

## DE ÁRBOLES Y ARGUEDAS

**Claudia Becerra Méndez**  
Brown University

*Fruit tree, fruit tree  
No-one knows you but the rain and the air:  
Don't you worry  
They'll stand and stare when you're gone.*

*Fruit tree, fruit tree  
Open your eyes to another year.  
They'll all know  
That you were here when you're gone.*

-“Fruit Tree”, Nick Drake

*D*eleuze y Guattari no pudieron apreciar el árbol de otra manera: lo concibieron verticalmente jerarquizado, centrado y estático, pues en su naturaleza enraizada, éste les parecía fijado a *una* superficie determinada. Inamovible, el árbol de *Mil mesetas* es, sobre todo, la representación más cabal del fenómeno genealógico; aquél afán occidental de trazar un origen esencial, estable y puro, aquél que precisamente continúa repartiendo y organizando nuestras cosmogonías en tres unidades espacio-temporales. Es decir, en pasado, presente y futuro. El árbol no puede obrar cual rizoma -declaran temerariamente ambos filósofos- sino como su opuesto. Éste, contrapuesto al rizoma, es cognoscible por el sistema de pensamiento preponderante, siendo entonces fácilmente reproducible. Su operación consistiría en la perpetuación de “lo mismo”. El rizoma, sin embargo, en su más absoluta e inaprensible singularidad, no puede ser repetido, puesto que supone una forma radicalmente única e irreproducible: “Unlike the tree,

the rhizome is not the object of reproduction: neither external reproduction as image-tree nor internal reproduction as tree-structure. The rhizome is an antigenealogy. It is a short-term memory, or antimemory. The rhizome operates by variation, expansion, conquest, capture, offshoots” (Deleuze; Guattari 21). Árbol y rizoma serían, pues, dos figuras irreconciliables.

No obstante, al trasplantar este paradigma filosófico a suelo propiamente latinoamericano surgen algunas fisuras que pudieran revelar insuficiencias. ¿Qué signaría un árbol en el marco latinoamericano, pero más específicamente, en la literatura de un autor de la talla de José María Arguedas? Es harto sabida la importancia de la naturaleza en tanto extensión del mundo nativo peruano en la obra de Arguedas. Julio Ortega, por ejemplo, observa en la naturaleza de *Los ríos profundos* un carácter “adyuvante” (80), estrechamente vinculado al conflicto de la comunicación desarrollado en el texto. Asimismo, Jorge García-Antezana explora lo que considera las dos corrientes míticas principales de las que emana el resto del texto: la luz y la música. En éste último, coincide tanto con Ángel Rama, quien describe la novela como una “ópera narrada” (69), como con Roberto Paoli, quien insiste que “la esencia del mundo poético arguediano es de naturaleza sonora” (179).

Sin embargo, la figura del árbol permanece desatendida, relegada al vasto catálogo de elementos naturales y telúricos que conforman el mundo literario de Arguedas. La crítica —y con razón— suele destacar la luz, el canto, el *zambayllu* y, por supuesto, el río, como imágenes que vertebran sus textos, particularmente a *Los ríos profundos*. Paoli, incluso, aborda el motivo de la memoria desde el río, partiendo de lo que él considera la preeminencia de lo fluvial, denominada como la “isotopía fluvial” (189) de la novela. En este sentido, el resto de los elementos naturales aparecen supeditados, cual simples derivados de estos tpos. Aunque tal vez el árbol no reciba, cuantitativamente, la misma mención reiterada en contraste con los otros elementos del mundo natural arguediano, sí deslumbra el detenimiento narrativo con que Arguedas elabora su cuidada y delicada presencia. Podríamos afirmar que el árbol le provee al peruano otro plano de significación para indagar sobre los procesos (¿imposibles?) de adquisición identitaria. Asimismo, la materialidad del árbol se le presta para la visibilización y la comunicación de los conflictos que gravitan alrededor de, por un lado, el marco amplio de lo nacional, mientras por otro, del conflicto más íntimo del individuo enfrentado a su medio.

Ahora bien, la ansiedad por la comunicación que Ortega atribuye a *Los ríos profundos* recorre buena parte de la obra de Arguedas, hasta extenderse al terreno mismo de la escritura. En su última novela-diario, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas se autofigura en términos de un cuerpo mutilado que, a ratos, pierde el “vínculo con las cosas” (7). Añade: “Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra las materias de las cosas. Desde ese momento he vivido con interrupciones, algo mutilado” (7). Esta pugna -impresa sobre el cuerpo mismo del autor- que oscila entre el interior y el exterior del

autor, entre una escritura capaz de pasar lo concreto a la abstracción de la palabra, encuentra su mejor figuración literaria y poética, como veremos, en el árbol.

