanto emocional, como imaginativo, tanto mostrativo como simbólico, lo que interesa a esta tesis.

BREVE ESQUEMA DEL RELATO DE "LOS RIOS PROFUNDOS"

En el plano narrativo de esta novela -tomada en su totalidad- hay dos esferas, que se pueden estudiar: la primera esfera comprende los tres capítulos iniciales titulados: El Viejo, Los Viajes y La Despedida. La segunda esfera de la narración comprende el relato de los acontecimientos cotidianos de Ernesto, las reminiscencias de su pasado y los proyectos e ilusiones de su futuro.

Los tres capítulos iniciales nos permiten arribar a la comprensión del personaje principal, nos dan la visión del Cuzco -tal como la vive Ernesto- como tradición y a la vez como algo vivo, como una herencia que ofrece legitimidad y consistencia a su presente. El primer capítulo nos hace comprensible todo el mundo anímico de este personaje-niño, para el cual la ciudad del Cuzco es el lugar determinado y fijo y a su vez mágico-mítico en el que se concreta y vivifica toda la historia cultural de sus antepasados.

El capítulo segundo titulado "Los Viajes" ofrece un contraste con el capítulo anterior, ya que aquí nos describe el autor la perspectiva de su vida a-



venturera hecha horizonte, río, pampa, quebrada, valle, libertad y camino, de los cuales hasta ese momento Ernesto y sus padres han sido los eternos propietarios, ebrios de infinitud y de amor por la naturaleza.

El tercer capítulo, titulado "La Despedida", marca la separación fáctica de esa concreción de vida, historia y magia, que es el Cuzco, hacia esa otra zona de aventura, libertad y exilio que representan los viajes para padre e hijo. Aquí se describe la separación de ambos personajes. El padre apenas llegado a Abancay, quiere que su hijo permanezca interno en el colegio de los Jesuítas, a fin de que curse instrucción secundaria y luego pueda ingresar a la Universidad, mientras que él vuelve a iniciar su vida de defensor aventurero de predios campesinos.

Contra lo que se ha dicho, creo que estos tres primeros capítulos son decisivos para la aprehensión total de la obra, ya que ellos nos explican el sentir anímico de Ernesto, su modo de vivir con su padre y toda la visión de leyenda, vida e historia que el Cuzco encarna para Ernesto. Es decir que son estos tres capítulos iniciales el condicionante justificativo de toda la obra.

En los capítulos que siguen existen a su vez dos planos narrativos; a veces se presenta el plano real de lo inmediato, de lo tangible, el transcurrir de los hechos en el colegio, la camaradería entre los alumnos, sus pleitos y rivalidades, sus depravaciones morales, la



insurrección de los campesinos por la falta de sal, la fuga de Ernesto siguiendo a doña Filipa, la directora del motín, la permanencia de Ernesto por varios días en las chicherías de Abancay, embriagándose de miseria y rebeldía, el castigo del Hermano Director a Ernesto, la actitud del Hermano Director con el campesinado, la persecución de los insurrectos por los militares, los acercamientos amorosos de Ernesto hacia Alcira y Salvina, la pelea del "Lleras" y el Hermano Miguel, la muerte de la opa, la llegada de la peste, la desbandada de los alumnos a sus casas por el miedo a la enfermedad que se propagaba desde las haciendas colindantes, el arribo de los colonos, sus gritos y sus rezos por detener la enfermedad y la muerte, y luego la huida final de Ernesto al hundirse en la quebrada, para después ascender a la cordillera en busca de su padre, y seguir su vida errante.

Pero junto a este relato fáctico de los hechos se da siempre otro plano narrativo, el de las vivencias íntimas de Ernesto, que nos desvela el misterio de su vida subjetiva, su amor incondicional a la naturaleza, por la comunidad en la cual vivió de niño, siendo amado y sintiéndose él parte integrante de ese mundo amado, el dolor que sufrió al ser despojado de esa querencia y de ese ámbito para recorrer el mundo con su padre, eterno aventurero de la Ley, el amor de Ernesto por su tierra y su historia, por sus leyendas, por todo aquello que le da un significado a su existencia, a la de su padre, y a



la de todos esos campesinos peruanos, habitantes de esos valles, de esas punas; por eso se siente tan unido a la insurrección de las mujeres, por eso guarda esa ternura especial para la opa, por eso se evade del medio rural urbano de Abancay y se fuga al campo vecino, a los ríos cercanos y en su recuerdo salta y corre entre cañaverales, entre punas y precipicios, y luego a través del zumbayllu su alma se fuga, viaja, baila y habla con el alma de su padre, rogándole que vuelva para llevarle de nuevo hacia la libertad y hacia el horizonte sin límites de la naturaleza .

Y así como hay dos espacios diversos en la novela, el espacio fáctico y el espacio anímico, así también se dan en la obra dos tiempos diferentes: A) el presente, pasado y futuro cronométrico habitual, o sea el transcurrir de los hechos y sucesos en un tiempo concreto y sucesivo, y B) el tiempo anímico de las vivencias, de los recuerdos, de las leyendas.

El espacio de la dimensión normal de los hechos y el tiempo regular del devenir de los sucesos, se reúnan en el relato, dándonos la visión general del acontecer de Los Ríos Profundos. Pero junto a esta visión global se da un espacio mágico, anímico, subjetivo, vital, explosivo, el de la visión del Cuzco por Ernesto, con sus muros de piedra que viven, hablan y quemán, el espacio mágico que genera el zumbayllu, y aquel que origina el gran Werak'ocha, la estrella gigante, más luminosa y helada que la luna, bajo cuya luz las hojas de las lambras brillan como nieve y el de la luminosidad sono-



ra de las campanadas de la María Angola, espacio anímico que transcurre en un tiempo dinámico o estático -según la estructura del sentimiento que le da origen- ambos espacios y ambos tiempos, el fáctico y el anímico, generan dos esferas de realidad que se bifurcan y luego se unifican en la visión totalizadora del alma de Ernesto, a la que nos acercamos en un momento crucial de su existencia.

Trazado el esquema temático de la novela y habiendo muy concretamente estudiado la estructura ambivalente del espacio y el tiempo en ella, vamos a delimitar el sentido en el cual usaremos algunos términos en esta tesis, términos que son esenciales para el estudio de las metáforas y símbolos de Los Ríos Profundos, en un Apéndice al finalizar este trabajo.

Continuando con el estudio de todo aquello que nos acerca más a la comprensión del logro estilístico en Los Ríos Profundos comprendemos que debemos hacer un estudio teórico de los complejos formales de la metáfora y el símbolo para así fundamentar mejor el surgimiento de la metáfora absoluta y de la metáfora mítica en esta novela de Arguedas.

ESTUDIO DE LOS COMPLEJOS ESTILÍSTICOS DE LA METAFORA Y EL SIMBOLO

LA METAFORA: (Meta) (más allá) y (Fépip) (llevar) figura de pensamiento que tiene por objeto transferir la de



notación significacional de un contenido de pensamiento por otro, gracias a una previa e intuitiva comparación, siendo el nuevo significado así logrado, una respuesta en la que convergen los dos planos significacionales anteriores, pero cuya resultante es una nueva entidad de carácter propio. A éste término le llamamos : Metáfora tradicional.

Ya que existen dos clases de metáforas: la tradicional y la absoluta. La primera es la resultante de una comparación entre dos objetos y aporta la similitud física o de comportamiento entre el plano real y el imaginado. Viene a ser casi la síntesis de una comparación en la que las formas gramaticales han sido suprimidas. Ej. Comparo a una niña traviesa con una ardilla y digo la niña ardilla corretea dentro de la casa sin cesar.

Pero existe la metáfora absoluta en la que la actitud de una comparación conceptual previa se anula, y en la que no se delimitan ámbitos diferentes. La metáfora es aquí una síntesis emotiva ante un súbito acontecer psíquico.

La metáfora es también una tarea de abstracción y de generalización, pero en la metáfora predominan los elementos no esenciales de las imágenes primarias, lo que determina la orientación evocativa y representativa en la mente creadora del poeta. Esta carga dinámica, alógica y emotiva, del conocer metafórico, proporciona esa eficacia expresiva tan sui-generis a la ta-



rea poética.

Desde época antigua la metáfora fue estudiada ya como una transferencia de significado, Aristóteles en su Poética (21-1427b7), dice que por la metáfora damos a una cosa el nombre que pertenece a otra, y añade que esa transferencia puede hacerse del género a la especie, de la especie al género y de la especie a la especie, o sobre la base de una analogía.

Como vemos, este análisis se refiere sobre to do a la metáfora tradicional, pero la metáfora absoluta, que es la substancia de toda poesía, (entendiendo este término en su sentido auténtico no sólo de verso, sino de toda obra literaria de calidad estética), no es solamente una tarea de abstracción, transferencia y generalización, sino que es la expresión de un acto integral del ser humano. Por la metáfora absoluta el autor vive una situación y la hace vivir a los demás, al expresarla. Aprehensión y expresión de la realidad son fenómenos dinámicos y vitales en la metáfora poética.

O sea que la palabra es el medio importantísimo del cual nos valemos para crear objetos. La mente del hombre o del poeta es la que, valiéndose de imágenes, que según nuestra percepción hemos aprehendido en nuestra conciencia, no como meros reflejos sino como auténticas creaciones, las expresamos por medio de las palabras ofreciendo una síntesis de nuestros más vitales estados de conciencia, y surge así, la metáfora y luego el símbolo, que es una metáfora más abstracta y universal.



O sea que estas formas lingüísticas vienen a ser la resultante de dos fuerzas: A) la objetiva, de lo dado y B) la subjetiva, o sea, las percepciones que de esos objetos aprehendemos en nuestra conciencia. La creación mental resultante y su expresión verbal vienen a ser la síntesis de la realidad objetiva del mundo de los objetos, y de la realidad subjetiva del mundo de nuestra conciencia. Pero cuando la subjetividad prima en éste trabajo de síntesis se crea la metáfora y el símbolo. "En la obra poética los objetivos pierden su referencia práctica, en cambio ganan en fondo emocional; además su capacidad evocadora, su significado no se limita a la mera cosa o cualidad significativa. El Lenguaje poético aspira principalmente a la plenitud del significado".(9)

Los elementos no esenciales lógicamente hablando son los que impresionan más al artista, y son éstos elementos emotivos los que absorben a los anteriores y los anulan. La metáfora absoluta no es una síntesis lógica sino un complejo imaginativo en que se sintetizan los elementos irracionales y afectivos, y ésto es lo que determina la orientación evocadora y fantásticamente representativa de los contenidos significacionales que ofrecen las expresiones metafóricas auténticas, ésto lo confirma Iberico Rodríguez cuando dice en Estudio sobre la Metáfora que la dinámica interna de la metáfora implica una tendencia de la mente a agrupar a los seres,

(9) Kayser, Wolfgang. Ob. cit. p. 192.



los objetos, las imágenes, no según sus notas de identidad sino por la impresión que causan en el ánimo, no por su filiación objetiva y teórica sino por su filiación emotiva (10), es decir para Iberico Rodríguez el conocimiento metafórico es de tipo intuitivo, poético, emocional, y no un conocimiento metódico, reflexivo y teórico.

Precisando diremos, que al destacar estos complejos poéticos significacionales, trataremos de hacer una gradación de intensidad, estudiando con ejemplos la comparación, la metáfora tradicional y la metáfora absoluta y luego el símbolo.

La comparación es una figura de pensamiento por la cual relacionamos dos o más objetos, abstraemos sus características afines o disímiles y por medio de proposiciones formamos juicios de igualdad o diferencia sobre dichos objetos.

La comparación, aunque a veces se presenta a nuestro espíritu en forma directa como una visión, siempre tiene su expresión más reflexiva. La actitud comparativa puede tener un contenido poético, pero en la comparación existen siempre dos ámbitos diversos que son enlazados por proposiciones. Dos objetos se parecen o se distinguen entre sí, pero en la comparación no se identifican, nunca dos objetos, en un nuevo ser.

Ejemplo de comparación: María es alegre como un par de castañuelas. Aquí en este ejemplo se ha tomado

(10) Iberico Rodríguez, Mariano. Estudio sobre la Metáfora. Lima. Casa de la Cultura. 1965.



de María su jovialidad, su movilidad, su risa, y se las compara con el sonido apresurado, ligero, festivo, de las castañuelas, pero no se identifican estos dos seres en un nuevo ser independiente.

La metáfora ordinaria es la resultante de un contenido de conciencia en el que se han abstraído las características de ciertos objetos y se las han transpuesto a otro. La actitud inicial tácita es una comparación; la resultante es una expresión en la que convergen los dos planos significacionales de los diversos objetos comparados en un nuevo término que los asume a ambos. Ej: Fiera humana. Esta expresión es una metáfora que conlleva el significado de hombre y el bestia cruel, ambas significaciones se encuentran incluídas en el término resultante.

La metáfora absoluta es un modo especial de aprehensión del mundo. En ésta metáfora se ve y se vive una imagen identificándola a otra. Hay pues, en la metáfora absoluta una unión o identificación, no sólo en el plano intelectual sino en el ámbito emotivo y vital, entre las dos imágenes, lo que produce y logra una honda resonancia anímica. Por eso dice Hedwing Konrad en su libro Etudes sur la Methaphore refiriéndose a la concretización metafórica:..."la metáfora no es solamente un fenómeno de abstracción sino también de concretización..." el término metafórico toma la significación nueva sin darnos cuenta del parentesco inicial entre los dos sentidos. El nuevo término que es la metáfora designa un objeto nuevo totalmente, con toda su estruc-



tura" (11)

O sea que intuitivamente identificamos una imagen a otra y este nuevo ser es una nueva creación. En la metáfora absoluta este proceso de identificación es súbito e iluminatorio, completamente irracional y vitalista. El artista vive los rasgos de una imagen e inmediatamente los identifica a otra, por extrañas e inconscientes asociaciones, casi siempre por la asociación de un sólo rasgo común y el nuevo ser metafórico que surge es un ser independiente, dueño de su propia estructura vital.

(12) En la metáfora absoluta lo principal para Pfeiffer es vivir las palabras en toda su virginal plenitud de sentido y plasticidad; la intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto, para obtener la metáfora absoluta vale según este autor: no la intuibilidad, como tal, sino la virtud proteica, la transformabilidad de la presentación intuible. Pero hay que evitar el común error de suponer que la metáfora absoluta procede de una transposición consciente: Solemos imaginarnos la creación de la metáfora absoluta del siguiente modo: tengo aquí dos contenidos objetivos que a pesar de su diversidad y hasta de su oposición, están en cierto modo emparentados; el entendimiento comparador relaciona estas dos representaciones de tal modo que

(11) Konrad, Hedwing. Etudes sur la Methaphore. París. Librairies Philosophiques. J. Vrin. 1958 p. 83

(12) Pfeiffer Johannes. La Poesía. México. Trad. de Margit Frenk Alaterza. Fondo de Cultura Económica. 3a. Ed. pp. 27-40.



el parentesco queda clara y convincentemente revelado... Claro que no cabe rechazar de golpe esa interpretación, pero lo cierto es que falsea y oscurece la verdad de los hechos, porque en realidad las dos series se van transformando gradualmente en una sola, se van fundiendo cada vez más hasta convertirse en una unidad radicalmente nueva o indestructible. De lo que no se trata es precisamente de una yuxtaposición de dos contenidos objetivos, que se han ligado luego por una expresión comparativa por "un tal como", sino que uno de los contenidos únicamente existe en, con y por medio del otro. La auténtica metáfora jamás surge sólo de una comparación consciente. La poesía alemana del siglo XVIII, por ejemplo, demuestra que la más esforzada caza de imágenes se queda atrás de la metáfora convincente, fatal, que se eleva -don misterioso- desde las profundidades del alma. Así, la metáfora logra fundir en unidad convincente, imágenes que en la experiencia están separadas y hasta son incompatibles, y ésto significa que en la comparación y por medio de ella el último resto de objetividad estáticamente espacial de cosa cerrada, es arrebatado en ese movimiento que lo liga e invade todo.

En la metáfora no podemos poseer el contenido significativo sino valiéndonos del lenguaje formal, de la figura expresiva, que ella en sí misma está cargada de sentido, porque en la lírica, el núcleo significacional va compenetrado por la configuración de la expresión verbal. Ejemplo de metáfora absoluta: Para entender el sentido de esta figura poética voy a citar las dos últimas



estrofas del poema Casida de la muchacha dorada de Federico García Lorca (13).

"La muchacha de lágrimas
se bañaba entre llamas
y el ruiseñor lloraba
con las alas quemadas.

.....

La muchacha dorada
era una blanca garza
y el agua la doraba".

Aquí las lágrimas -el dolor- constituyen el ser de una mujer, se baña entre llamas, el agua es llamarada, intensidad de dolor, el ruiseñor o el poeta sufre también con las alas quemadas, es decir, con la absoluta imposibilidad de consolarla y la muchacha dorada era un verbo que implica un pasado que se mantiene en un presente inmediato, era, que denota un fue un es en identidad de tiempo se vuelve blanca garza y el agua la dora, las llamas bajan su intensidad y ahora son ellas, las aguas, las que se vuelven sólo resplandor, que dora a las garzas.

Todas estas imágenes no son comparaciones ni relaciones causales que den un tercium comparationis, sino que son visiones anímicas que crean otro plano de realidad, áquel no del mundo de los objetos, tal como se dan en la objetividad de una concreción inmutable y permanente, sino que expresa una realidad fenoménica, subjetiva y vincial, de alto contenido emocional, que crea una tensión dinámica. A ésta realidad poética la llamaremos, para distinguirla de la realidad común y corriente, transreali-

(13) García Lorca, Federico. Romancero Gitano.