Siguiendo a Eduardo Cadava quien reflexiona sobre la posible elaboración de una filosofía de árboles, quisiera aproximarme a la figura arbórea en Arguedas partiendo del trazo, del archivo, es decir, de la memoria. Los árboles, según Cadava, remiten al “trace or archive, with a thought of relation between life and death, survival and destruction, and remembrance and forgetfulness [...] Trees themselves are figures for several different modes of correspondence”. La correspondencia arbórea que Cadava plantea permite un movimiento multiplicado, pues en la medida en que el árbol ramifica, enmaraña, une y fragmenta, es decir, *corresponde*, posibilita una forma de comunicación que supera las lógicas temporales, espaciales e, incluso, las del vocablo mismo. El árbol genera, por tanto, otro tipo de lenguaje, aquél que atina en su insobornable silencio. De manera que la figura arbórea en Arguedas, más que el río, el canto, la luz o el *zambayllu*, funge como un ente externo y concreto que pese a su circunstancia sólida y raigal, penetra y transmite las mudanzas de la tragedia humana. El árbol hace y aduce lo que Arguedas tan sólo puede sugerir mediante un lenguaje que siempre percibe insuficiente.<sup>1</sup>

“París y la patria”

En 1958, el mismo año en que *Los ríos profundos* sale a la luz pública, Arguedas publica una suerte de crónica en el diario peruano *El comercio*. Bajo el título “París y la patria”, asistimos a un Arguedas encantado por el cosmopolitismo del entorno parisino, según el autor, un palpitable ejemplo de una ciudad que ha sabido organizarse en relación a su mundo natural, y no a sus expensas. El ejemplo que el autor elige para materializar y comunicar a su lector esta admirada simbiosis entre el hombre y su mundo natural es, en efecto, el lugar que ocupan los árboles en la ciudad:

Los inmensos árboles de la avenida de L’Observatoire están poblados, acicalados. Creo que son los únicos que los jardineros de la ciudad han modelado artificialmente. ¿Qué se ha tenido en cuenta para reformar las copas altísimas y tan extensas de estos árboles? Todo, aparentemente, y en especial la luz. La luz natural, la de estos crepúsculos del otoño; el gris constante de los días que, sin embargo, es el que dora y mata las hojas [...] Los ojos y el corazón de quién [sic] jamás había visto tal espectáculo se prenden, cautivados, del vuelo lento e imprevisible de las grandes y menudas hojas que caen al suelo, sobre una superficie atenta, tan viva como el propio ser del extranjero que ha venido de los desiertos donde la primavera y el otoño no existen. Pero también a la luz del sol de los veranos, estos vigilantes árboles acicalados de la avenida cumplen con igual generosidad su misión de acompañar al ciudadano, de calmarlo y de recordarle cuan bello es este mundo en que habitamos, y más bello aún –y no al revés como creíamos– cuando la mano del hombre lo sabe modificar [...] (Arguedas, “París” 168).

El encuentro con los árboles parisinos tiene un efecto reformador sobre Arguedas quien, según sugiere en el texto, solía concebir la ciudad en términos exclusivamente antagónicos con la naturaleza. París, sin embargo, supone una ciudad que *sabe* (pues es casi una destreza, un arte, una epistemología) relacionarse con su entorno natural, no para darle la espalda o dominarlo -como aspiraban otros discursos en torno a la modernización- sino para acercarse y recrearse junto a él. Más curioso aún, el Arguedas cosmopolita de esta crónica se detiene cautivado, no por un árbol “natural”, ajeno a lo social, sino que dedica un grueso profundamente lírico y detallado al encomio de unos árboles alterados, cincelados o, como describe el autor, “acicalados” por la mano del hombre. La admiración va dirigida a una naturaleza arbórea estilizada y parcialmente artificial -*mestiza*, si se quiere.