Buenos Aires. Ed. Losada. 1961. p. 479.



dad. En rigor, la metáfora absoluta instaure un ámbito de lo real, o sea, de lo verdadero, intencionalmente proyectado sobre un estado de ánimo de fuerte carga emocional, que se expresa valiéndose de contenidos lingüísticos de elevada calidad estética.

El SIMBOLO: La metáfora pasa a ser símbolo cuando el artista valiéndose de una locución metafórica, encarna en ella un contenido ideal de conciencia, de carácter más abstracto y universal, que el de la metáfora misma, y que no puede tener otra forma mostrativa que el de dicha expresión metafórica.

O sea que la diferencia entre metáfora y símbolo no es sino una gradación en amplitud comprensiva, la metáfora se refiere a un fenómeno singular que vincula al artista con el todo! El símbolo es una objetividad espiritual que conlleva un significado universal y que al ser aprehendido por un sujeto despierta siempre en él un estado afectivo.

La metáfora evoluciona a símbolo cuando es transpuesta a un plano distinto de la realidad; el símbolo instaure una síntesis universal de imágenes y formas. Esencialmente existe una polaridad entre los elementos sensoriales o mentales y las virtualidades o latencias de lo subconciente que ayudan a generalizar su contenido expresivo!

Para poder aprehender un suceso tal como es en su realidad anímica, en toda su sintética complejidad, no tenemos otra expresión que la metáfora absoluta o el símbolo, pues la lengua no puede transmitir lo simultáneo en cuanto tal, ya que el habla es esencialmente analítica, sus elementos formativos son sucesivos cronológicamente.



Así pues la visión totalizadora e instantánea sólo nos la puede dar la metáfora absoluta o el símbolo.

Vemos de este modo que el símbolo viene a ser un modo de conocer y el conocer implica no sólo la presentación sino la representación. Así pues, la forma especial de representación es la forma simbólica, esta forma no tiene que ser esencialmente conceptual sino intuitiva; como dice Kant en su Crítica del Juicio: La forma simbólica de representación no se opone a la intuitiva, sino que es una subclase dentro de ésta.

Son las constantes expresivas, o mejor, son las metáforas absolutas y los símbolos que Arguedas utiliza en Los Ríos Profundos los que nos llevarán a una iluminación total del auténtico valor de esta novela que legitima dos planos de existencia: el objetivo y el subjetivo, en una súbita iluminación de conciencia! Por eso nos permitimos aplicar a José María Arguedas -en esta obra- las palabras que Thomas Mann da en sus Essays of Three Decades cuando dice: "Ciertamente cuando un escritor ha adquirido el hábito de mirar la vida como algo mítico, aparece como una curiosa elevación de su temple artístico, una nueva frescura en sus poderes de percepción y expresión, que de otra forma ocurre mucho más tarde en la vida; porque mientras en la vida de la humanidad lo mítico es una temprana y primitiva fase, en la vida del individuo es una fase tardía y madura. Lo que se gana es una penetración en la verdad suprema que yace en lo actual; un conocimiento sonriente de lo eterno, lo permanente, y lo auténtico". (14).

(14) Mann, Thomas. Essays of Three Decades. New York. 1947. Citado por Marcelino Pañuelas en Mito, Literatura y realidad. Madrid. Ed. Gredos.



Existe también una fecunda vinculación genética entre el modo de conocer simbólico y el estrato de nuestra vida subconciente. El símbolo configura en una imagen, que puede ser concreta o ideal, todo un mundo de virtualidades y de realidades afectivas y cognoscitivas.

Ejemplo de símbolos: Vemos una cruz, en realidad son dos maderos superpuestos, pero para una gran parte de la humanidad esta imagen, concreta la santidad, el sacrificio y la generosidad de Jesucristo en su misión redentora y santificadora. La cruz ya no es sólo un acoplamiento de maderos o un útil de tortura arcaica, es la expresión de un ideal. O sea que la cruz sin perder su figuración objetiva inicial, adquiere ya una significación nueva. Es la objetivación ideal de una fé: la cristiana.

ESTUDIO DE LA NARRATIVA EN "LOS RÍOS PROFUNDOS"

Ahora nos toca estudiar la forma expresiva que caracteriza la narrativa de Los Ríos Profundos. Ante todo, como ya lo hemos dicho en la Introducción y en el resumen de la obra, observamos que esta novela es esencialmente lírica y subjetiva, por lo tanto su condición poética es innegable. Los principales medios de expresión para alcanzar este nivel poético los consiguió Arguedas por el uso de comparaciones, metáforas y símbolos.

Estas expresiones corresponden al pensar primario del hombre a quien lo diferencia de todos los demás seres de la creación, la facultad innata que tiene cada individuo para simbolizar sus conocimientos en palabras articuladas. El lenguaje -según dice Cassirer- "es un objeto, no es una cosa física para la cual tengamos que buscar una causa natural o sobrenatural, es un proceso,

una función general de la psique humana. (15)

Cassirer confirma en El Lenguaje y la Construcción de los Objetos que la marca distintiva del hombre es la facultad que tiene de expresar sus pensamientos y sus experiencias por medio del lenguaje y la característica esencial de este lenguaje humano es su carácter simbólico. El hombre ya no vive solamente en un universo físico, sino en un universo simbólico, el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la poesía, constituyen elementos estructurales de este universo y a la vez son expresiones de esa experiencia simbólica que es afín y substancial al hombre. El pensar no se contenta con reproducir la imagen del mundo o de los objetos, sino que el pensar humano implica el acto inicial de crear el modelo" (16).

O sea que el hombre desde que puede expresarse por el lenguaje tuvo que simbolizar sus experiencias en expresiones creadas por él. El hombre no copia el mundo real como puede copiar un espejo la realidad de un objeto. El mundo le es dado al hombre gracias a un trabajo de síntesis, que sólo puede realizarse gracias a lo que Kant denomina en La Crítica de la Razón Pura "un acto de la espontaneidad de la facultad representativa". Esto es un

(15) Cassirer, Ernesto. Antropología Filosófica México. Trd. Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica. 1963 p. 68.

(16) Cassirer, Ernesto. El Lenguaje y la Construcción de los Objetos. En Psicología del lenguaje. Bs. Aires. Ed. Paidós. 1952 p. 20.

acto de síntesis. Según éste filósofo no podemos representarnos nada unido a un objeto sin haberlos primero unido nosotros mismos. Kant dice "de todas las representaciones la unión es la única que no está dada por los objetos.

Ella no puede ser más que producida por el sujeto mismo, porque es un acto de espontaneidad". (17) o sea que toda figura de síntesis, como la metáfora y el símbolo, es un trabajo creador del hombre, no es una mera copia de elementos dispersos. Es la unión representativa de esos elementos lo que nos da la visión total del mundo, de la realidad de nuestro entorno. Es preciso hacer notar con Cassirer "que la imagen que tenemos de él, no depende solamente de la naturaleza de ese objeto o de ese mundo sino también de nuestra propia naturaleza que no reproduce un dibujo ya dado en el objeto, sino que implica el acto primitivo que crea el modelo"(18).

Por lo tanto nunca la visión del mundo o de un objeto es mera copia de éste, sino la expresión de una fuerza creadora original del hombre, especialmente del artista, quien crea la realidad según sus percepciones y la expresa por medio del lenguaje, no pudiendo liberarse de esa adherencia radical del pensamiento hacia la palabra.

(17) Kant, Emmanuel. Critique de la Raison Pure París. Trd. J. Barni. Revue et corrigée par P. Archimbault. Tome 1^o 2eme Sectie. De la possibilité de la eynthese en general. Ed. Flammarion . p. 136.

(18) Cassirer, Ernesto. El Lenguaje y la construcción de los Objetos. Ob. cit. p. 20.



En la auténtica metáfora este acontecer no es una mera comparación, ni una substitución de un nombre por otro, sino que es un fenómeno más radical, en el que el hombre vive la realidad y la expresa unificando en una sola visión todos sus estados psíquicos y sensoriales y aún más actualizando el fondo abisal de ese substratus ancestral y mítico que todo hombre lleva en sí como un coeficiente de existencia.

Por lo tanto podemos afirmar que la metáfora es la expresión de un fenómeno poético por el cual la conciencia vive y expresa la unidad de un contenido psíquico en el cual los sentimientos y los estados afectivos y los residuos inconscientes se hacen presentes en una sola y única visión.

Así Hegel en sus Lecciones de Estética comenta que la poesía es una verdad que se manifiesta en la inmediatez de la imagen, más que en la universalidad del concepto y para él la facultad poética realiza un acto de unidad de la actividad consciente y de la inconsciente que constituye la naturaleza del yo absoluto, para Hegel en estas lecciones la poesía es el saber en el cual lo universal todavía no ha sido superado de su existencia viva en lo particular, en el cual la ley y el fenómeno no se han opuesto el uno al otro, para luego ser conectados con el razonamiento, sino que se comprenden el uno en el otro y a través del otro. La poesía no se limita a expresar un contenido ya conocido por sí, en su universalidad a través de la imagen, sino, al contrario, conforme a su concepto inmediato permanece en una unidad cosubstancial en la cual todavía no se ha hecho una separación semejante. (19).

(19) Hegel, Georg Wilhelm., Friedrich (1770-1831) Estética. Versión castellana de la 2a. Ed. de Ch. Bézard... Madrid. D. Jorro, 1908.



O sea que la poesía -más explícitamente la metáfora- que es la esencia del fenómeno poético, es una síntesis integral, vivida por el hombre en su calidad de artista. Este no racionaliza sus comparaciones. Las asume; no transfiere ciertos elementos de un objeto a otro, sino que proyecta sus emociones, unificando situaciones, elementos y categorías, en una sola realidad la del acontecer poético. La metáfora auténtica es creación y síntesis.

Este fenómeno sintético de la metáfora se hace tangible en la rapidez con que dichos sintagmas poéticos son aprehendidos por otro sujeto, ya que las asociaciones significativas y representativas que toda metáfora encierra como síntesis intuitiva y vivencial, son captadas en un proceso anímico mínimo, porque si quisiéramos expresar gramaticalmente igual contenido de conciencia en forma lógica necesitaríamos varios adjetivos para caracterizar una sola expresión metafórica.

Así, pues ninguna designación adjetival se compara en brevedad y en intensidad expresiva a la locución metafórica, porque ella condensa en sí, todas las modificaciones variables del acontecer psíquico, en un solo sintagma expresivo, y esta carga dinámica en densidad emotiva y en validez mostrativa de la metáfora es la resultante de una visión intuitiva, que es una condición del modo de pensar poético, que es consubstancial al hombre, gracias a la herencia mítica que asume desde los albores de su historia.

Este pensar poético que instaura el hombre se logra gracias a la metáfora radical que para Cassirer "es una condición del propio modo de pensar los conceptos mito-poéticos" (20). Una intensificación de la experiencia

(20) Cassirer, Ernesto. Mito y Lenguaje. Bs. Aires Ed. Galatea. Nueva Visión. Colección dirigida por León Dujevne. 1959. p. 99



afectiva y sensorial en una sola visión, en la que todos los elementos forman un solo acontecer psíquico, y se dan en una sola realidad expresiva. La intensidad focal de la metáfora radical mito-poética se da en el punto de mayor intensidad emotiva, pero este centro luminoso emerge de espacios desconocidos del subconsciente envueltos en máxima oscuridad.

Las imágenes mito-poéticas deben estudiarse no tanto por la extensión de sus términos sino más bien por la comprensión de los mismos, no tanto por su cantidad, sino mejor por su cualidad, según Casirer en la metáfora mito-poética rige una ley que prácticamente podría ser llamada la ley de la nivelación y extinción de las diferencias específicas, pues la parte, del todo se presenta como el mismo todo... Principio básico que se expresa por el axioma "Pars Protote". Todo el pensamiento mítico se expresa y se rige por este principio, basta pertenecer o estar conectado con el todo para asegurarse toda su fuerza mágica y toda su significación.

Existe pues una radical identidad entre la metáfora absoluta y la metáfora mítica, ambas son el resultado de un pensamiento intuitivo, súbito, emocional, y de integración con la totalidad cósmica vivida como una realidad anímica.

Es bien sabido que hay dos modos de pensar, de aprehender y de expresar el mundo, el uno conceptual, causal, lógico, y el otro intuitivo, alógico y esencialmente emotivo.

Esto lo aprueba el célebre lingüista y filólogo Karl Buhler cuando dice en su obra Teoría del



Lenguaje "por lo pronto la teoría del los dos campos, ya mostrativo y simbólico, afirma que el mostrar y el presentar intuitivo en varios modos, pertenece a la esencia del lenguaje natural, exactamente que la abstracción y la aprehensión conceptual del mundo, y no está más lejos que de ella. Esta es la quinta esencia de la teoría del lenguaje desarrollada aquí" (21)

Como vemos hay dos maneras de aprehender y expresar el mundo y nuestra propia realidad, nuestro entorno, una conceptual, y otra intuitiva-poética-afectiva, explosión de lo inconsciente, de lo primario, de la radical identificación vital del hombre con el cosmos. Esta última forma de pensar ha sido la originaria al hombre, éste inicialmente vivió su medio físico y su realidad anímica, intuitiva y emocionalmente, de ahí su forma de expresión altamente poética.

El hombre primitivo vivía sus visiones y las expresaba en un lenguaje proyectivo de alta tensión simbólica, corrobora mi pensamiento Wilbur Marschall Urban cuando dice en su libro Lenguaje y Realidad "que la poesía revela un universo viviente" (22)

Es decir que la poesía nos unifica con el todo cósmico, nos vuelve a ese pensar originario, vitalista, mágico, de nuestra infancia histórica, en la que la

(21) Buhler, Karl. Teoría del Lenguaje. Madrid. Revista de Occidente. p. 268.

(22) Urban, Wilbur Marschall. Lenguaje y Realidad. México. Trad. de Carlos Villegas y Jorge Postilla. Fondo de Cultura Económica. 1952.p. 411.



fantasía se superpone significacionalmente a la realidad objetiva del mundo, ambas esferas se compenetran e identifican y crea el hombre para expresarse metáforas absolutas de alto poder expresivo, en la que no se nos ofrece una imagen estática del mundo sino una visión dinámica del acontecer, que destruye la autonomía parcial de sus elementos constitutivos y los convierte en un todo viviente y autónomo.

La metáfora absoluta crea un movimiento vital y expresivo de honda resonancia anímica y mágica, que no aísla al hombre en un solipsismo peligroso, sino que lo sumerge y lo injerta con más violencia en su dintorno vital, y a la vez le desvela mejor, esa consubstancial inmanencia propia del ser humano. De ahí que Gastón Bachelard el famoso filósofo nos refiere que "las más frías metáforas se transforman en verdaderas imágenes y que éstas conforman una voluntad de decir mejor, de otra manera, lo que ellas representan, es decir que la metáfora innagura una nueva forma de expresión, que abandonando el mundo real, se interna en el ámbito de lo imaginario, y es por ésta imagen de lo fantástico, que nosotros conocemos ese absoluto poético, que es una actividad por la cual se llega hasta la verdad del ser y del porvenir del ser humano" (23)

Y nosotros hacemos nuestra, la afirmación de Gianbattista Vico, quién dice, que para él toda metáfora

(23) Bachelard Gastón. La flamme d' une Chandelle. París. Presses Universitaires de Franco. 1962, 2éme. Ed. Avant-Propas p. 12



es un mito en pequeño, ya que toda metáfora absoluta implica la concepción que el poeta hace del universo y nace de esta relación vital con el todo asumido como una realidad sui-génoris, mejor dicho como una transrealidad fenoménica y anímica.

Ortega y Gasset en su obra La Deshumanización del Arte comenta sobre la metáfora diciendo que todas las demás potencias del hombre nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es, lo más que podemos hacer es sumar o restar unas cosas de otras, sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravídas" (24)

Es decir que el hombre se vale del lenguaje lógico y conceptual para expresar juicios, relaciones, comparaciones, pero cuando el hombre quiere expresarse poéticamente debe descender hasta ese substrato vital de lo inconsciente, de lo primario, de su radical identificación vital con el Cosmos. Esto lo percibió claramente el célebre Goethe, cuando dijo: "el hombre no puede permanecer mucho tiempo en estado consciente, siempre le es necesario descender a su inconsciente, pues es allí donde tiene sus raíces. Y este inconsciente es también para Goethe el suelo nutricio de las metáforas poéticas, y así sigue diciendo: "es preciso que la fuerza creadora del artista haga surgir y anime esas imágenes, esos ídolos subsistentes en el organismo, en el recuerdo, en la ima-

(24) Ortega y Gasset. La Deshumanización del Arte. Madrid. Rev. de Occidente, 1925. p. 170.



ginación, es necesario que se desarrollen que crezcan, se dilaten y se contraigan, a fin de que lleguen no ya esque- mas fugitivos sino objetos verdaderos y concretos"(25)

La metáfora absoluta es, pues, el modo como un fenómeno vital y cósmico adquiere un sentido simbólico, es el instante en que el vidente crea el símbolo poético como la forma superior de la imagen artística. Así la función de la metáfora absoluta es ampliar el sentido del lenguaje, es decir lo que no se puede expresar en términos de los escasos significados literales. Kenneth Burke dice: "La metáfora es un dispositivo para ver algo en términos de otra cosa."(26)

También Paul Henle en un conocido artículo Methafor en la obra Language, Thought, Culture añade la función de la metáfora es ampliar el lenguaje, decir lo que no se puede decir en términos de los sólo significados literales.(27). Según esto ya podemos apreciar que la metáfora mítica y la metáfora absoluta tienen una vinculación radical entre sí, ya que ambas expresan la unión no sólo en el plano intelectual sino en una fusión de sentimientos, ambas son expresiones de visiones, experiencias y conceptos en una sola aprehensión intuitiva.

Podemos observar también que la metáfora poética proviene de esas imágenes arquetípicas que encuentra

(25) Goethe. Citado por Herman Pongs en La imagen poética de lo inconsciente. Psicología del lenguaje. Ob. Cit. p. 115.

(26) Burke Kenneth. A Grammeres Motives. Printice Hall. 1945. p. 603.

(27) Henle, Paul. Methafor. en Language, Thought, Culture. Citado por Gillo Dorfels en El Devenir de las Artes México. Trad. Roberto Fernández Dalbuena. Fondo de Cultura Económica. 1963. p. 186.

Jung que son como formas de imágenes de naturaleza colectiva que aparecen prácticamente en todo el mundo como constitutivas de los mitos y al mismo tiempo como productos individuales y autóctonos de origen inconsciente.

Prescott, refiriéndose al lenguaje originario dice: "el vocabulario primitivo era concreto, específico y muy figurativo, las palabras en vez de denotar objetos recordaban imágenes vividas. Como la imaginación no sabía nada de la lógica que ordena la complicada sintaxis de la prosa moderna... sino que procedía por asociación libre, formó un lenguaje de construcción simple y polisindética ... tal lenguaje aunque favorable a la expresión incluso a la creación del mito y la temprana poesía, debió haber sido originalmente formado por la mente mito-poética misma, y tempranos ejemplos lo confirman "(28).

Podemos, pues decir, que la metáfora absoluta es la objetivación artística de ese fondo abisal, subconsciente y mítico que todo artista lleva en sí. Acerca de éste dice muy bien Marcelino Pañuelas en su obra Mito, Lenguaje y Realidad: "La conciencia mítica es la vida y la esencia de la literatura y el arte, porque allí radican los sueños, las utopías, las realidades, las vagas aspiraciones conscientes e inconscientes del hombre como individuo y como ser social" (29).

Las afirmaciones de Jung al respecto son muy interesantes, pero demasiado radicales, según este sicólogo el proceso creativo tiene una cualidad femenina y el trabajo creativo surge de profundidades inconscien-

(28) Prescott, Poetry and Myth. New York, 1927.p.23

(29) Pañuelas, ^{Marcelino}. Mito, Lenguaje y Realidad. Madrid. Biblioteca Universitaria. Ed. Gredos. 1965.p.118.



tes, como si dejéramos de una zona maternal. Siempre que predomina la fuerza creativa, la vida humana es regida y modelada por lo inconsciente, en contra de la voluntad activa, y el ego consciente es barrido por una corriente subterránea, convirtiéndose en nada más que un observador impotente de los hechos. Sin llegar a aceptar esta teoría de mera pasividad del artista, el cual se contentaría con la mera reproducción de lo inconsciente, si creemos que todo artista, mejor dicho todo poeta, al usar la metáfora absoluta, se acerca a su origen primario, convive con la naturaleza, se personifica con ella, la humaniza, da un rodeo necesario por los caminos del inconsciente, para lograr la dimensión poética de esa transrealidad vitalista y fantástica del entorno físico que circunscribe su espacio y su mundo y de este modo logra darnos a la vez el potencial dinámico de su vivencia creadora, valiéndose de una visión totalizadora que ofrece la plasmación de un proceso mostrativo en las zonas de lo permanentemente humano que conforman ese inconsciente colectivo del que habla Jung, y que sin ser un determinante en la obra creadora sí es un valioso contribuyente para su realización.

Ahora concretando nuestras observaciones sobre las metáforas y los símbolos en Los Ríos Profundos vemos que los caracteres comunes de estas expresiones lingüísticas, en la novela que comentamos, que en todos ellos se presenta una simbiosis emocional entre la realidad y la transrealidad, entre lo real y lo fantástico, ambas categorías de aprehensión y expresión del mundo subjetivo y del mundo fáctico, se unifican en la conciencia de Ernesto como un solo acontecer psíquico, vivencial, y afectivo. Lo real es fantástico y lo fantástico se vuelve realidad, Ernesto vive lo extraordinario (el poder má-



gico del zumbayllu, el animantismo de las piedras y los muros del Cuzco, el sonido luminoso de la María Angola, lo divino y lo demoníaco de los ríos serranos) como un suceso habitual, cotidiano y familiar. Su modo de ver el mundo y de asumirlo es tomando consciencia de los hechos y de sus experiencias con esa visión mito-poética ancestral del hombre, en la cual, hecho y fenómeno interpretativo se dan juntos en una sola integridad vital, en estas visiones.

La alborada del mundo fue una alborada poética porque la mirada del hombre primitivo creó la poesía, la realidad y la poesía convivieron en este hombre inicial como elementos congénitos a él, el hecho y la metáfora no eran categorías diferentes, aún no existía la división entre el factum y la poiesis, la realidad de lo dado y la transrealidad de lo imaginario eran asumidos como un solo acontecer vital para el hombre primitivo.(30)

Los Ríos Profundos vendrían a ser así, la objetivación artística de la mentalidad mito-poética simbolizada por Ernesto, y Arguedas cumpliría en esta obra con el axioma que dice: "que todo poeta auténtico halla en el universo y en el yo, una misma y grande unidad divina. Las imágenes que se le ofrecen atañen al fondo mismo de las cosas y son capaces de expresar los principales rasgos de su concepción del universo" (31).

(30) Dilthey, William. Vida y Poesía. México. Versión de Wenceslao Rosces. Prólogo y notas: Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Ec. 1945. p. 148.

(31) Pongs, Herman. La Imágen poética del Inconsciente. En: Psicología del Lenguaje. Ob. Cit. p. 115.



Los Ríos Profundos expresan la estructura antinómica del mundo, pero integrada en una única visión del pensar arquetípico del hombre en los inicios de su historia, visión metafórica y simbólica de positivo valor artístico, por eso a través del estudio de estos elementos poéticos en esta novela, vamos a develar el sentido intencional de estos sintagmas poéticos y a través de ellos, aprehenderemos como estas expresiones objetivan las vivencias mito-poéticas de un adolescente, Ernesto, - el cual personifica a la humanidad sensible e intuitiva serrana - ; las visiones en este libro nos retrotraen hacia ese pensar instintivo, hacia esa corriente oscura y dinámica del subconsciente colectivo, del que es presencia y voz, la metáfora; por eso dice muy bien Hedwing Konrad que "la metáfora trae algo de lo desconocido y de lo insólito" (32).

En esta novela se objetiva ese mundo humano, abisal en su profundidad subconsciente, creador en su facultad imaginativa, realista en la mostración de los hechos y de lo dado, mágico en su concepción animantista y demiúrgica del cosmos. El valor esencial de esta obra, para mi entender, es el saber proyectar esta mitología subyacente que vive el hombre en términos poéticos de alta calidad estética. Podemos decir pues que Arguedas cumple en esta obra, lo que para los poetas modernos expresa Kaiser "Para estos poetas todo lo existente está ligado misteriosamente de modo que no existen fronteras fijas entre las cosas y todo sigue un curso permanente en transformación continua." (33) o sea que a pesar de revi

(32) Konrad, Hedwing. Ob. Cit. p. 148.

(33) Kaiser Wolfgang. Ob. Cit. p. 199.



vir Arguedas en Los Ríos Profundos la visión primitiva del pensar humano, es un artista vigente, actual, ya que el pensar metafórico, visionario, vitalista e intuitivo, es una de las características esenciales de la poética de nuestros días.



ESTUDIO DE LAS PRINCIPALES METAFORAS Y SIMBOLOS (°)
EN LOS RIOS PROFUNDOS DE JOSE MARIA ARGUEDAS

En esta obra los elementos metafóricos y simbólicos nos van a develar el sentido lírico de esta novela. El término lírico conlleva necesariamente a la significación de emotividad, subjetivismo e intuición, dichos significados se cumplen en esta novela, según vamos a comprobar, analizando sus expresiones poéticas, pero a la vez al analizar éstas, vamos a encontrar que el lirismo en esta obra se concentra en un fenómeno de dinámica emocional muy "sui-géneris": nos ofrece la revelación de una vivencia de la realidad, la cual sustenta a su vez una transrealidad anímica y fantástica, pero ambos caracteres se dan y son, en una identidad de visión, en una

(°) Todas las citas van según la obra: Los Ríos Profundos. Buenos Aires, Editorial Losada. 1958.

NOTA.- Se ha verificado el estudio de todas las metáforas y los símbolos más importantes de esta novela siguiendo el orden progresivo de la numeración de las páginas de la obra citada, eso sí, se han agrupado muchas metáforas y símbolos que implican una aproximación de sentido o de imagen, por permitir este procedimiento un orden metodológico más preciso en la exposición de lo que deseamos demostrar. La misma finalidad buscamos cuando detallamos metáforas cortas pero en las cuales el vigor verbal es tan fuerte, que claramente se ve como esta energía predicativa crea la metáfora.



identidad de imagen, y en una identidad de valoración.
Lo real es fantástico y lo fantástico es real. He allí para mí la originalidad esencial de esta obra, ya que al ofrecernos Arguedas esta visión metafórica, nos retrotrae a esa emotividad anoética, del sentir mito-poético del hombre inicial, recrea ese mundo abisal del hombre primitivo circundado y engendrado en el misterio, y lo hace con un lenguaje moderno, actual, su visión es ancestro y vigencia, por eso su palabra es esencialmente poética y universal.

METAFORAS

PIEDRAS-MUROS

"Toqué las piedras con mis manos, seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca" (p. 10).

Comparación y a la vez metáfora, el cómo implica una comparación pero el verbo seguí crea la metáfora. Ernesto siguió la línea ondulante e imprevisible de los ríos, en las piedras.

REALIDAD.- Las piedras de un muro incaico.

FANTASIA.- Las piedras se vuelven ríos cuyo cauce siguen las manos de Ernesto. Piedras y ríos se involucran en una sola visión.

"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". (p. 10)

Metáfora gradual, al iniciarse la visión, a Ernesto el muro le parece vivo; pero al tocarlo, siente que sobre las palmas de sus manos llamean las juntas de las piedras. Ernesto se compenetra emocionalmente con



esas piedras que evocan su historia y la de sus antepasados, y él siente llanear la unión de piedra con piedra, sobre sus manos. Una vez más el verbo crea la metáfora absoluta. La juntura de las piedras es fuego sobre las manos de Ernesto.

NOTA IMPORTANTE. El verbo vuelve fantástica la realidad de la piedra, el tránsito ha sido gradual y a la vez vio lento. del parecer al ser. El muro parecía vivo, luego las junturas de las piedras llaneaban, era sol y energía vital, sobre las manos de Ernesto.

"En la oscuridad que brotaba de las piedras"
(p. 11)

Metáfora absoluta, lo real de las piedras está siempre vigente, el muro en el cual las piedras milenarias se han superpuesto unas sobre otras, está allí, pero las piedras a la vez son astros que incendian de oscuridad, de tristeza, el mundo; en las piedras germina el dolor de una raza humillada y vencida. Como siempre el verbo actualiza la realidad de la visión metafórica en la expresión de un tiempo pretérito que se da en un pasado-presente. La oscuridad no cubre u oculta las piedras y se irradia hacia el exterior. Conviene hacer notar la fuerza vital del verbo brotar como verbo actuante y animatizante.

"No perturbó su paso , el examen que hacía del muro, la corriente que entre él y yo iba formándose"
(p. 11)

Literalmente no encontramos metáfora, pero si observamos bien el contexto, hallaremos una metáfora significacional de contenido, ya que claramente se expresa aquí, que entre Ernesto y el muro se establecía un enlace anímico, una corriente afectiva, emocional, animan-



tista y telúrica. Es toda la tradición oral recibida de su padre, es toda la historia ancestral de los suyos la que vive en el muro de piedra, del viejo palacio incaico y que se trasmite a Ernesto como la corriente de un poderoso río afectivo. Nos encontramos aquí con una metáfora de gran contenido simbólico-poético.

"Eran mas grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé entonces de las canciones quechuas, que repiten una frase patética constante: "yawar mayu", río de sangre, "yawar unu", agua sangrienta, "puk-tik' yawar Kocha", lago de sangre que hierve, "yawar wek'e" lágrima de sangre. ¿Acaso no podría decirse "yawar-runi", piedra de sangre hirviente?. (p. 11).

Todo este párrafo consta de multitud de metáforas absolutas, animatizantes. Las piedras bullen, verbo que denota hervor, ebullición, fuego, sonoridad, vida y por contraste, por el lado izquierdo, el muro era ciego, es decir que las piedras no veían, eran pasivas, no vivían. Como vemos todas estas metáforas tienen un substrato esencial animantista. Estas visiones lo llevan a Ernesto a recordar y a asociar las metáforas de las canciones quechuas conocidas por él, al muro que estaba viendo, y al que Ernesto se sentía vitalmente vinculado por esa corriente afectiva que ya hemos estudiado.

Para el adolescente este muro es un río de sangre, agua sangrienta, lago de sangre que hierve, lágrima de sangre. Ernesto asume todas estas metáforas de las canciones quechuas y al recordarlas, crea él para sí, otra metáfora absoluta: llama al muro, piedra de sangre hirviente.



Las piedras son para Ernesto dolor vivo, incandescente. Son toda la historia vejada de los suyos actualizada, perennizada en la piedra. Ernesto nos presenta la existencia de un dolor mítico, colectivo y personal, encarnado en las piedras milenarias del Cuzco.

"Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante como la de los ríos de verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman "yawar-mayu" a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman "yawar-mayu" al tiempo violento de las danzas guerreras, al movimiento en que los bailarines luchan."

Aquí todo este largo acápito es una metáfora absoluta de gran vigor emocional. Todas las imágenes se integran en una sola visión; primero el muro era (tiempo imperfecto del verbo ser con noción de perdurabilidad) estático o sea inmóvil, pero a su vez el muro hierve por todas sus líneas, o sea que todo el muro es una sola llamarada, y su superficie era cambiante (el mismo imperfecto del verbo ser que denota persistencia en el tiempo) antepuesto al adjetivo cambiante, o sea que el muro era estático y móvil, existe pues una dialéctica de inmovilidad, perdurabilidad y dinamismo, que conforma el ser mismo del muro. Ernesto asocia la visión del muro incaico, a la imagen de la zona temible de los ríos, al brillo de la sangre en movimiento o sea que la visión que el niño posee de este muro es una visión violenta y temible, turbia y brillante, estática y dinámi-



ca, muro de piedra que es río, sangre, danza guerrera; incorporación a lo real de elementos imaginarios pero vividos todos, en una sola realidad dada. El muro es en sí, rebeldía pasiva, humillada, pero a la vez explosiva y ardiente.

-Papá- le dijo, cada piedra habla. (p.12)

Una vez más presenciamos que las piedras son para Ernesto seres dotados de alma y con facultades an•tropomórficas, seres capaces de sentir y expresar lo que sienten. Las piedras hablan, otra vez el verbo como núcleo esencial de la metáfora absoluta, las piedras son seres dotados de energía cósmica (animantismo) y poseen un alma (animismo) que les permite sentir y expresar sus emociones.

(El padre le dice a Ernesto refiriéndose a las piedras)... "No oírenos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan." (p. 12).

Como vemos este diálogo revela una visión metafórica de las piedras, las cuales son seres dotados de energía viva, capaces de trasladarse en el espacio, de incorporarse a la mente de Ernesto y desde allí inquietar el espíritu del adolescente. Siempre los verbos actualizando la metáfora.

(Ernesto refiriéndose a las piedras) "Papá, parece que caminan, que se revuelven y están quietas" (p.13)

Metáfora de gradación intensiva, las piedras primero parece que caminan, luego se revuelven (mayor intensidad de acción) pero la realidad cotidiana se im-



pone en esta visión y Ernesto sabe que las piedras están quietas. Realidad y fantasía, dialéctica siempre presente en el lenguaje metafórico, de Arguedas, la que aquí se hace presente gracias al factor emotivo de Ernesto que siente el movimiento y la vida de las piedras, y por otra parte debido a su facultad razonadora que le dice que las piedras están quietas ya que son elementos naturales inertes.

"- Los Incas están muertos."

"-Pero no este muro. Por qué no lo devora si el dueño es avaro?. Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo. ¿No temen quienes viven adentro?" (p.12).

Este diálogo conforma una metáfora absoluta. El muro es para Ernesto un ser mágico, dotado de extraños poderes. Ante todo la cualidad esencial del muro es su vitalidad. El muro es energía pura. (Animantismo). Ernesto asocia en su mente al muro con las bestias feroces, lo siente capaz de devorar como los pumas totémicos. El muro es un ser mágico capaz de obrar actos extraordinarios, taumatúrgicos, tales como caminar y elevarse a los cielos y hasta avanzar hacia el fin del mundo, es decir alcanzar el misterio de lo desconocido y todo esto sin dejar de ser un muro de piedra, es decir sin abandonar su conformación real. Es por esto que al estudiar las metáforas de Los Ríos Profundos veo que esta obra es la objetivación de una realidad mito-poética profunda. La esencia del fenómeno mítico radica en la concepción de las cosas como seres animados, personalizados, capaces de in-



finitos cambios (34). Y éste fenómeno mítico es el que se cumple rigurosamente en las metáforas de la obra que estamos analizando.

"La calle era lúcida, no rígida, si no hubiera sido tan angosta, las piedras rectas se habrían quizá desdibujado. Así estaban cerca; no bullían, no hablaban no tenían la energía de las que jugaban en el muro del palacio de Inca Roca, era el muro quien imponía el silencio; y si ese alguien hubiera cantado con hermosa voz, allí las piedras habrían repetido con tono perfecto, idéntico, la música" (p.16)

Texto metafórico negativo, la calle era consciente, clara, dúctil, pero las piedras del Amaru Cancha no vivían, (no bullían, no hablaban, no tenían energía) esas piedras imponían silencio, porque el silencio conformaba el ser de esas piedras milenarias.