Esta descripción encandilada de los árboles da pie a una reflexión más ensayística sobre la condición del extranjero, particularmente la del latinoamericano en Europa. Distanciándose del romanticismo indigenista que apostaba por la preservación de una personalidad nativa “pur[a], independiente de lo occidental” (Arguedas, “París” 169), el autor se instala en la mezcla, en la conjunción de lo nativo (“natural”) y lo foráneo (“artificio”): “Pienso en las aldeas indígenas de las regiones más aisladas del Perú, y pienso en el conjunto de nuestra patria. Estamos mezclados hasta la raíz; lo hispánico penetró hasta lo más profundo, sin destruir lo indígena, sin convertir la médula de lo indígena, pero comprometiéndolo, revolucionándolo en unos segmentos más gravemente que en otros” (169). Reaparece, pues, la imagen arbórea con su correlato, la raíz, como metáfora de la cultura latinoamericana. Si inicialmente los árboles parisinos evidenciaban el puntual enlace entre la naturaleza y el quehacer humano, ahora el autor se apropia de la estructura arbórea para representar, de manera concreta, la mezcla racial. Arguedas plantea una raíz que, lejos de ser pura, estable y delimitable, está desde sus orígenes “contaminada” de otredades. Es una naturaleza sin natural.

Contrario al modelo de *Mil mesetas*, el árbol que Arguedas concibe, desbanca cualquier configuración esencial y exclusivamente natural de la identidad. Por tanto, es un árbol que si bien no puede comportarse cual rizoma es porque ya siempre lo fue. Suplantarlo con el rizoma sería incurrir en una redundancia.<sup>2</sup> En este sentido, la raíz arguediana supone la negación de una raíz esencial. Delata imposible la noción unívoca del origen y, por lo mismo, la de cualquier e identidad nacional cimentada en una ingenua empresa romántica que va tras la búsqueda de una genealogía pura.<sup>3</sup> Sólo en la simultaneidad de segmentos, en la mezcla, es pensable la raíz latinoamericana, nos confirma Arguedas.

De manera que el árbol de Arguedas demanda otro acercamiento en la medida en que propone otra forma de desplazamiento. Es una figura que pese a formar parte del mundo natural, carece de una naturaleza fija. Este registro de paradojas cifran en el árbol la capacidad de expresar movimientos contrarios de manera simultánea. Es decir, esta manifestación arbórea comprende inercia y desplazamiento, solidez y fluidez. Esto cobra especificidad, por ejemplo, cuando

Arguedas se identifica como una raíz profundamente mestiza y, por extensión, un sujeto resistencia: “Nosotros los bárbaros, los ‘imperfectos’, los mestizos, quienes nos resistimos como Machado o Vallejo, aquellos que pueden vivir su patria intensamente en París” (“París” 170-171). Dos movimientos encontrados se tensan en su proclama: la situación de exilio supone continuo movimiento, mientras que su condición de mestizo en resistencia apela a su enraizamiento sobre un terreno que, sin embargo, ya de por sí está conformado por otros desplazamientos, aquellos que han precedido al autor como parte de su memoria histórica y cultural. Así, pues, el árbol pasa a desplegar sus posibilidades de expresión: su corporeidad (raíces, troncos, ramas, flores, semillas) es el signo apreciable y sobreviviente de los tránsitos y las circulaciones de las historias y las culturas humanas. Y todo esto, paradójicamente, desde su condición estática. He aquí la riqueza material y poética del árbol. He aquí su capacidad acumulativa cual trazo o archivo del trasunto humano.

### *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Si bien el árbol de Arguedas asume dimensiones políticas en el marco de las narrativas nacionales, más fuertemente se relaciona con la experiencia íntima del individuo, particularmente con aquél enfrentado a los fenómenos rampantes de la modernización. En su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas entrevera ficción con escritura autobiográfica. En un fragmento de su “Diario tercero”, tres variables de grave importancia en la escritura de Arguedas se enredan: modernización, la incapacidad comunicativa y la naturaleza, en este caso, protagonizada por el árbol.

Vacilando entre un contenido narrativo volátil, abrupto en sus transiciones temáticas, y una escritura cuidada, rica pero siempre puntualmente adjetivada, la voz narrativa describe su breve estancia en Arequipa, una ciudad embestida por las “ambiciones, anhelos y empuje del hombre precipitadamente modernizado...” (Arguedas, *El zorro* 174). Tras describir el estado de ánimo en que se encontraba durante su estancia, específicamente cómo se sentía con su esposa en el momento (“Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer” [175]), súbitamente, casi como una interrupción o un corto circuito a la fluidez del relato, el narrador se precipita a detallar su encuentro con un pino, cuya solitaria presencia se imponía sobre la ciudad:

El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo, no del buen cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir [...] como lo han podado hasta muy arriba, quizá hasta los ochenta metros; los cortos troncos de sus ramas, así escalonados, en la altura, lo hacen aparecer como un ser que palpa el aire del mundo con sus millares de cortes. (175).