NOTA.- Siempre debemos señalar la fuerza energética ya sea negativa o positiva de los verbos que crean la metáfora. Aquí en este acápite es completamente negativa: Las piedras no bullen, no hablan, son sólo silencio, pero así y todo es un silencio capaz de transformarse en música.

"En la penumbra las serpientes esculpidas sobre la puerta del palacio de Huayna Cápac caminaban. Era lo único que se movía en ese kijllu acerado. Nos siguieron, vibrando, hasta la casa."(p.17).

(34) Lang Andrew. Modern Mythology. London and New York. 1897. Citado por Marcelino Pañuelas en la Introducción p. VIII de Mito, Literatura y Realidad. Ob. Cit.



A través de estas metáforas presenciábamos como las serpientes esculpidas en las piedras caminaban. Eran animales vivos. Dejaban de ser meros relieves en piedra para posar vitalidad y movimiento (animantismo). Ellos eran lo único que participaba de la dinámica vital del cosmos en eso kijllu acerado, y esas serpientes siguieron a Ernesto y a su padre vibrando hasta la casa del Viejo en la que se hallaban hospedados. (Subrayamos la carga emocional del contexto).

"Las líneas del muro jugaban con el sol; las piedras no tenían ángulos ni líneas rectas, cada cual era como una bestia, que se agitaba a la luz, transmitían el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo" (p.22).

En estas líneas encontramos una comparación metafórica y luego una metáfora integral, las piedras eran como bestias que se agitaban, que vivían al sol, esas bestias transmitían al hombre el deseo de gozar, de embriagarse de vida, de movimiento, de correr y lanzar gritos de júbilo. El acápite se inicia con una comparación, el adverbio como sirve de relación comparativa entre piedras y bestias, pero luego el símil se trueca en metáfora ya que son estas bestias-piedras las que transmiten el deseo enfórico de gozar, de correr y de gritar de júbilo, al hombre.



SIMBOLOGIA DE LAS PIEDRAS

Por lo estudiado a través de las diversas metáforas de Los Ríos Profundos podemos decir que para José María Arguedas - o si se quiere para Ernesto - las piedras representan toda la tradición ancestral e histórica de la raza india, simboliza el esplendor mítico de esa historia y de esa raza, hoy vencida y humillada (pasividad de la piedra) pero a la vez los muros incaicos hierven de rebeldía altiva, de sueños de luchas guerreras, son la sangre india misma, que cual un río guarda una zona terrible en la honda profundidad de su cauce.

Las piedras son cual bestias feroces ebrias de vida, capaces de devorar al que las ha humillado. Las piedras son entes mágicos, dinámicos, y a la vez son el silencio y el dolor cosificado de una raza otrora orgullosa de sus fueros.



METAFORAS SOBRE LA CATEDRAL DEL CUZCO

"Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos alumbra desde la fachada de torres. Papá; ¡Amanescamos aquí!". (p. 15).

La Catedral sujeto mágico-divino guarda entre sus piedras el resplandor, la luminosidad, la excelcitud, del cielo. Esta luz alumbra al mundo desde la fachada de sus torres, y esta visión, casi divina, de la catedral invade a Ernesto de tal gozo que desea permanecer hasta el amanecer en la Plaza de Armas del Cuzco, gozando de esa plenitud de luz y de milagro.

"Era una inmensa fachada; parecía ser tan ancha como las que se elevaban desde las orillas de algunos lagos de alturas. En el silencio las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos y la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio". (p. 13)

Comparación de similitud, de identidad, "el parecía ser" inicial se trueca en el "es" de la visión evocada. Uno ve la Catedral del Cuzco, como la base de una montaña de las que orillan algunos lagos de puna. Roca y catedral se aúnan, se incorporan, se identifican. Silencio, grito, eco, todo eso repercute y vive en la catedral y en las montañas pétreas que guardan esos lagos frígidos de las alturas serranas"

"El rostro del Cristo creaba sufrimiento; lo extendía a las paredes, a las bóvedas, a las columnas. Yo esperaba que de ellos brotaran lágrimas". (p. 24).



Metáfora absoluta por la cual se cosifica el dolor. El rostro de la imagen del Cristo (objeto material, faz de una estatua) crea el sufrimiento, lo saca de la nada o del vacío secular de esa plenitud, hoy ausente, del poderío de la raza india, al crear el rostro del Cristo el dolor, se materializa; el verbo extender da una especialidad concreta al dolor al esparcirlo sobre las paredes, las bóvedas y las columnas de la Catedral. El niño personifica y les da una categoría existencial consciente a los elementos del templo, los hace capaces de sufrir y llorar ese dolor vital que sufre toda la Catedral del Cuzco.

PLAZA DE ARMAS DEL CUZCO

"Era la más extensa de cuantas había visto. Los arcos aparecían como en el confín de una silente pampa de esas regiones heladas. ¿Si hubiera graznado allí un "yarawiku", el pato que merodea en las aguadas de esas pampas". (p.13) Comparación metafórica por la cual la plaza del Cuzco la vemos con los ojos de Ernesto, como una silente pampa perdida en la puna.

SIMBOLOGIA DE LA CATEDRAL DEL CUZCO Y DEL CUZCO EN SI

La catedral simboliza para Ernesto, la luminosidad del milagro, la perennidad de las rocas, y de las montañas, el dolor cosificado de una raza pospuesta. La visión del Cuzco es una visión mítica y poética. El



Cuzco no es una ciudad más, para Ernesto, sino que es la ciudad nito-poética, centro anímico de toda la historia indígena en sus periodos de esplendor y dominio y luego en los avatares de la sumisión y el sufrimiento silencioso, y no es sólo eso, sino que el Cuzco es la ciudad símbolo para Ernesto, ya que el Cuzco encarna - por excelencia - todo ese universo de orgullo y dolor de una raza otrora viril y conquistadora y ahora vencida y humillada, el Cuzco es la ciudad que perenniza en piedra toda la gloria y la tragedia de la historia india.

METAFORAS SOBRE LAS CAMPANAS EN ESPECIAL

SOBRE LA "MARIA ANGOLA"

...(al sonar las campanas de la María Angola) "La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que habían visto" (p.16).

Metáfora conminativa, la catedral, la ciudad del Cuzco, el universo entero, debía convertirse en oro incandescente, en luz dorada. El sonido de las campanas de la María Angola convertía en un prodigio de luz, todo el universo. (Involucración de una metáfora cerestésica en una sola visión de milagro). La cual posee una honda emotividad introspectiva, que es la resultante expresiva de esa visión mágica que el sonido de las campanas de la María Angola obra sobre el espíritu de Ernesto, para el cual, el sonido milagroso de dichas campanas conmina al universo a transformarse en oro y luz. La catedral del



Cuzco y su campana la María Angola, sin perder su realidad de objetos, son la visión simbólica de la belleza en sí y del milagro.

"En los grandes lagos especialmente en los que tienen islas y bosques de totoras, hay campanas que tocan a la media noche. A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mujen en la helada; ... Pensé que esas campanas debían de ser "illias" reflejos de la María Angola, que convertía a los "anarus" en toros . Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas." (p.17).

Este acápite es toda una visión metafórica conformada por varias metáforas absolutas. La realidad está dada por el tañer de las campanas en las serranías peruanas, pero el sonido de estas campanas es mágico, a su conjuro salen de las lagunas, toros de fuego (metáfora absoluta) o de oro, identidad de fuego y oro, visión apocalíptica con hondo sentido mágico, ya que dichos toros de fuego y oro, arrastran cadenas como las de los réprobos. Ernesto asocia el sonido de estas campanas al de la María Angola, al ente mágico por excelencia, aquella que convierte a los anarus en toros salvajes. Las metáforas juegan aquí, en varios planos del tiempo: Un presente, dado por el uso de los verbos :salen, suben, mujen, dos imperfectos : Pensé y convertía que asocian el presente con el recuerdo de la leyenda hecha vivencia, debían ser, voz verbal que además de la noción de un pasado implica la necesidad fáctica de cumplimiento: esas campanas mágicas debían ser reflejos de la María Angola



la cual convertía a los amarus en toros salvajes. La María Angola es un ente mágico, que vive el éxtasis de lo maravilloso, es un chamán, capaz de convertir unos seres en otros. Desde el Cuzco - el centro del mundo mítico - para Ernesto, la María Angola habría transformado (voz hipotética, que denota que el tiempo retrocede a una distancia en antigüedad y leyenda)... a las antiguas criaturas. Hundiéndose en los lagos, es un circunstancial de lugar que implica una posibilidad la cual es originada por la voz hipotética del habría transformado. Observe-mos que todas estas metáforas revitalizan los mitos arcaicos aún subyacentes en el fondo abisal de la conciencia poético-campesina del hombre serrano, que desde el inicio de su vida cultural ha vivido pegado a la tierra, al paisaje y a la labor agraria, por eso al convivir emotivamente con animales, tierra y paisaje, todas sus metáforas denotan una emoción súbita, anoética, sus imágenes son casi todas animantistas o animistas, ya que el hombre campesino serrano vive en un mundo mítico-mágico, en el cual, una campana sin dejar de ser objetivamente ella misma, es a la vez un ser demiúrgico extraordinario, que tiene el poder sobrenatural de cambiar unos seres en otros entre las islas y los bosques de totora de las orillas de los lagos serranos.

Así pues Arguedas en Los Ríos Profundos nos desvela ese fondo perenne en el tiempo y en la leyenda, ese mundo fantástico y real, que es la esencia misma del mundo mítico, el autor se vale para lograr esta finalidad del uso de metáforas y símbolos, los cuales al irlos estudiando, nos van iluminando la entraña misma de



esta novela, que es una exaltación de ese mundo poético en el cual la leyenda y la realidad conviven una misma experiencia anímica. Ernesto - símbolo de la emotividad poética - vive ambas categorías de la aproximación al mundo; el contacto vivo con lo dado y con lo imaginado, como un solo modo de aprehensión directa del entorno próximo y tangible del hombre actual y del entorno mítico, subjetivo y ancestral del hombre primario en los albores de su historia.

"Yo esperaba la voz de la María Angola. Sobre sus ondas que abrazaban el mundo repicaba la voz de las otras, las de todas las iglesias."(p.22).

En esta metáfora se expresa que el sonido de la María Angola abrazaba el universo. Unificaba, incorporaba en su sonido la unidad cósmica de todo lo existente, la voz de la María Angola sintetiza y expresa el sonido mágico del mundo en una sola visión. El sonido de todas las iglesias perdura en la voz de ella, es decir la María Angola es la expresión de lo sagrado.

SIMBOLOGIA DE LA CAMPANA "MARÍA ANGOLA" Y DE LAS DEMAS
CAMPANAS SERRANAS

La María Angola es una campana y a la vez es un ser mágico, demiúrgico, sagrado, el sonido de esta campana es oro y luz, sonido que unifica la diversidad cósmica, en una sola vivencia de belleza, magia, y milagro. El simbolismo de las campanas y en especial la de la María Angola es muy interesante, aquí el símbolo unifica muchas vivencias del alma india, las campanas en la sierra son presencia de lo trascendente, son expresión de un poder o de un valor que va mas allá del horizonte del hombre, son voz de un poder sobrenatural (divino-mágico-mítico) y a la vez las campanas son un sonido de unificación cósmica, la cos



movisión india siempre trata de centrar la diversidad de lo dado, unificando la pluralidad de lo existente en símbolos que tienen un alto valor de síntesis, concretiza en ellos esa infinita riqueza de lo percibido como fenómeno y de lo vivido como emoción, por eso las campanas también son el símbolo de la belleza como milagro, es decir aúnan en su contenido simbólico, la emoción estética que vive el indio ante el esplendor de sus horizontes con una sensación de la aprehensión de lo milagroso como presencia real.



METAFORAS SOBRE LA LUZ

"La luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba. En los molles, las águilas, los wamanchas tan temidos por carnívoros, elevaban la cabeza, bebían la luz, ahogándose". (p. 17).

Metáfora absoluta, la luz del atardecer no sólo resplandecía, sino cantaba, el verbo dota a la luz de poder vital, en los molles al conjuro de esa luz las águilas dejaban de ser animales carnívoros para beber esa luz crepuscular con tal avidez que se ahogaban al hacerlo.

Visión cósmica por la cual la vida y la muerte se integran. La luz es vida y es muerte, es una atracción sobrenatural que embriaga, atrae y destruye, al mismo tiempo. NOTA.— Los verbos le confieren consistencia existencial a las metáforas, las que se integran en la visión unitaria del significado poético.

"Y luego se yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas". (p. 28-29).

El viajero aspira la luz del río, esa luz mágica que irradia el río Apurímac, y no solo observa la luz que crea el río, sino que aspira el poder misterioso de sus aguas, poder que lo lleva a internarse en lo desconocido, la luz se compenetra así con el río Apurímac y forma parte de la presencia demiúrgica de ese río caudaloso, se describe así la emoción de la luz como algo capaz de asimilar se al hombre como energía vital, como alegría de ser.

"La luz filtrada por el alabastro de las ventanas era distinta de la del sol. Parecía que habíamos caído, como en las leyendas, a alguna ciudad escondida en el centro de una montaña, debajo de los mantos de hielo impaga-



bles que nos enviaban luz a través de las rocas." (p. 23).

Aquí nos encontramos con una metáfora poética de contenido casi onírico, Ernesto siente que la visión de la luz tamizada por el alabastro de las ventanas de la catedral lo precipita en el fondo irreal de una ciudad legendaria y escondida en el centro de una montaña de hielo, la cual envía luz a través de sus rocas congeladas. Violenta asimilación antagónica la que ofrece esta metáfora: hielo inapagable, o sea hielo en eterna incandescencia, transfiguración del hielo en fuego, y del fuego en luz de hielo, trasponiendo el significado cualitativo de cada término en su opuesto, y ofreciéndonos la visión de esa luz irreal que guarda un sentido de incandescencia frígida y de helado esplendor solar.

"Forma el manjar más delicado y poderoso del mundo. Arde y endulza. Infunde alegría. Es como si se bebiera la luz del sol" . (p. 204).

Encontramos de nuevo la incorporación de la luz y la bebida; luz como elemento nutritivo, como poder energético y vital.

"el hombre domina el horizonte; sus ojos beben la luz y en ella el universo. En el Pachachaca la luz del amanecer es blanda, invita al sueño, flota en el mundo como un vapor rosado". (p. 120).

En este acápite encontramos varias metáforas vitalistas. El hombre bebe la luz, de nuevo encontramos la noción de luz asimilada a elemento vital, asociación y asimilación de luz y río, identificación cósmica de estos elementos con el universo. Luego nos sale al encuentro una metáfora cenéstesica en la que la luz del amanecer en el río Pachachaca es blanda (metáfora táctil) y a causa de esta suavidad invita al sueño, luego vemos que esa luz flota,



verbo que asigna a esa luz la cualidad de levedad, de falta de consistencia logrando ofrecernos una imagen de ingravidez visionaria, luego sabemos que esta luz se posesiona del mundo como un vapor de color rosado (metáfora visual) o sea que la luz del amanecer en el río Pachachaca es cual otro río que se apodera del universo. Realidad e ilusión conviven en este acápite metafórico: Realidad... la luz del amanecer a orillas del Pachachaca. Fantasía: la luz como bebida, como filtro mágico gracias al cual el hombre asimila todo el universo en sí, se integra con el cosmos, la luz como vapor rosado es decir como símbolo de la ilusión poética.

SIMBOLOGIA DE LA LUZ

La luz es río, es vida, es filtro mágico de integración cósmica, es fuego y es hielo, la luz es unificación de lo diverso y de lo opuesto, es ilusión y fantasía, y simboliza también la energía dionisiaca de sentirse vivir.

La simbología de la luz tiene un carácter esencialmente vital y metafísico en esta novela, la luz es un alimento, es un poder energético que bebe el indio y que le dá fuerzas para subsistir, que lo impulsa a vivir con mayor intensidad, la luz es el símbolo de la energía vital, también es el símbolo de la unificación de los contrarios, o sea que la luz es la expresión simbólica unitaria de la manifestación dual de la realidad:

- a) en su aspecto físico energético
- b) en su aspecto bi-polar cualitativo



METAFORAS SOBRE EL HORIZONTE

"Las faldas de los cerros están cubiertas por extensos campos de linaza. Todo el valle sembrado de lagunas. La flor de la linaza tiene el color de las aguas de altura. Los campos de linaza parecen lagunas agitadas." (p.30).

En este acápite encontramos una reiteración de comparaciones que crean en el espíritu del lector la visión metafórica de mil lagunas azules poblando los cerros abruptos de las cordilleras. La flor de la linaza se transforma por la carga emocional de las sucesivas comparaciones en lagunas azules agitadas por el viento.

"A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente transparente, como un cristal en el que el mundo vibrara" (p. 26-27).

Hay una realidad fantástica en este juego de aseveraciones y comparaciones que crean una metáfora absoluta. Cuando llega al fondo del valle el hombre se siente transparente, ya nada oculta ni nada guarda para sí, sólo deja que la vitalidad del mundo vibre en él. O sea que el horizonte (fondo del valle) vuelve al hombre que lo contempla con amor en el receptáculo viviente del cosmos. He allí una metáfora de integración cósmica.

(Refiriéndose al huayno)....."Y si el huayno era triste, parecía que el viento de las alturas, el aire que mueve a la paja y agita las pequeñas yerbas de la estepa, llegaba a las chicherías".