Así como los árboles parisinos, el pino de Arequipa aparece como un elemento natural alterado, modificado por la mano de hombre. No obstante, contrario a la compenetración lograda y admirada entre la ciudad y la naturaleza en París, el pino no está “acicalado”, sino “podado”, inyectando cierta violencia en la condición del pino. La localización del pino es significativa, pues está dentro de los confines de una casa, que a su vez yace al interior de una ciudad cercada por la amenaza modernizante del “cemento feo”.

Es con este árbol -imagen de resistencia dentro de una ciudad asediada por el tumulto de la modernización- que el narrador entabla una amistad y, más aún, inicia lo que suele presentarse como un imposible: el diálogo. El narrador, en plena exacerbación poética, detalla: “Desde cerca, no se puede verle mucho su altura, sino sólo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante en lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, ‘extranjero’. ¡Pero un árbol!” (Arguedas, *El zorro* 175). Lograda la comunicación, el pino produce la ambivalencia de afectos, moviendo al narrador entre el terreno de lo propio e interior (lo “entrañable”) hacia lo ajeno y fuera de sí (“extranjero”). El contacto con el árbol, entonces, remueve las jerarquías familiares. Dicho quiebre de fronteras se materializa, además, en la composición física del árbol, pues su altura lo acerca a los dominios elevados del cielo, mientras que sus raíces lo conectan al mundo insospechado del subsuelo.<sup>4</sup>

Esto genera una forma de conocimiento singular, profunda e inalcanzable para cualquier aspiración humana. Hinchando de asombro, si bien la magnificencia del árbol fatiga la vista, obliga al ensayo de sentidos alternos. El narrador, entonces, *escucha* el saber específico al árbol, expresado en una suerte de lenguaje mudo, de lenguaje corpóreo, que prescinde del vocablo mismo. El habla del pino es físico, parte de su misma materialidad:

Oía su voz que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfá de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los tipos de raíces y aguas, insectos aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga del peso de su sabiduría y la hermosura no le obliga sino le imprime. Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad importante (Arguedas, *El zorro* 175-176).

Su materialidad, sin embargo, no es específica a su naturaleza sólida, sino que comprende multiplicidades sostenidas en la sinestesia. Este pino remansa al narrador, adquiriendo cualidades propias a un cuerpo de agua e, incluso, a la evanescencia de una música. El árbol peculiarmente fluye y canta: “Derramó

sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer con tan intensa y transparente sabiduría [...] (176). Así, desde su cerrado y apartado circuito, el pino es incomparable frente a cualquier modelo cultural europeo, considerado universal.

Esta participación del árbol en lo universal, es decir, su capacidad de ir de lo particular a lo general, inmediatamente hace del pino un confidente para el narrador: “Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras, y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confidencia, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé [...]” (Arguedas, *El zorro* 176). No sabemos en qué consistió la comunicación entre el pino y el narrador. La correspondencia entre ambos es secreta, sin mediadores. Se trata de una comunión con el árbol similar a la acontecida en *Los ríos profundos* con el *zambayllu*, donde se desencadena una suerte de “comunicación extremada” (Ortega 56) entre el narrador y el objeto remanente del mundo indígena peruano. Ahora bien, esta identificación y comunión con el árbol, sería tachada por Deleuze y Guattari como una expresión centralizada de filiación, en la que sólo lo parecido, lo que comparte naturalezas, puede relacionarse. Sería, pues, una manifestación contraria al rizoma, el cual se inclina a la alianza de lo dispar (Deleuze; Guattari 25). Sin embargo, ¿qué relación más disímil que la ejercida entre un sujeto y un objeto? De hecho, en la escena propuesta por el narrador de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ¿cómo determinar quién o qué ocupa la posición del sujeto frente al objeto? ¿No adquiere el objeto dimensiones de sujeto o, viceversa?