Comparaciones sucesivas que unidas entre sí, forman un conjunto metafórico de gran realismo poético, ante el verismo de las comparaciones el parecía inicial se va convirtiendo en realidad viva, las sucesivas



comparaciones forman una metáfora total por la cual, nosotros los lectores, sentimos llegar en actualidad vital, el viento de las alturas y el aire que mueve las pajas al conjuro de las notas de huayno, hasta el umbral lóbrego de las chicherías. O sea que el horizonte con toda su vitalidad y belleza es creado por la música.

"Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella. (p. 107).

El mundo se movía rítmicamente, se percibe, se sufre ese movimiento. La sangre es dichosa (concepto antropomórfico de la sangre, ésta sin dejar de ser un elemento constitutivo del hombre, adquiere facultades anímicas, puede gozar y darse, derramándose o sea la entidad antropomórfica-anímica (sangre) no pierde su realidad de elemento líquido vital del hombre y al gozar se derrama libremente. Es un líquido que tiene cualidades afectivas y volitivas. La sangre es un líquido entificado al derramarse se dá, se otorga a ese hermoso día, en ese día mágico en que cualquier acto extraordinario sería natural y hasta la misma muerte podría ser convertida en triunfal estrella. Siempre lo extraordinario como factible, como corolario necesario a toda emoción intensa. Siempre esa integración cósmica de la parte con la totalidad plena, haciendo válido el axioma mítico PARS PRO TOTO". Siempre esa visión mítico-poética que caracteriza a esta novela de Arguedas.

"El mundo nunca fue más triste, calcinado, sin esperanza, hundido en mis entrañas como un helado duelo". (p. 109).

El mundo es denso, amargo, es cal endurecida, el mundo es dolor helado que se hunde en las entrañas del hombre. Metáforas radicales de hondo contenido afectivo. El mundo, el horizonte, es para el hombre dolor vivido en su propia entraña.



SIMBOLISMO DEL HORIZONTE, DEL MUNDO, ETC.

El horizonte simboliza la poesía, la integración vital del cosmos, el dolor sin esperanza del hombre. El simbolismo del horizonte en esta novela entraña el estudio del alma india como expresión de su ser más íntimo, el hombre indio vive la inmensidad de sus paisajes no intelectualmente, los asume con un gran impacto emocional, para él, el mundo es un despliegue constante de energía, eso lo turba, pero luego el indio centra en su conciencia toda esta pluralidad de fuerzas dispersas, y se entrega a ellas, el indio deja que toda la vitalidad del mundo vibre en él, y consigue así una integración vitalista con el cosmos, que logra en cada individuo una plenitud anímica de honda resonancia estética. Ahora bien dados los años de humillación que ha conocido la cultura india y sabiendo por su tradición oral que sus representantes fueron antaño amos y señores en sus tierras y conquistadores de los predios vecinos, y ahora solo se saben siervos de los blancos, es este sentimiento de dolor y rebeldía el que circunscribe en un ámbito trágico cualquier otro destello de emoción del alma india.

META FORAS SOBRE EL SOL, LA LUNA, LOS CERROS, ETC

"Parecía que el sol declinante brotaba por mi boca y era lanzado inútilmente contra las rejas y toda la quebrada estática." (p. 241).

El sol en estado agónico, y el sol sinónimo de energía vital, brotaba-germinaba y salía por la boca de Ernesto y era lanzado como un grito contra las rejas y la quebrada inmóvil.



"¡Creo que el sol morirá! ¡Ay papacito!" (p.130)
Ejemplo típico de metáfora vitalista, el sol es un astro, pero a la vez es un ser vivo, capaz de morir como un hombre. La realidad está dada por el sol como astro y el ámbito fantástico por esa personificación de los objetos, por ese dotarlos de vida conciente. Para Ernesto cada elemento de la naturaleza es un ser, capaz de vivir, morir, sentir, vamos a citar otras metáforas vitalistas; las tomaremos de la página 139:

"¡La luna va a llorar, el sol va a hacer llover ceniza!" (p.139). Como vemos la luna es un ser que puede sufrir por la desgracia de los hombres, el sol es otro ser que puede castigar al género humano. Los astros son elementos de la naturaleza como para la mayoría de los habitantes de la sierra peruana son seres vivientes, dotados de poderes extraordinarios. La luna llorará por la ofensa hecha al hermano negro, el sol castigará al Lleras el alumno rebelde y orgulloso.

"El K'arwarasu es el Apu, el Dios regional de mi aldea nativa. Tiene tres cumbres nevadas que se levantan sobre una cadena de montañas de roca negra. La rodean varios lagos en que viven garzas de plumaje rosado. El cernícalo es el símbolo del K'arwarasu. Los indios dicen que en los días de cuaresma sale como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela brillante, relampageando, sobre los sembrados, por las estancias del ganado y luego se hunde en la nieve" (p.88).

Un pico de montaña el K'arwarasu se identifica con su dios; en esa montaña vive el cernícalo animal al que Ernesto le confiere poderes irreales de potencia y agresividad. Las metáforas se suceden identificándolo con un astro, con el rayo, y luego nos presenta el



autor como el cernícalo se hunde y se integra con la nieve. Este cernícalo - nos dice Ernesto - es el símbolo de la montaña o sea que el K'arawasu conlleva en sí el sentido del dios de la fiereza, de la virilidad, de la fuerza y de la potencia. Es astro, rayo, y después pasa a asimilarse con la nieve. El K'arawasu es toda la fuerza dinámica del cosmos sagrado, a la que adoran temerosamente los habitantes de esa aldea nativa.

SIMBOLOGIA DEL SOL, LA LUNA, LAS MONTAÑAS, ETC.

El sol, la luna, los cerros, las montañas son para Ernesto - y para toda la población emotiva y poética de las aldeas serranas - fuerzas cósmicas, seres vivientes, dioses, a los que el hombre debe temer y adorar.

PERSONAJES FANTASTICO-REALES

(Refiriéndose al Padre Director)... "Y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición". (p. 19).

Comparación por medio de la cual Arguedas dota al Padre Director de un halo misterioso, le asimila la facultad extraordinaria de un ser ultraterreno, de un puro espíritu que vuelve a la tierra y se deja ver de los hombres en forma taumatúrgica, mágica, que impresiona y atemoriza a la población de Abancay.

"La opa es "distinta" si quiere también puede irse de este mundo tranquila saltando a un Kijlla (rajaadura profunda de una montaña) de los precipicios o entrando en las sombras de las cuevas." (p.194). Aquí en esta visión metafórica la opa, mujer idiotizada, es también



la encarnación de una forma mágica, de una energía estática y misteriosa que puede desaparecer del mundo real, sin morir, tan sólo perdiéndose en las profundidades de la tierra, o en las grietas de algún precipicio, o internándose en la sombra oscura de una cueva. La eternidad es para ellas el volver a encontrarse con la materia viva, tierra o sombra ; para ella el cosmos es un camino conocido; si aún no se evade de la vida en su cualidad de mujer, es porque aún tiene que cumplir su destino de vivir sufriendo, como un "factum" que ella asume y cumple. Lo real es que la opa es una mujer analfabeta y una deficiente mental, lo fantástico de este personaje , es esa aura de misterio, de destino trágico, que ella encarna, ese poder posible que ellas posee de pasar del tiempo a la eternidad, como quien toma posesión de algo conocido. La opa es materia sufriendo, ávida de convertirse en materia exultante.

GAVILAN - HALCON. - "Alza el vuelo gavilán ciego, gavilán vagabundo, exclamé. Un orgullo nuevo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir la carta del Markak'a" (p. 32).

Podemos apreciar que Ernesto se identifica con el gavilán, le implora y lo invoca para que le dé valor para luchar contra Rondinel su compañero de colegio. Inmediatamente un orgullo nuevo le quema, es decir le produce energía, valor, y como quien entra embriagado a librar un combate comienza a redactar la carta que el Markak'a le había pedido que le escribiera para su enamorada. Metáfora que manifiesta la vigencia de lo mítico en la novela Los Ríos Profundos. Venos como Ernesto invoca al gavilán como a su dios tutelar, e inmediatamente le dota a éste , de facultades extraordinarias de energía y valor.



Aquí el testimonio es claramente manifiesto.

Ernesto afirma en la página 172 de Los Ríos Profundos que desea ver a Salvinia, Alcira y Antero y luego "convertirse en halcón para volar" sobre los pueblos en que fuí feliz, bajar hasta la cumbre de los techos, seguir la corriente de los pequeños ríos que dan agua a los caseríos, detenerme un instante sobre los árboles y piedras conocidas que son señas o linderos de los campos labrados y llamar después desde el fondo del cielo". Todo este acápito no es una metáfora tradicional, es una metáfora absoluta, ésta nos ofrece la realidad súbita, emocional y fantástica del deseo de convertirse en halcón, de "sentirse ya halcón" y vive esa transfiguración con un verismo absoluto, el deseo subconsciente de identificarse con ese animal todopoderoso, revela la afloración a la conciencia de un deseo siempre presente en la margen oscura y totémica del alma de Ernesto que luego se exterioriza en un pensamiento volitivo.

SIMBOLOGIA

El halcón simboliza al dios totémico quien dota de fuerzas extraordinarias al que le implora. Ernesto simboliza al autor de la obra y a todo el campesinado intuitivamente dueño de una emotividad poético-mítica.

"LLERAS EL CONDENADO.- ";Ahora sí el Lleras se condenará vivo! Le crecerán cerdas en su cuerpo, y andará en las cordilleras, espantando a los animales. Gritará de noche en las cumbres, hará caer peñascos, sus cadenas sonarán!" (p. 166).

En estas líneas vivimos la transformación de un hombre en un réprobo en un ser maldito. Le crecerán cerdas en el

cuerpo, metáfora por la que la parte se adueña del todo, las cerdas crecen y se apoderan del cuerpo, será un animal repugnante, feo, ya que a través de la locución "andaré espantando a los animales" se nos ofrece la idea de su fealdad, será un ser angustiado (gritará de noche en las cumbres) ser maligno (hará caer peñascos) condenado a perder su libertad y a estar sometido al mal y al tormento (arrastrando cadenas).

AMBITO DE LO REAL FANTASTICO.— Realidad: el Lleras adolescente iracundo, humilla y veja al Hermano Miguel por ser negro. Fantasía: transformación que nos hace vivir al autor al introducirse en la imaginación de Palacitos y presentarnos al Lleras como un condenado, como un ser repulsivo y maligno.

"Pero hay que ser un santo para acorrallar a un condenado. Arden como cordes, gritando, pidiendo auxilio, tiritando, hasta las piedras dicen se rajan cuando las atraviesa el gruñido de los condenados que arden; y si oyen tocar la quena en ese instante, así llameando bailan triste. Pero al consumirse sufrirán para siempre castigo. En cuatro patas galopan en las cordilleras, pasan los nevados, entran en las lagunas, bajan también en los valles, pero poco. El Lleras ya estará sintiendo que su piel se endurece le aumenta la grasa bajo el cuero. ¡Ay pobrecito!". (p. 167).

Todo este párrafo conforma otra metáfora absoluta. Palacitos vive la transformación de su compañero rebelde de hombre a demonio y nos describe con minuciosidad los caracteres específicos de los condenados, seres ultraterreños, de los cuales Lleras ya forma parte, desde ese instante en la conciencia exaltada y temerosa de ese niño.

"Lombrices endemoniadas pulularán devorándolo" (p. 201).



Lombrices endemoniadas, con esta comparación se asimila la noción de seres rastreros, deslizantes, con el sentido de seres malignos, diabólicos, que al pulular el cuerpo del Lleras se poseionan de su humanidad y la devoran. La frase asevera la aniquilación del Lleras de la forma más abyecta.

NOMBRES PROPIOS

APURIMAC.- Significa etimológicamente "Dios que habla". O sea que el nombre de este río es una metáfora absoluta. Nada de comparaciones, ni "tercium comparationis", el río es el dios mismo que habla, es la misma Divinidad comunicándose con los hombres y con el Universo, usando el lenguaje de sus aguas y el rumor de sus piedras convertidas en sonido y palabra.

AMANKAY.- Se denomina así a una flor silvestre, al balanceo de las grandes aves, al volar planeando, mirando, la profundidad del abismo. O sea que el nombre de esta ciudad asocia la figura de una flor, al vuelo de las aves que miran absortas la profundidad de los grandes abismos, o sea que su sola denominación nos da una visión metafórica y poética por lo cual dicha ciudad guarda algo de flor, de ave, de profundidad, de abismo desconocido. Nombre símbolo de helleza, agilidad y misterio.

PACHACHACA.- Significa "Puente sobre el mundo". Metáfora significacional de integración cósmica. El río Pachachaca es el puente que une lo diverso. Es el ente que concentra lo disperso.



HORIZONTE - TOROS DE BARRO

(Refiriéndose a los toros de barro vistos al amanecer)...
"Con la cabeza levantada, tenían el aire de animales vivos sólo sensibles a la profundidad". (p. 34). Acápite visionario de honda resonancia poética, los toros de barro tenían el aspecto lozano de los toros vivos, pero con una condición esencial que eran sensibles, que aprehendían la profundidad hecha distancia, lejanía, irrealdad del horizonte. Desdoblado los elementos de esta visión metafórica tenemos: Realidad.- Toros de barro en el amanecer con apariencia de seres vivos. Fantasia.- Estas figuras de barro poseían facultades anímicas y estéticas, eran capaces de captar la profundidad de la distancia con toda la dimensión de misterio e irrealdad que ésta representa.

CANCIONES

En la página 47 de Los Ríos Profundos leemos un harauí que cantan como despedida los habitantes del ayllu, al niño Ernesto -quien simboliza al autor del libro- en el momento que los abandonaba, que dejaba allí parte de su infancia, habiendo vivido una experiencia comunal de solidaridad humana feliz y justa.

En este harahuí encontramos las metáforas animistas, vitalistas, demiúrgicas siguientes: "Cerro Blanco/ haslo volver, agua de la montaña, manantial de la pampa/ que nunca muera de sed/. Halcón cárgalo en tus alas/y hazle volver/. Inmensa nieve/ padre de la nieve/ no lo hieras en el camino/. No precipicio, atroz precipicio./ no lo sorprendas."



El cerro es un ser que puede hacer volver a Ernesto. Vemos que a todos los elementos de la naturaleza los dota el pueblo campesino de poderes sobrenaturales, los endiosa y por eso les implora que sus poderes los usen para el bien del niño y le ruegan al agua que no lo dejó morir de sed, le suplican al halcón (figura vital de un dios totémico) que cargue al niño en sus alas y le haga volver al ayllu. Entifican y personalizan a la nieve la cual posee un padre, ser superior al cual implora el pueblo que no hiera a Ernesto en el camino, el viento es un ser maléfico al cual ruegan que no lo toque la tempestad también es otro ser maligno, y el atroz precipicio es el símbolo de la muerte, a él le ruegan que no lo sorprenda. Como vemos para el campesino rural serrano toda la naturaleza está poblada de seres cósmicos, entes vitalistas dotados de poderes extraordinarios ya sean para el mal o para el bien ante los cuales el hombre es impotente y debe contentarse con rogar y suplicar. Las fuerzas de la naturaleza conforman el "factum" del destino del hombre. Visión mítica del hombre de hoy en el cual sobrevive lo primario del hombre en los orígenes de su historia.

Arguedas resucita en Los Ríos Profundos con sus metáforas y símbolos esta visión primigenia del hombre que creaba la poesía al vivir intuitivamente la emoción del peligro y del misterio.

En la página 52 leemos otro harahui pero es esta vez de contenido amoroso. Dice así:

"¡Ay picaflor/ ya no horades tanto la flor/ alas de esmeralda/. No seas cruel, baja a la orilla del río/. Alas de esmeralda / y mírame llorando junto al agua roja, mírame llorando/. Baja y mírame/ picaflor dorado/ toda mi tristeza/ ,flor del campo herida/ flor de

los ríos/ que abandonaste."

Aquí la realidad es que una mujer observa que un picaflor, liba una flor. FANTASIA.— La mujer que es tá enamorada, personifica su amor en un picaflor, lo ve como el símbolo del ser amado, realiza una identificación entre picaflor y amante y entre ella y una flor silvestre herida. El amor hace sufrir (horada tanto la flor) alas de esmeralda, toma el color verde de esta piedra, para simbolizar que el amor no sólo es sufrimiento, también es ilusión, lo cual está involucrado en el color verde de la esmeralda. El amor es también algo valioso (picaflor dorado). La mujer en este harahui ruega al amado que ten compasión de su dolor que la mira llorando junto al agua roja, (asimilación del agua con la pasión simbolizada por el color rojo), y le implora al amado que vuelva de nueva los ríos que abandonó. Todo este diálogo poético-sentimental conforma una metáfora absoluta. La mujer es flor herida, y a la vez es una mujer carnal que llora una pasión erótica, el amado es un picaflor que huye de flor en flor, y a la vez es el amado. Realidad del amor de un hombre que abandona a una mujer, y fantasía de comparaciones y símiles que entifican este amor en la realidad-fantástica de la poesía hecha vivencia.

En la página 105 leemos la siguiente canción de las mujeres rebeldes:

"¡Oh árbol de pati/ de Patibamba/ nadie sabía/ que tu corazón era de oro/ nadie sabía/ que tu pecho era de plata/.
¡Oh mi remanso/ mi remanso del río/ nadie sabía/ que tus patitos eran de plata/."

A través de este harahui constatamos la personificación del árbol de pati cuyo corazón es de oro y su pecho de plata. Lo valioso y lo extraordinario del río Pati



bamba esta simbolizado aquí, en que sus peces eran de oro y sus patitos de plata, el uso de los metales preciosos tipifican en esta metáfora el valor y la belleza del árbol y del río de Patibamba.

En la página 181 leemos:

"En la pampa de Utari/ mariposa manchada,/ no llores todavía,/ aún estoy vivo,/ he de volver a tí./ Cuando yo me muera/ cuando yo desaparezca/ te vestirás de luto/ aprenderás a llorar."

Toda la letra de este huayno es una metáfora radical. La mujer es real y a la vez es una mariposa manchada (violada) que sufre ante la ausencia del amado, quien le anuncia su regreso o su próxima muerte. El final encierra estas dos posibilidades. De ahí ese valor ambivalente que le añade ese halo indefinible de lo poético.

En la composición de la página 182 leemos:

"Aún estoy vivo/ el halcón te hablará de mí/ la estrella de los cielos te hablará de mí/ he de regresar todavía/ todavía he de volver/. No es tiempo de llorar/mariposa manchada/ la "saywa" que elevé en la cumbre/ no se ha derrumbado/ pregúntale por mí."

Todo este harahui está conformado por metáforas de personificación de todo lo viviente; el halcón le hablará a la mujer del amado, las estrellas, el montículo de piedras levantado en las abras, también le hablarán del amado, lo traerán noticias del ausente, quien tal vez no vuelva nunca.

En la página 186 igualmente leemos la letra de otro huayno en que también destaca la metáfora que personifica a la amada bajo la imagen de un jilguero. Dice Así:



"Jilguero/ simulando robar en mi campo de maíz/
jilguero/ mi pequeño corazón robaste/ jilguero/."

En la página 187 encontramos un jaily o canción épica que también anima y personifica a la mula y a las tripas de la mula de doña Filipa (la cabecilla de las mujeres rebeldes) como a seres mágicos que vuelven a los huayruros o policías en seres ineptos. Así leemos:

"De doña Filipa la mula/ las tripas de la mula/
de perder, te perdieron (al huayruro o policía) huayruro,
huayruro/."

SIMBOLOGÍA DE LAS CANCIONES

Todas las canciones campesinas simbolizan identificaciones entre los diversos seres de la naturaleza. A través de ellas vemos como dotan a las fuerzas cósmicas de poderes sobrenaturales, también a determinados personajes humanos ej.: doña Filipa, a los animales (tripas de la mula de doña Filipa), todos estos entes son seres extraordinarios.

La naturaleza toda está poblada de seres vitales. La personificación de las fuerzas cósmicas de los árboles y de los animales es un hecho natural en ellos, la Naturaleza misma se la vive como un todo integral y energético. Algunos seres se identifican con otros (mariposas manchadas con mujer violada), picaflor como amado ausente, el color rojo simboliza el dolor y la pasión, el dorado el valor, y el verde la ilusión. Pero todas estas asimilaciones se identifican en un sólo acontecer factico de suprema validez el que cada parte o cada ser de la naturaleza está poseída y posee el Todo cósmico. Así en

sus canciones y en sus comparaciones se hace tangible el axioma animantista del hombre primario que vivía la naturaleza como poesía y misterio "PARS PRO TOTO".

MUSICA - DANSAK

"La música que brotaba de las cuerdas de alambre del arpa como un surtidor de fuego". (p. 191). La música brota, es una eclosión que surge de las cuerdas del arpa, que germina y estalla en la conciencia del hombre, es una hoguera de emoción que se expande sobre el yo más íntimo, como una explosión incontenible.

"Debí bailar yo al compás de esa música. Lo iba a hacer ya. Había visto a los bailarines de tijeras saltar como demonios en los atrios de las iglesias, manejar sus piernas como si fueran felinos, levantarse en el aire, atravesar a paso menudo, a paso de ciempiés, los corredores de las aldeas; en la madrugada, a la luz del amanecer, los había visto bailar sobre los muros del cementerio, tocando sus tijeras de acero, de cuyas puntas parecía nacer la aurora". (p. 191). En esta descripción de Ernesto existe la presencia de la asimilación de los danzanks o bailarines indígenas con los demonios que bailan en los atrios de las catedrales la comparación los vincula, la visión metafórica unifica, liga, en un darse conjuntamente el bien y el mal, lo santo y lo demoníaco, porque para los indios de nuestra serranías lejanas, ambas nociones de lo sobrenatural pertenecen a la categoría de lo mágico, los indígenas asumen esa transrealidad fenoménica de lo extraordinario como una experiencia vital. Las piernas de los bailarines las ve Ernesto como felinos, los pasos de la danza como caminos



de ciempiés y para Ernesto de la puntas de las tijeras de los danzanks parecía brotar la aurora. Vemos así pues que todo este acápite es una visión cósmica de lo irreal vivido como una experiencia vital. La danza es bailada al compás de una música de fuego que se apodera del alma de los seres. Así líneas abajo leemos: "Ante un público espantado que necesitaba algo sorprendente que lo sacudiera, que le devolviera su alma". (p. 191).

O sea que esta visión cósmica de lo extraordinario es vivida como una experiencia. Esta danza se adueña del alma de todos los presentes, toma posesión del ser de los espectadores.

"El danzank de tijeras venía del infierno según las beatas y los propios indios; llegaba a deslumbrarnos con sus saltos y su disfraz lleno de espejos. Tocando sus tijeras de acero caminaba sobre una soga tendida entre la torre y los árboles de las plazas. Venía como mensajero de otro infierno distinto de aquél que describían los Padres enardecidos y coléricos". (p. 205).

Aquí percibimos la gradación metafórica muchas veces presente en Los Ríos Profundos. Comienza la descripción del danzank que es un ser que venía del infierno (zona ultra terrena, misteriosa y desconocida) pero que éste le decían las beatas y los indios, luego más tarde asevera Ernesto -o sea el mismo Arguedas- que el danzank venía ya sin limitaciones ni excepciones como mensajero de otro infierno diferente a aquél que describen los padres católicos.

O sea que el simbolismo del danzank es para nosotros el ser el mensajero demoníaco de ese infierno mágico y terrible, mítico e imprecisable, de ese caos abisal que el



indio creo que es el origen del mal y la desgracia o del bien como una víspera del dolor.

"Y todo se convertía en esa música cuzqueña que abría las puertas de la memoria". (p. 17). La totalidad cósmica se encarnaba en esa música del Cuzco, la ciudad mítica que abría las puertas del recuerdo, para revivir ese substratum anónimo y legendario, ese ancestro primitivo que vivía el espíritu de Ernesto en ese instante de vida. Metáfora mítico-poética.

"Un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden". (p. 23).

De nuevo otra metáfora de personificación y de encarnación de la totalidad cósmica en la voz profunda de un árbol. Metáfora animantista de gran impacto poético. El árbol es pájaro que canta en soledad con voz grave, y ese árbol-pájaro es agua, cielo y tierra, todos estos elementos se confunden en la imagen del árbol que canta, es decir el "árbol-pájaro es un solo ser, el cual asume en su canto toda la diversidad del universo.

"El canto de los wak'rapucus subía a las cumbres como un coro de toros enclavados e iracundos". Comparación metafórica la cual denota que la música que se toca con los cuernos sube a la cumbre de los cerros como un coro exhalado por toros embravecidos por el celo, aún más Arguedas señala que el coro está formado por la presencia de los toros embravecidos, lo que nos dá la visión y el sentimiento de que la música es para el autor una presencia violenta y pasional. Esta metáfora surge de una comparación asociativa por la cual el objeto musical hecho del cuerno de los toros trae a la imaginación el mugir de estos animales acosados por el celo y por la fuerza de esta asimilación uno siente que la mú-

sica es un mugido embravecido alcanzando las alturas inexpugnables de los cerros.

"Iría la música por los bosques ralos que bajan al Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría por los abismos. Y yo en los altos sería más feliz; en la nieve cobraría fuerzas, repercutiría para volar con los vientos, entre lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio trasmite todos los sonidos". (p. 149).

Una vez más el símbolo de la música como integración cósmica. Personificación de la música como un ente capaz de abarcar el mundo.

(al escuchar la música del rondín) "¡Qué quiera vencerme el mundo entero! ¡Qué quiera vencerme! ¡No podrá!" (p. 149).

A parte de ser la música el símbolo de la integración cósmica, exalta la virilidad de los hombres, los dota de fuerzas psíquicas y físicas superiores.

(Refiriéndose a los instrumentos musicales)

Arguedas en Los Ríos Profundos dice que son: "como la nieve, como la luz nocturna, como la voz del agua, del viento o de los seres humanos" (p. 171). Comparaciones reiterativas de asimilación de la música con un elemento cósmico o humano, el total de estas comparaciones asumen un carácter metafórico porque a través de este acápite percibimos la música como la expresión vital de un mundo hecho de emoción y poesía. Hay identidad de varios elementos estéticos dispersos en una sola visión metafórica, aquí la música funciona como una realidad en sí, anudando en una sola imagen total diversidad de similitudes, la música es nieve, luz nocturna, voz del agua, del viento, del hombre, pero a la vez la música es siempre una sola realidad sensible: un sonido, el cual identifica vitalidad cósmica y poesía.



En la página 171 leemos: "Sólo ese canto de los saxofonos y de las trompetas metálicas que los soldados e levaban jubilosamente me parecía que iba al sol y venía de él".

Para Ernesto la música de los saxos y de las trompetas es la expresión de la vitalidad cósmica en su manifestación de virilidad y pasión: (sol-fuego-ardor).

También en la página 171 leemos: "No sólo la plaza, la fachada del templo, cubierta de cal; las torres, los balcones, las montañas, y los bosques ralos que escalaban por las faldas de la cordillera hasta cerca de la región helada; el cielo despejado en que el sol resplandecía, todo estaba encantado por la música de la banda del regimiento".

O sea que además del contenido vital-poético que simboliza la música y del sentido de unificación cósmica que ella representa aquí se nos desvela otro carácter esencial de la música, ella posee un poder mágico de encantamiento que se extiende sobre todo el universo: (plaza, templo, torres, balcones, montañas, bosques).

En las páginas 183-184 encontramos unas líneas referentes al concepto que de la música denota esta novela, así leemos: "¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones, o contra los monstruos que se dicen habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me encontraba mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba ese canto. Que apareciera con una máscara de cuero de puma, o de cóndor,



agitando plumas inmensas o mostrando colmillos, yo iría contra él, seguro de vencerlo".

La música simboliza a través de estas líneas una fuerza emocional y energética capaz de hacer sufrir a un hombre hasta consumirlo, es decir hasta reducirlo poco a poco a la nada, al vacío, al no-ser, y a la vez puede gracias a su poder mágico embravecer a un hombre y dotarle de una energía extraordinaria que le permita luchar y vencer a legiones de cóndores, leones y aún dominar al mismo demonio. Es decir que la música es una fuerza mágica, capaz de aniquilar o hacer invencible a un hombre. En la página 201 en Los Ríos Profundos leemos: "Te habrá llegado el canto del rondín!; quizás el canto del Winku! Al no encontrarte en Chalhuanca tiene que haber volteado a Coracora, tenía fuerza para eso, para rodear el mundo".

Otra vez nos encontraremos con la metáfora de contenido mágico-animantista asimilada al canto, que es música, este canto del rondín o del winku, posee un poder extraordinario, que sin hacerle perder su objetividad formal de tropo o de objeto musical (rondín) los dota de facultades extraordinarias, energéticas, cósmicas y mágicas, a ambos útiles. El canto puede rodear el mundo. Es decir la música una vez más como síntesis que abraza y unifica la dispersión cósmica.

SIMBOLOGIA DE LA MUSICA

La música es una explosión dinámica y anímica de fuerza, es mágica, la música simboliza la integración cósmica del mundo, la emoción poética del universo, la existencia de una energía mágico-dinámica que es capaz de aniquilar o de dotar al hombre de fuerzas o poderes extraordinarios. La música es fuego o emoción adueñándose del ser del hombre.

METAFORAS SOBRE EL RIO O LOS RIOS

El sólo nombre de un río encierra una metáfora absoluta: Ejemplo: Pachachaca significa "puente sobre el mundo" (p. 50). Es decir que el río es el camino que unifica la diversidad formal del mundo.

Comparación metafórica (p. 153): "El Pahachaca brama en el silencio, el ruido de sus aguas, se extiende como otro universo en el universo". El río es un universo entificado, personalizado que se halla inmerso dentro de la dinámica del universo cósmico como devenir universal.

(Refiriéndose a los bandos en que está dividido Abancay, por un lado los rebeldes y por otro los que defienden el orden establecido...)(p. 157):

"- ¿ Por quién crees que está el Pachachaca?... "

"- Parece que está de parte de doña Filipa. "

"- Atajó a los guardias civiles. El rebozo de doña Filipa sigue en la cruz del puente. Dicen que el río y el puente asustan a quien intenta sacarlo".

A través de este diálogo presenciamos la transformación significacional y emotiva del río y del puente del Pachachaca, que siendo el primero una realidad geográfica, y el segundo una realidad técnica, se transforman y asumen el papel de entes superiores dotados de libertad de elección y capaces de prestar ayuda o de impedir una acción del hombre. El río y el puente son seres vivos, dueños de facultades y poderes superiores.

"El Pachachaca sabe con que alma se le acercan las criaturas; para que se le acercan". (p. 159)

El Pachachaca es un río y a la vez es un ser superior, conoce el pensar y los deseos de cada hombre, vé



su alma. Le gusta que le hablen con humildad desde la otra orilla. Así leemos:

¡"Te seguiré, Markask'a! El río me conoce."

(p. 159).

"- Si entras a él, no. Si desafías su corriente no, que rrá arrastrarte, romperte los huesos en las piedras. Otra cosa es que le hables con humildad desde la otra orilla o que lo mires desde el puente". (p. 159).

"Pero en medio de la corriente asusta más; mejor dicho allí parece demonio. No es ese Señor que figura cuando lo contemplas. Es un demonio; en su fuerza te agarran todos los espíritus que miran de lo alto de los precipios, de las cuevas, de los socavones, de la salvajina que cuelga en los árboles, meciéndose con el viento. ¡No has de entrar; no has de entrar! ¡Yo pues, soy su hijo"... (p. 159).

Metáfora gradual en intensidad, primero se inicia con una comparación parece demonio, luego afirma ya sin ninguna duda: Es un demonio. La visión que estudiamos nos hace ver que en el centro del río donde su fuerza y el caudal de sus aguas es mayor, allí se poseionan del hombre esa pluralidad de espíritus que pueblan y viven escondidos en el misterioso ámbito de esa existencia mágico realista del río, el cual según esta visión poética es a veces un dios, un señor, y otras un demonio que en su ira a veces destroza al hombre. El río es un ser consciente de su poder y orgulloso de él.

En la página 164 leemos: "¡Y tú río Pachachaca! dáme fuerzas para subir la cuesta como una golondrina... Y si vengo mañana con el Markask'a, no lo mates, pero ásústale y déjame pasar rápido, como el canto del zumbayllu. ¡Cómo el canto del zumbayllu!" Imploración metafórica por



la que claramente vivimos la transformación del río, el cual no es para Ernesto un mero elemento de energía natural, sino un ser al que se le habla y se le implora como a un Ser Superior, trascendente, capaz de dotar al hombre de fuerzas ilimitadas que le permitan alcanzar la cuesta de la montaña con la agilidad de un golondrina.

(Refiriéndose al agua muerta) "Si no es muerta sería mejor que llevaran mi cuerpo al Pachachaca. Quizas el río me criaría en algún bosque, o debajo del agua, en los remansos. ¿No crees?" (p. 216).

El río es un ser capaz de amar, de criar y cuidar a otro ser. Tiene sentimientos. Es de naturaleza ambivalente ora ama y protege, ora obra maleficios. Al río hay que rendirle un cierto formalismo ritual tanto en el trato como en la acción, hay que rendirle pleitesía, sino se conjura en contra de aquél que no sabe reconocer sus derechos.

Así continúa el diálogo:

"- Pero no soy todavía como tú. Quizá me llevaría lejos, adentro de la montaña; quizá me convertiría en un pato negro o en un pez que come arena". (p. 216).

En esta visión metafórica lo real es el río Pachachaca, el ámbito fantástico lo dan esos poderes mágicos con los que el artista lo inviste, poderes que el río puede usar para el bien o para el mal sobre una criatura. El río es un ser taumatúrgico. Los ríos sin dejar de ser corrientes de agua que vivifican la tierra, son a la vez un incesante devenir de energía mágica, entos demiúrgicos, los cuales tienen sus portegidos y su víctimas. Esto se nota claramente en el diálogo de la página 223, que a continuación vamos a transcribir:



" -¡Padrecito! - Te volví a gritar, sentándome. ¡Padrecito! No me pregunte. No me ensucie. Los ríos lo lo pueden arrastrar; están conmigo ¡El Pachachaca puede venir!". (P. 223)

Aquí claramente se vé que Ernesto considera a los ríos como a sus dioses protectores los cuales pueden vengarse del Padre Director por haber humillado su inocencia y su bondad. El Director había confundido la intimidad afectiva pura y noble que él sentía por la opa, con la sucia sospecha de una concupiscencia carnal y pecaminosa. Ernesto amenaza al Director con la presencia inmediata del río Pachachaca, su divinidad tutelar y le avisa que lo puede arrastrar ¿hacia dónde? ¿Hacia qué? Seguramente hacia la muerte, hacia el dolor, hacia la oscuridad maléfica de esa zona de desgracia que tiene tan presente el hombre primitivo.

SIMBOLOGIA DEL RIO

Los ríos son en este libro, universos de energía mágica inmersos dentro del devenir del universo cósmico, son de miurgos, demonios o dioses tutelares. Seres que pueden dotar a otros seres de poderes superiores, pueden causar el mal o el bien a las criaturas. El río es una fuerza ontificada. Es un ser vivo. Es el símbolo del devenir constante y de la unificación de todo lo existente. El río es poder y fuerza emocional en continua ebullición.