El texto mismo desarticula dicha jerarquización, pues el pino exhibe una agencia a la que el narrador voluntariamente se arroja. Sujeto-objeto, activo-pasivo caducan en este fragmento. Enmarañado el binomio, si bien surge un enlace entre el árbol y el narrador basada en la familiaridad, ésta consiste en la experiencial, no en la filiación de esencias. Lo común radica en las condiciones afectivas y materiales a las que ambos están sometidos: estar solitariamente arraigados en un lugar específico, cercados por la incomunicación, resistiendo las embestidas de una civilización engullidora, cada vez más ajena a su memoria colectiva. En este sentido, la relación entre ambos, tanto familiar como desemejante, goza más de alianza, de inadvertida complicidad, que de sencilla filiación entre partes iguales. Como apunta más claramente la novela *Los ríos profundos*, el árbol supone una figura con la cual el narrador puede relacionarse<sup>5</sup> en tanto aparece como un “avatar of the human” (Cadava).

### ***Los ríos profundos***

Al plantear lo fundamental del árbol en la construcción de *Los ríos profundos*, cabe la pregunta: ¿qué lugar otorgarle cuando el título mismo

declara el protagonismo de lo fluvial, del movimiento irrefrenable de un cuerpo inasible, cual conforma un río? Sin contrariar la función cohesiva del río dentro del proyecto novelístico de Arguedas, el árbol dota la novela de otro plano de significación, puesto que, como en *El zorro*, los árboles en *Los ríos profundos* nos colocan más cercanamente en el plano de la tragedia, condición con la que el narrador adolescente puede equipararse y, más aún, relacionarse.

El primer árbol que llama la atención es el árbol de cedrón que aparece en el patio de la casa del Viejo avaro. Éste aparece de manera intermitente, según el paseo del narrador por la casa derruida. Es en su encuentro inicial que el narrador lo compara con la imagen de un mártir: “Un árbol de cedrón perfumaba el patio, a pesar de que era bajo y de ramas escuálidas. El pequeño árbol mostraba trozos blancos en el tallo; los niños lo martirizaban” (Arguedas, *Los ríos* 29). Contrario al inventario arbóreo que hemos observado, el árbol de cedrón carece de un carácter imponente. Su existencia es un “a pesar de”, es decir, se libra en el duro enfrentamiento con su entorno. Su tronco, además, expone las heridas propinadas por la malicia de los niños. La figura del mártir, entonces, entra a colación, y cobra mayor relevancia más adelantada la narración:

El árbol de cedrón había sido plantado al centro del patio, sobre la tierra más seca y endurecida. Tenía algunas flores en las ramas altas. Su tronco aparecía descascarado casi por completo [...] El patio olía mal, a orines, a aguas podridas. Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. ‘Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno’, dije en voz baja. ‘Sin embargo, lo han de matar; lo descascaran (46).

El árbol queda descrito a partir de su relación escabrosa con su entorno adverso. A pesar del enflaquecimiento humano, de la podredumbre de los trabajadores e inquilinos que de la casa del Viejo, el narrador sostiene empáticamente que el árbol es el más desdichado, pues está fatalmente enraizado a su medio. Su condición es de sometimiento, tanto a la casa, como a la actividad humana que lo destinan a la indiferencia o, lo que es igual, a la muerte. El árbol, no obstante, sobrevive enflaquecido, ostenta unas débiles y contadas flores. Ésa parecería ser su gloria. Lo que podríamos llamar el tesón resignado del árbol es lo que asombra e imanta al narrador. No ya su magnificencia, sino su capacidad de yacer donde todo es decaimiento, su resignación, cual mártir, a un destino impuesto y opuesto, instala una relación compasiva con el árbol.

Esta descripción del árbol penante contrasta tajantemente con la de un río poderoso y triunfante que arrolla al mundo y sus cosas: “¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachaca! Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!” (Arguedas, *Los ríos* 115). El río aparece cual modelo ideal para el narrador, aquello que el narrador joven, en pleno crecimiento, quisiera alcanzar. El río es potencia, es transparencia sin heridas y sobretodo, se impone sobre su medio. El paso del río está marcado



por el triunfo. En este sentido, hay algo sobrenatural en el río, pero más significativamente, algo sobrehumano.

El árbol en Arguedas exhibe un carácter sobrenatural en tanto su expresión no se limita a su materialidad; éste excede la lógica misma de sus confines. Ahora bien, en contraste al río, el árbol no llega a superar lo humano. Su condición, como la del hombre, es el afincamiento forzoso a la tierra, junto al leve roce con el cielo. El nexo entre la condición del árbol y el protagonista se explicita en el texto: “Aquí, en el fondo del valle ardiente, se convertía en un árbol coposo, alto cubierto de tierra como abrumado por el sueño, sus frutos borrados por el polvo; sumergido como yo bajo el aire denso y calcinado” (Arguedas, *Los ríos* 113). Curiosamente, esta relación con el árbol surge cuando el protagonista va en busca del río como medio de apaciguar las frecuentes brumas que lo invaden. El árbol que semeja la condición del narrador está de paso al modelo ideal, vencedor y “temible” (113) que yace en el río Pachaca. Paradójicamente, si bien el río es bajo y profundo, su calidad de modelo ideal a imitar lo coloca en un plano superior, elevado y, por lo mismo, aún inalcanzable para el protagonista. El árbol, en cambio, la experiencia que comparte con el protagonista propicia un nivel de cercanía que, como se presenta en *El zorro*, desencadena un diálogo íntimo, intransferible al resto del mundo.

Entre el árbol y el narrador median múltiples confianzas, entre ellas, ambos viven estrechamente rodeados por sombras. Como demuestra el final de la novela, el cura del colegio le ofrece unas últimas palabras al protagonista en las que enfatiza precisamente la visión aguda con que el joven es capaz de percibir las sombras: “Que el mundo no sea cruel para ti, hijo mío –me volvió a hablar- que tu espíritu encuentre la paz, en la tierra desigual, cuyas sombras tú percibes demasiado” (Arguedas, *Los ríos* 361). Queda, pues, sellado el pacto profundo entre el árbol y el protagonista.

## NOTAS

1 Así como el poema de Robert Hass, “The Problem of Describing Trees”, el árbol representa el límite del lenguaje y, no obstante, el móvil mismo de la expresión poética:

The gene pool threw up a wobbly stem  
And the tree danced. No.  
The tree capitalized.  
No. There are limits to saying,  
In language, what the tree did.

It is good sometimes for poetry to disenchant us.

Dance with me, dancer. Oh, I will.

Mountains, sky,  
The aspen doing something in the wind.

2 Esto correspondería a lo que José Lezama Lima contestara en *La expresión americana* al abordar la tesis generalizada del barroco latinoamericano como un importe europeo. Como bien afirma el cubano, al momento de la conquista, América era ya de por sí barroca en su expresión, lo cual en el lenguaje de Deleuze y Guattari, podría equivaler a decir que era ya rizomática.

3 Podríamos pensar, además, en el caso del puertorriqueño Luis Palés Matos quien emplea la metáfora arbórea para estructurar su poemario *Tuntún de pasa y grifería* en tres partes: “Tronco”, “Rama” y “Flor”; cada una de éstas correspondientes a los segmentos que constituyen la “burundanga” cultural puertorriqueña, es decir, lo africano y lo español. La tercera parte, “Flor”, se dedica al producto irónico surgido a causa de la mezcla de ambas genera.

4 Esta concepción del árbol como conector y confundidor de elementos se reitera en *Los ríos profundos*: “El hombre los contempla desde lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden” (Arguedas 56).

5 Insisto que el narrador se relaciona con el árbol, en vez de identificarse, considerando que el acercamiento de Arguedas a la naturaleza parece partir del respeto por la autonomía y la singularidad irreductible de la misma. La identificación supondría una proyección del deseo del sujeto, desembocando en el posible consumo y anulación de aquello con que se identifica. La relación, por otro lado, reconoce de manera horizontal la existencia independiente e inabarcable del sujeto u objeto con el que se entra en contacto.

## OBRAS CITADAS

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 2009.

---. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid: CSIC, 1990.

---. "París y la patria". *Katatay* 1.1-2 (junio 2005): 168-171.

Cadava, Eduardo. "Trees". Ponencia presentada en *Political Concepts*, Brown University, 16 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=edM7qvO4TPc&feature=youtu.be>.

Deleuze y Guattari. "Introduction". *A Thousand Plateaus*. Ed. Edward Massumi. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1980. 3-25. .

García-Antezana, Jorge. "Cosmovisión míticas en Los ríos profundo: conceptualizaciones de luz y música". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22. 43-44 (1996): 301-312.

Hass, Robert. "The Problem of Describing Trees". *Time and Materials*. New York: Harper Collins Publishers, 2007.

Ortega, Julio. "Texto, comunicación y cultura en *Los ríos profundos* de José María Arguedas". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 31.1 (1982): 44-82.

Paoli, Roberto. "*Los ríos profundos*: la memoria y lo imaginario". *Revista Iberoamericana* 48.118 (1982): 177-190.

Rama, Ángel. "'Los ríos profundos' del mito y de la historia". *Revista de Crítica literaria Latinoamericana* 6.12 (1980): 69-90.