METAFORAS SOBRE LA PESTE

(Refiriéndose a lo que dice un hombre que tiembla de miedo ante la muerte que él siente vivir en él por estar en



fermo de peste)- "¡gracias papay!

¡El demonio que está en mi cuerpo! "tiene que morir! ¡Adios papay!" (p. 228) . Asimilación de la enfermedad, de la peste con el demonio, la personificación de lo maligno.

"La peste estaría en ese instante aterida por la oración de los indios, por los cantos, y la onda final de los harahuis, que habrían penetrado a las rocas, que habrían alcanzado hasta la raíz más pequeña de los árboles". (p. 247)

"Si los colonos con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá desde lo alto del puente, la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles". (p. 247).

Personificación metafórica de la fiebre o sea de la peste, como un ser que se sentiría aterido o enfriado por los rezos, la música y los gritos de los indios, que cual conjuros mágicos tratarían de aniquilar a la peste, de enfriarla es decir de hacerle perder su ardiente malignidad y ya perdido su sentido temible la verían pasar arrastrada por la corriente del río Pachachaca.

Los adjetivos "aterida" y arrastrada" indican claramente que la existencia de una cualidad antropomórfica atribuida al sentido de la peste. Para los indios ésta no es solamente una enfermedad que les causa daño, que lucha sobre ellos y les causa la muerte, es ante todo un ser maléfico del que hay que protegerse con conjuros y exhorsismos, con cantos, gritos y rezos, la fiebre o la peste como elemento mágico puede penetrar hasta la profundidad de la piedra misma, hasta el centro material del universo para luego apoderarse de la entraña misma



de la vida, o sea hasta lo que el autor llama la raíz más pequeña de los árboles.

"Quizá el grito alcanzaría a la madre de la fiebre y la penetraría, haciéndola estallar, convirtiéndola en polvo inofensivo que se esfumara tras los árboles". pp. 245-246. Siguen las metáforas antropomórficas sobre la fiebre, ésta tendría una madre como todo ser humano, y un grito o un rezo -cualquier conjuro mágico- puede hacerla estallar transformándola en polvo inofensivo que se esfuma entre el perfil de los árboles.

SIMBOLOGIA DE LA PESTE

La peste simboliza a un ser antropomórfico demoníaco, que se posesiona del cuerpo de los individuos para hacerlos sufrir, también simboliza la muerte.

La peste encarna el mal ya que la mentalidad indígena trata siempre de concretizar las nociones abstractas, así la noción de lo malo la personifican en una enfermedad, que no es sólo un fenómeno transitorio que puede darse en un hombre en determinadas circunstancias y por determinado tiempo, sino que la peste es un ser con vida propia, es un ser que involucra el sentido de desgracia, de destino trágico, de muerte, hay algo de inexorable y de fatídico que convive y esencializa la simbología de la peste en este libro.

METAFORAS SOBRE EL ZUMBAYLLU

Zumbayllu denota al tropo pero el sentido de este término contiene y expresa varios otros contenidos significacionales, a saber: la terminación "illu" representa la



música de pequeñas alas en vuelo, de leves obietos, musicalidad y fragilidad conviven en ésta terminación, que por su onomatopeya asocia el significado casi similar de la terminación "illa" que representa una especie de luz mágica y a los mounstros que nacieron heridos por los rayos de la luna, "illa" es un niño con dos cabezas, o un becerro que nace decapitado, algo extraordinario, también son "illa" los toros míticos que habitan en el fondo de los lagos solitarios, y todas las "illas" causan el bien o el mal pero siempre en grado sumo. Tocar una "illa" y morir o resucitar es posible. Crea el milagro, lo extraordinario. Esta terminación "illa" tiene parentesco fonético y significacional con la terminación "yllu". Se llama "tankayllu" al tábano zumbador que vuela libando las flores. Los campesinos creen que este insecto volador tenga "algo más que una sola vida" Temen que sea un réprobo. También a un danzank' que hizo proezas extraordinarias bailando los campesinos le dieron la denominación de "tankayllu". O sea que el zumbayllu por asociación onomatopéyica nos da la idea de lo extraordinario en sí, tanto en el aspecto negativo como en el positivo. Es un ser mágico encarnación de un poder ultraterreno. También se asocia por onomatopeya el significado del "pinkuyllu" con "zumabayllu". "Pinkuyllu" es el nombre de una quena gigante que se toca en las fiestas comunales en las sierras peruanas, la voz de esta quena exalta, da fuerzas extraordinarias, hasta desafiar a la muerte, y hasta luchar y vencer a toros salvajes. También la terminación "yllu" significa la propagación de la música y la luz que brota del filo del mundo sin la presencia del sol, esta luz mágica es con la que el hombre peruano de nuestras serranías cree tener relaciones pro-



fundas, es un enlace vital entre la sangre india y la materia fulgurante.

O sea que el zumbayllu o trompo es la encarnación de un ser extraordinario, mágico, identidad del bien y del mal, que dá valor y poderes invencibles y que es el vínculo de unión entre el hombre y la materia animizada.

"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" (p. 76).

Visión metafórica que descompuesta en sus elementos conformativos podemos analizar así: el río simboliza la vitalidad cósmica, y a través de la música del zumbayllu aflora la presencia de los árboles negros que cuelgan de las paredes de los abismos que surgen a orillas de los ríos, y que entrañan el peligro y la ve : cindad de la muerte, por eso el zumbayllu es el símbolo de la vida y de la muerte.

"Tengo un winku cholo. Los winkus cantan dis tinto. Tienen alma". (p. 80). (winku voz que señala la deformidad de los objetos que debían ser redondos). El winku cholo es un trompo deforme que tiene un canto pro pio y sui-géneris. No es un mero objeto, en un ser due ño de la vida y de la muerte. Es un objeto símbolo que tiene vida y alma.

"Encordelé mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran feli cidad fresca y pura iluminó mi vida. Estaba sólo, con templando y oyendo a mi zumbayllu que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los



insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos".(p. 95)

El zumbayllu es un layk'a cuando en su fabricación tiene algún defecto, ciertos agujeros en la madera lo vuelven un ser mágico, decir un layk'a es decir un trompo brujo, la magia reside en sus irregularidades, es esa variedad de ojos por los que se eleva su canto, es por estos ojos por los que habla con voz dulce a todos los insectos alados del valle. El zumbayllu es la encarnación de la vida y de la muerte, de la magia y de la música. Es poesía y misterio, pero sin perder su objetividad precisa de juguete de madera con púa de acero defectuosamente presentado. Para manejar este trompo se necesita mano segura para encordalar la pita y hacerle bailar rítmicamente, es decir se necesita una persona segura para dominar a este objeto embrujado.

"El sol alumbraba para él solo esa mañana. El mundo era redondo como un juguete brillante, ardía en sus manos. ¡Era de él!"(p.97)

El zumbayllu simboliza la totalidad redonda y brillante del mundo . El sol ardía solamente para el propietario del zumbayllu, o sea que toda la energía vital del cosmos se encuentra animizada en el trompo y esta visión es ardiente como el sol y su dueño la siente arder entre sus manos al lanzar el trompo.

(refiriéndose a Salvinia, dice Ernesto)-"No Markask'a: Cree que es del color del zumbayllu , del canto del zumbayllu" (p. 114).

Metáfora absoluta, para Ernesto Salvinia la enamorada del Markask'a es del color del trompo, o sea que ese canto, ese zumar, esa visión ardiente del mundo posee un color, el color emocional de una visión poética.



"Sus ojos que contemplaban el baile del zumbayllu confundiendo su alma con el juguete ganador".(p.116) Metáfora radical, la que denota que el niño-espectador identifica su alma con la del juguete bailador. El encuentro emocional ha hecho factible la identificación simbólico-mágica, entre el niño y ese ser embrujado que encierra la vitalidad ardiente del cosmos.

(Ernesto dice en la pág. 126)"Encordelé el trompo respetándole, rezándole. O sea que Ernesto siente y sabe que el trompo es la encarnación de un ser superior al que debe rendírsele un tributo de adoración y respeto. el trompo como juguete que danza entre las piedras irregulares del patio del Colegio de los Jesuitas de la ciudad de Abancay, es un trompo deforme, la descripción del baile del trompo como juguete está dada en la novela en forma veraz y sencilla, posee un gran realismo : " El trompo apoyó la púa en un andén de la piedra más grande sobre un milímetro de espacio; se balanceó girando, templándose, con el pico clavado. La piedra era redonda y se rozaba en ella la púa".(p.126) Pero luego exclama Antero: "-No va a la montaña ahora, sino arriba- ;Derechito al sol! Ahora la cascada,winko. ;Cascada arriba!" (126). El lector ve siente y comparte la emoción de Antero, ante nuestros ojos vemos al trompo emprender un viaje fantástico sobre el río Pachachaca, seguimos la carrera del winko directamente al sol, ascendiendo la cascada turbulenta de las aguas embravecidas. La descripción en el plano real-ordinario sigue im-perturbable: "El zumbayllu se detuvo, como si fuera un brote de la piedra, un hongo móvil sobre la superficie de un canto rodado." (p.126) pero luego de nuevo se abre ante nosotros el horizonte de lo extraordinario : Antero



escucha que cambia de voz el canto del winku y dice: "Oyen? - ¡Sube al cielo, sube al cielo! ¡Con el sol se vá a mezclar...! ¡Canta el pisonay! ¡Canta el pisonay!"

(126). El ente mágico vuelve a hacerse presente, sigue su recorrido de una realidad tangible hacia otra realidad mágica, sigue su viaje hasta el cielo, hasta mezclarse con el sol, es decir con la materia animizada y vital, y a la vez canta el pisonay, es decir que el trompo al mezclarse con el sol, se ha convertido en la flor del pisonay, que canta sólo cuando se embriaga de luz.

Quando se fue el Hermano Miguel, Antero miró a Ernesto y le dijo:

- "Este (refiriéndose al trompo) es mezcla de ángel con brujo. Layk'a por su fuego y winku por su forma, diablos; pero Salvinia también está en él. Yo he cantado su nombre mientras clavaba la púa y quemaba los ojos del zumbayllu". (p. 126). Como se vé todo este conjunto de descripciones y diálogos que venimos estudiando nos ofrecen una sola visión real-fantástica de un sólo objeto: un trompo o zumbayllu. El trompo es un juguete de madera pero a la vez es winku ser mágico por su deformidad y a la vez es un layk'a -mezcla de ángel y brujo- un objeto que baila, que atraviesa el mundo, que se apodera de la conciencia del hombre, que se une con el sol, se mezcla con la materia vital y se vuelve flor de calidad extraordinaria que canta ebria de luz. El zumbayllu también encarna a Salvinia, personifica el amor. El zumbayllu es pues el símbolo de esa visión metafórica absoluta que estamos estudiando en la que la realidad y la transrealidad viven una simbiosis casi natural por su gran calidad emotivo-poética.

Antero lo lanzó alto. El trompo bajó girando.



Se posó sobre una de las piedras redondas del piso, can
tó agudamente; el zumbido fue haciéndose más intenso, pe
netraba en el oído como un llamado que brotara de la
propia sangre del oyente". (p. 125). Toda esta des-
cripción del baile del trompo es una metáfora absoluta
de contenido real-fantástico: De una parte vemos el ob-
jeto-trompo ser lanzado a lo alto y que baja girando
hasta posarse sobre una piedra grande y redonda del pi-
so del patio del colegio, sirviéndole esta piedra de añ-
dén para emprender un viaje hacia lo extraordinario, zum
ba intensamente el trompo y este zumbido no es otra cosa
que el llamado mítico primitivo que se apodera de la con
ciencia del hombre, es un llamado de regresión a vivir
de nuevo esa etapa psíquica emotivo-poética que es la al
borada de la historia del hombre que brota de la entraña
de la propia sangre del campesino serrano. El trompo es
un ser ambivalente (juguete-ente mágico) que despierta e
sa ansia de inmersión en el pasado ancestral, en la vi-
sión mítico-mágica, de la metáfora, como inicio del pen
sar del hombre, el zumbayllu en esta novela encarna lo
real-irreal como una presencia vigente en el contenido
de esta novela.

Antero dirigiéndose al Hermano Miguel y refiriéndose a
la fabricación de su nuevo trompo, inicia el diálogo que
anotamos:

"Antero - "¿Lo hago bailar?"

Hermano - ¿Sobre las piedras criatura?

Antero - "Un brujo puede bailar en la punta de una aguja"
(p. 125).

Todo este diálogo es una metáfora de lo real-fantástico.
La realidad dirria está dada por el nuevo trompo recién
fabricado por Antero en toda una noche de trabajo y al



cual lo va a hacer bailar por primera vez en el patio del colegio. La fantasía es creada por la emoción intensa que ha sentido Antero al crear el trompo y que ha sido proyectada sobre el objeto, el cual nace Iayk'a, es decir brujo. El trompo es pues una imagen de la realidad y de la fantasía identificadas en una sola visión. Objeto y magia se dan en una sola realidad cotidiana y fenoménica. He allí el poder metafórico de este diálogo.

Ernesto al escuchar la voz mágica del trompo grita exaltado:

"¡No habrá escarmiento! ¡No habrá escarmiento! ¡Vivirá doña Filipa!" (p. 125). Y el mismo hermano Miguel siente el conjuro mágico de la voz del trompo y le dice a Antero, quien mira absorto su trompo y lee en la voz de éste toda la incógnita del porvenir:

"Hermano - ¡Diablo muchacho! ¡Que le has hecho! Parece que el juguete se me ha metido" (p. 125)

El "se me ha metido" es una expresión metafórica, el trompo ya deja de ser un mero juguete para el Hermano Miguel, ya se vuelve aún para él, un ser extraordinario que se apodera de su voluntad, de su espíritu, de su racionalidad. El juguete es para el Hermano ya no sólo trompo, sino el ser mágico que viven sus alumnos.

Antero continúa mirando al zumbayllu y dice: "Está volando el Pachachaca tuerce a la montaña!" (p. 125)

Uno siente al leer estas frases como Antero vé volar el zumbayllu sobre el río Pachachaca, vé como el Winku cruza sus aguas. La reiteración formal de ya alcanza, alcanza, nos hace palpable el cansancio de Antero al seguir en su carrera mágica al winku, uno siente jadear al muchacho tratando de igualar con el pensamiento, con



su energía anímica, el veloz despliegue de energía físico-mágica del zumbayllu en su desenfrenada carrera sobre el río Pachachaca.

La visión realista está dada por el diálogo, el cual es directo y sencillo, un cambio de frases entre un profesor y un alumno en un patio de recreo de su colegio pero la emoción de hacer bailar a su nuevo trompo que vive Antero, crea una transrealidad mágica, un clima mágico en ese patio. Así Antero cuando el trompo cesa de bailar dice: " Hermano este zumbayllu no es para todos los días. Es un "maldito";Ay que ciudarlo!"(p.125)

Para el niño su winku es un réprobo, encarna el alma de un condeado. Pero a la vez es la voz de la justicia social, al escucharlo sabe que el ejército no hará escarmiento contra las humildes mujeres de abancay que se sublevaron porque les faltaba la sal, elemento esencial para vivir, el zumbayllu representa también pues la amnistía, el perdón y la justicia.

Vamos a copiar un diálogo de los muchos que se dan en esta novela y vamos a comprender como todo él conforma una metáfora de lo real-fantástico, ya que a través de estas frases, el zumbayllu sin perder su forma de trompo, adquiere el carácter de un personaje mítico, capaz de trasmitir el pensamiento, de volar sobre el mundo. El zumbayllu personifica la tangibilidad de lo extraordinario, pero a la vez crea una transrealidad, en la cual, todo lo irreal se dá en el ámbito de lo posible o de lo existente.

Leemos:

"Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas el camino, y después cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres;y



sigues d'ndolo tu encargo. Y el zumbayllu canta al cido de quien te espora. ¡Haz la prueba, ahora, al instante!"

- "- ¿Yo mismo tengo que hacerlo bailar? ;Yo mismo?
- Si. El que quiere dar el encargo.
- ¿Aquí en el empedrado?
- ¿Ya no lo viste? No lo engañes, no lo desanimas.

...

- Háblable bajito - me advirtió". (p. 127)

"Fuse los labios sobre uno de sus ojos.

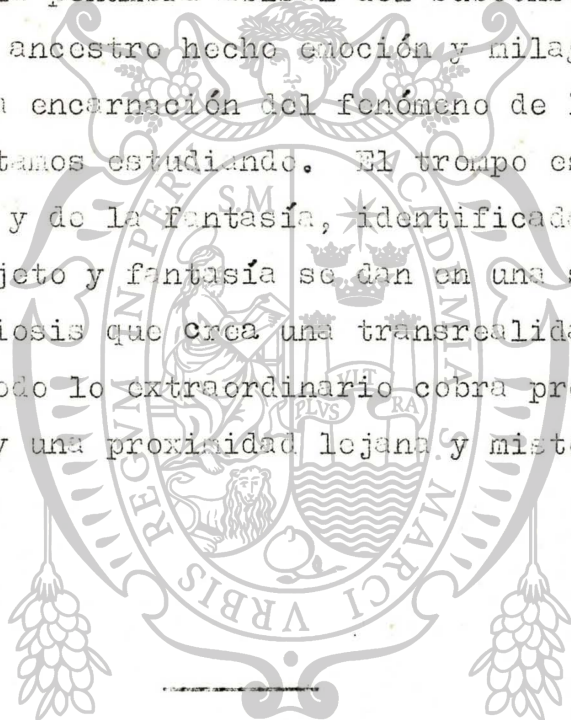
"Dile a mi padre que estoy resistiendo bien -dije- ;aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y lo darás tu aire en la frente. Le contarás para su alma."
(p. 127).

SIMBOLOGIA DEL ZUMBAYLLU

El zumbayllu simboliza en Los Ríos Profundos la imagen real de lo extraordinario. Es un ser mágico de efectos cualitativos tanto positivos como negativos. Es la encarnación del bien y del mal. Es el milagro hecho visible. Es toda la emoción del misterio que irracionalmente convive en el hombre, la que se encarna en ese pequeño juguete perforado por varios ojos que le confieren el carácter de un réprobo o de un brujo, dotándolo de poderes extraterrestres. El zumbayllu es el símbolo de la vida y de la muerte. El representa el vínculo de identificación del hombre con la materia y el cosmos. El zumbayllu no es un mero objeto, es un ser que posee un alma. Es la objetivación de la música, de la poesía, de la energía vital. Es la imagen cosificada de lo má-



gico. El zumbayllu es para los campesinos la tangibilidad del milagro. Es un ser ambivalente mezcla de ángel y demonio. Es la eclosión de la energía vital y el representante de la muerte. Es brujo y rópobo. Es poesía y música. Es el amor por Salvinia, es fuego y pasión, y a la vez es un objeto feo y deforme que baila y atraviesa el mundo, se apodera de la conciencia de los hombres haciéndoles resucitar esa visión mito-poética soterrada en la penumbra abisal del subconsciente, es el llamado del ancestro hecho emoción y milagro. El zumbayllu es la encarnación del fenómeno de lo REAL-FANTASITICO que estamos estudiando. El trompo es la imagen de la realidad y de la fantasía, identificadas en una sola visión. Objeto y fantasía se dan en una sola realidad, en una simbiosis que crea una transrealidad fenoménica, en la que todo lo extraordinario cobra presencia, tangibilidad, y una proximidad lejana y misteriosa.



CONCLUSIONES SOBRE LO REAL-FANTASTICO FENOMENO EXPRESIVO

EN EL LIBRO "LOS RIOS PROFUNDOS"

DE JOSE MARIA ARGUEDAS

De lo estudiado obtenemos las siguientes conclusiones:

PRIMERA.— Hacemos notar la importancia del concepto de lo real-fantástico en Los Ríos Profundos de José María Arguedas. Dicho concepto es una constante expresiva, ya que caracteriza la estructura estilística de esta novela. El autor, valiéndose del uso de comparaciones, metáforas y símbolos, nos ofrece la concreción de una realidad tangible, y la visión de una suprarrealidad anímica, integrándose ambos campos existenciales, en una sola experiencia poética de innegable calidad estética.

SEGUNDA.— Los complejos significativos, tanto de las metáforas como de los símbolos tienen un valor esencial, ya que ellos son los que desentrañan el núcleo de Los Ríos Profundos, en su contenido significativo, y los que nos ofrecen la tensión emocional de la experiencia vivida y de la visión creadora del autor, en una unidad real y fantástica, gracias a la cual, el autor hace partícipe al lector, de la forma íntima, tanto del campo mostrativo de la realidad diaria, cuanto del ámbito imaginativo de la visión creadora.

TERCERA.— Otra de las conclusiones interesantes del estudio integral del aspecto formal de esta obra de Arguedas, es el encontrar una identidad entre la metáfora absoluta que usa en abundancia el autor de Los Ríos Profundos, y la metáfora mítica, ya que la metáfora absoluta (según he estudiado a través de mi tesis) no es una síntesis lógica: es un modo de aprehensión del mundo. En esta metáfora se vé y se vive una imagen identificándola con otra, no sólo es el plano intelectual, sino también en el horizonte emotivo y vital, y

se identifican esos dos planos de existencia: el objetivo y el subjetivo, en una súbita iluminación de conciencia. Por eso podemos añadir que la obra que estudiamos es la objetivación de una realidad mítico-metafórica profunda.

CUARTA.- Después de haber leído con atención Los Ríos Profundos podemos sacar la conclusión de que Arguedas nos ofrece la cosmovisión ancestral y actual del hombre de nuestras serranías. Ninguna designación adjetival se compara a esa visión proyectiva que actualiza la metáfora mito-poética en toda plenitud, que Arguedas usa, reviviendo el mundo simbólico del acontecer rutinario y fantástico de nuestro campesinado serrano, para el cual los entes físicos, sin perder su materialidad, son a la vez seres fantásticos, irreales, muchas veces mágicos y en general observamos que cada uno de ellos sintetiza la integración cósmica en sí.

QUINTA.- También es necesario hacer constar que Los Ríos Profundos es la novela del personaje: Ernesto es el eje estructural de toda la novela y simboliza a toda la pluralidad de seres humanos poético-sensitivos, de mentalidad mítica, de nuestras serranías peruanas.

SEXTA.- Es indispensable valorar la técnica narrativa en Los Ríos Profundos la cual nos ofrece dos esferas de planos narrativos: el suceder diario en el internado de los padres jesuitas, el acontecer cotidiano de la ciudad de Abancay y de sus habitantes y el plano anímico, subjetivo, de las vivencias íntimas de Ernesto: Por lo tanto sacamos en conclusión que en esta obra se dan dos espacios diversos: el espacio fáctico y el espacio psíquico; y a la vez se gestan dos esferas de tiempo diferentes: el cronométrico habitual y el tiempo hecho conciencia, hecho vivencia,

recuerdo y leyenda.

SEPTIMA.— Según mi opinión, es muy importante la valoración positiva de los tres capítulos iniciales de esta obra, ya que según la crítica general, son capítulos marginales, sin conexión necesaria con la novela. A mi modo de pensar estos tres primeros capítulos son de decisiva importancia en Los Ríos Profundos, ya que gracias a ellos podemos conocer mejor el carácter de Ernesto, en ellos se nos desvela casi toda su realidad anímica, además, vivimos el mundo mágico del Cuzco -ciudad mítica- que encarna y concreta la historia altiva y sufrida de sus antepasados incaicos. En el segundo capítulo titulado "Los Viajes" se da a conocer la vida aventurera del padre y del hijo, y su íntima vinculación con el horizonte hecho pampa, río, quebrada, y valle. Ambos se sienten ligados a la libertad irrestringible del camino. Son aventureros exilados de la realidad y ebrios de lo desconocido. En el tercer capítulo titulado "La Despedida", padre e hijo escogen rutas diferentes, destinos diversos. Desde este capítulo la narración comienza como la historia de un acontecer fáctico el cual sustenta la proyección subyacente de ese mundo anímico tan esencial para la comprensión total de la obra de Arguedas. Así pues podemos considerar a estos tres capítulos iniciales, como la justificación necesaria para el logro total de esta novela; son ellos las premisas de las cuales se desprende el razonamiento justificativo de la obra, en su dimensión real-cuotidiana y mágico-mítica.

OCTAVA.— Constatamos por los variados ejemplos estudiados en esta tesis, el valor funcional del verbo el cual crea radicalmente la metáfora absoluta, ya que debido a la poderosa fuerza energética de este sintagma expresivo, se hace

realidad la metáfora radical, complejo lingüístico-poético, que sustenta y conforma el fenómeno expresivo de lo real-fantástico en la obra que estudiamos.

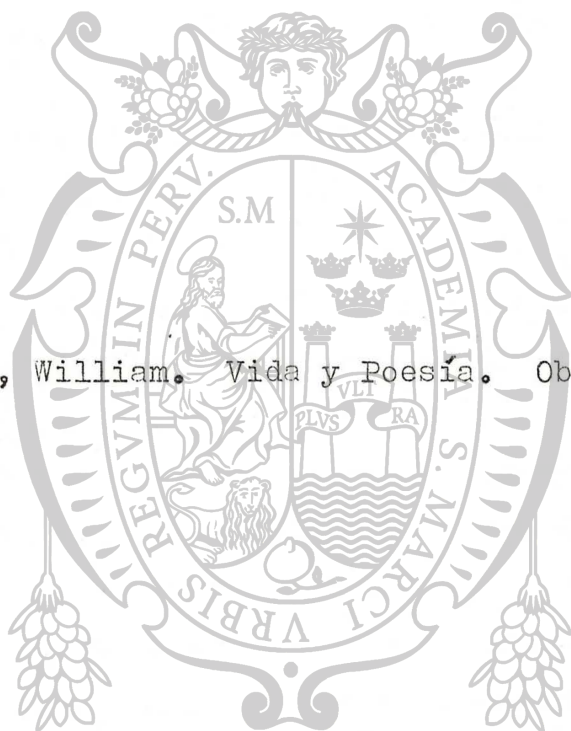
NOVENA.- La última conclusión de esta tesis es que ella nos desvela todo el acontecer anímico de Ernesto, y que gracias a las metáforas absolutas, a la visión totalizadora, a la cosmovisión mítica, que Arguedas usa en Los Ríos Profundos, valiéndose siempre de los complejos significativos de la metáfora radical o del símbolo, el autor nos hace vivir el acontecer instantáneamente, nos hace aprehender el suceso tal como es o tal como lo vive el autor, en toda su auténtica complejidad, pero en la mínima expresión verbal, ya que la lengua no puede transmitir lo simultáneo en cuanto tal, pues el habla es esencialmente analítica y se expresa valiéndose de elementos formativos cronológicos. En cambio la visión metafórica en su lenguaje poético, nos ofrece una visión del cosmos, del mundo real, mágico y anímico, como una unidad instantánea del suceso que el artista narra o vive. Instaura una síntesis universal de imágenes, que nos dan una nueva forma del "conocer", la proximidad intuitiva que todo buen escritor debe saber crear en el lector por medio del valor insustituible de la palabra. Mínima expresión, Máxima visión. Por eso, para concluir esta tesis, vamos a adjudicar a José María Arguedas las palabras que William Dilthey dice en "Vida y Poesía": "Las figuras poéticas brotan de una fuerza interior de los procesos elementales, el fuerte sentimiento de la vida hacen aparecer imágenes que los plasman simbólicamente". José María Arguedas nos sumerge en nuestro pasado mítico y lo objetiva valiéndose de la calidad expresiva de un lenguaje estilístico de alta calidad estética, lo que sitúa al autor de Los Ríos Profundos entre nuestros



autores de mayor categoría, y a la novela de la cual nos ocupa, como a una de sus obras de mayor significación lírico-mítica.

Yolanda Rodríguez Cartland de Westphalen.

(34) .- Dilthey, William. Vida y Poesía. Ob. Cit. p. 151.



SENTIDO DE ALGUNOS TERMINOS QUE USAMOS EN ESTA TESIS

Así entendemos por:

REAL: "Las cosas en tanto que objeto, lo actual, lo dado, todo lo que se presenta a nuestro entendimiento como algo permanente y como opuesto a lo meramente fenoménico" (4).

Ej. Una casa, un río, una mujer, etc.

REAL: Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, "Es lo que tiene existencia verdadera y efectiva". (5)

REALIDAD: "El término designa un modo de ser de las cosas en cuanto existen fuera de la mente humana e independiente de ella". (6)

(4) Abagnano, Nicolás. Diccionario de Filosofía. México. Fondo de Cultura Económica. 1963.

(5) Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Madrid. Ed. Espasa Calpe. 1956. Decimoctava edición.

(6) Abagnano, Nicolás. Ob. Cit.

(7) Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Ob. cit.

REALIDAD: Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es la existencia real y efectiva de una cosa. (7)

FANTASIA: Entiéndese por este término la actividad creadora de la imaginación del hombre mediante la cual asociamos imágenes y creamos otras nuevas.

(7) Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Ob. Cit.

(8) Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Ob. Cit.

FANTASIA: Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales. (8)

FANTASTICO: Es la nueva imagen creada por la imaginación, la cual modifica la realidad objetiva, ya que la fantasía no se limita a reproducir lo dado, sino que lo transfigura, añadiendo, suprimiendo modificando algunos de sus elementos, pero no en forma lógica, sino viviéndolos de modo diverso, creando una nueva dimensión de la experiencia. Ej. Un ángel, es un ser fantástico, tiene el cuerpo de un niño o de un joven y alas propias de las aves, pero la nueva imagen no es ni un niño ni un ave, es otro ser diferente, que posee la inocencia del niño y la facultad de elevarse a las alturas, así pues el ángel representa la idea lidad.

Estas transformaciones de la imagen real son la base del quehacer poético; la imaginación compara, asocia e identifica intuitivamente dos o más elementos diversos de una o varias imágenes y re-crea la realidad dándole un nuevo significado. Este quehacer poético se expresa en el lenguaje, por los complejos significativos de la metáfora y el símbolo.

ANIMISMO: Término que denota la creencia muy extendida en tre los pueblos primitivos según la cual todos los seres materiales están dotados de un alma y en cierta manera son seres vivientes; todos los acontecimientos de la naturaleza se interpretan como expresión malévolos o benévola del alma de todo lo existente. Se explica el acontecer por la acción de fuerzas o principios animados.

ANIMANTISMO: Creencia según la cual toda la naturaleza po



see una fuerza o una energía vital. Estas fuerzas de los diversos elementos son intercambiables; así la fuerza de un animal puede penetrar y adueñarse de un individuo y adquirir éste un poder extraordinario.

MAGIA: Es el arte de comunicarse con las fuerzas sobrenaturales y hacer que éstas obedezcan a la voluntad del hombre, para Dittmer en su libro Etnología Cultural el concepto dinámico del mundo en las culturas primitivas constituye el fundamento de la magia.

CHAMANISMO: Se llama así la facultad que tiene el chamán, es decir el mago, o un sujeto que vive un estado extraordinario de conciencia, de sentirse poseído y dotado de fuerzas sobrenaturales que le permiten obrar fuera de la órbita normal de las leyes de la naturaleza. El chamán puede enviar su alma al encuentro de otro ser lejano, puede encarnarse en otra persona o en un animal o identificarse con un fenómeno atmosférico.

ANOETICO: Uso esta expresión adjetival para designar las funciones o los actos psíquicos en su calidad estrictamente afectiva y de carácter irracional. Ej. Un súbito pánico ante una montaña, un ave, una señal de mal agüero o al contrario la denotación de una adoración extraordinaria de un sujeto ante algún objeto sin un porqué racional que legitimize esa situación emocional.



BIBLIOGRAFIA

- ARGUEDAS, José María. Los Ríos Profundos. Ed. Losada. Buenos Aires. 1959.
- AMADO, Alonso. Materia y Forma en Poesía. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid. 1960.
- KONRAND, Hedwing. Etude sur la Metaphore. Paris. Librairies Philosophiques. J. Vrin. 2ième Edition.
- IBERICO RODRIGUEZ, Mariano. Estudio sobre la Metáfora. Casa, de la Cultura del Perú. Lima, 1965.
- PHEIFFER, Johannes. La Poesía. Fondo de Cultura Económica. Breviarios. N° 41. Trad. de Margit Frenk Alatorre. México. 1959.
- GARCIA LORCA, Federico. Romancero Gitano. Ed. Losada. Bs. Aires. 1961.
- CASSIRER, Ernest. Antropología Filosófica. Fondo de Cultura Económica. Trad. de Eugenio Imaz. México. 1963.
- CASSIRER, Ernest. Mito y Lenguaje. Ed. Galatea. Nueva Visión. Bs. Aires. Colección dirigida por León Dajovne. 1959.
- CASSIRER, Ernest. "El Lenguaje y la construcción de los objetos?" En: Psicología del Lenguaje. Ed. Paidós. Bs. Aires. 1952.
- HEGEL, Georg Wilhenlm Fiedrich. (1770-1831) Estética. Versión Castellana de la 2a. Edición de Ch. Bénard. Madrid. D. Jerro. 1908.
- BUHLER, Karl. Teoría del Lenguaje. Revista de Occidente. Madrid.
- URBAN, Wilbur Marshall. Lenguaje y realidad. Fondo de Cultura Económica. Trad. de Carlos Villegas y Jorge Portilla, México. 1952.
- CAILLOIS, Roger. El Mito y el Hombre. Ed. Sur. Bs. Aires. 1939.
- PONGS, Herman. "La Imagen poética de lo inconsciente". En: Psicología del Lenguaje. Ed. Paidós. Bs. Aires. 1952.



- PAÑUELAS, Marcelino. Mito, Lenguaje y realidad. Biblioteca Universitaria. Ed. Gredos. Madrid. 1965.
- BACHELARD, Gastón. La Flamme d' une Chandelle. Presses Universitaires de France. Paris. 2i^{ème} Edition. 1962.
- DITTMER, K. Etnología General. Fondo de Cultura Económica. Trad. de Jasmin Reuter. Dibujos de Hainer Rethguehs. México. 1960.
- DILTHEY, Williams. Vida y Poesía. Fondo de Cultura Económica. Versión de Wenceslao Rocen. Prólogo y notas de Eugenio Imaz. México. 1945.
- DORFELS, Gillo. El Devenir de las Artes. Fondo de Cultura Económica. México. Trad. de Roberto Fernández Balbuena. 1963.
- BURKE, Kenneth. A. Gramer of Motives. Printice Hall. 1945.
- PRESCOTT, Williams. Poetry and Myth. New York. 1924.
- ABDAGNANO, Nicolás. Diccionario de Filosofía. Fondo de Cultura Económica. México. 1963.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Diccionario. Ed. Espasa Calpe. Madrid 1956. Decimoctava Edición.
- KANT, Enmanuel. Critique de la Raison Pure. Tome Premier. 2i^{ème} Section Ernest Flammarion. Paris. Trad. J. Barni. Revue et corrigée par P. Archimbault.
- ORTEGA Y GASSET. La deshumanización del Arte. Madrid. Revista de Occidente. 1925.





LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF TORONTO