



Capítulo 49



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: una propuesta de musicología andina

CHALENA VÁSQUEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres.

Arguedas, *Los ríos profundos*

El compromiso de José María Arguedas con la problemática social del Perú, su persistente trabajo por la revalorización de las expresiones artísticas nativas, sus actividades como promotor de los artistas andinos, sus propias grabaciones de canciones en quechua, la inclusión de fragmentos de música y danza en sus obras literarias, así como sus estudios en el campo de la etnología y su labor periodística, me llevaron a proponer el estudio de la música en la obra de José María Arguedas con la seguridad de encontrar otra dimensión o dimensiones de lo que la música significa en la cultura andina.

Además de los artículos descriptivos e interpretativos de fiestas, danzas o música instrumental, Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla como mucho más que una partitura o una banda sonora de una película que transcurre en toda la narración.

Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música o, mejor dicho, un mundo sonoro que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio; no es de ninguna manera solo una «música de fondo».



Esta matriz es el sonido, *yllu*, que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos. Al sonido *yllu*, que es movimiento y que sentimos en todo nuestro ser psicofísico (físico-mental, material-espiritual), se une, en la obra de Arguedas, otro elemento medular: la luz, *illa*, que nos permite ver el color.

En la poética de Arguedas encontramos *yllu*, es decir, sonido-movimiento, e *illa*, que es luz-color, enlazando la narración de acontecimientos próximos, inmediatos, con el hecho universal de la existencia. Una de las claves se encuentra en la comprensión de los mensajes o significados que cada motivo sonoro adquiere en la narración.

Lo curioso de este procedimiento literario es que el lector no andino no escuchará nada, simplemente imaginará paisajes y se conmoverá con las diferentes situaciones narradas, en tanto el lector andino, que tampoco escuchará nada en el momento de la lectura, comprenderá de otra forma dicho mundo sonoro, pues lo guarda en su propia memoria por experiencia vivida.

La poética arguediana incorpora al texto las referencias de luz y sonido de una manera imprescindible, no accidental —ni incidental—, logrando, pese a la mediación de la escritura/lectura, que dichos elementos sean asumidos plenamente por el lector, aunque este no hubiera sido partícipe de tales ambientes sonoros. Cada lector tiene, a su vez, en su memoria auditiva, su propio mundo sonoro, que le sirve como referencia para la interpretación.

Es importante señalar que el sonido como fenómeno físico no existe por sí solo; el sonido siempre es movimiento de alguna materia que contiene energía. (Nuestra capacidad auditiva distingue entre 35 y 18 000 frecuencias por segundo —por debajo se encuentra lo que llamamos infrasonido y por encima lo que llamamos ultrasonido—). Que nuestros oídos no escuchen, no quiere decir que nuestro cuerpo, nuestro organismo, no pueda percibir la vibración de las cosas en el espacio/tiempo en el que nos encontramos, aunque la percepción no siempre sea consciente.

Con el morfema *yllu*, Arguedas nos explica cierto tipo de sonido fundamental en el cosmos andino, fenómeno que es capaz de relacionar o hermanar a seres diferentes, pero que tienen ese tipo de energía común. De igual manera para *illa*, que es un tipo de luz, de claridad ambiental que produce sensaciones distintas en todo ser viviente.

Arguedas inicia para América Latina una nueva perspectiva en la musicología (o la etnomusicología), pues para comprender la cultura musical andina es imprescindible comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música occidental.

El mundo sonoro andino está formado por los múltiples e infinitos mensajes que, a través del sonido/movimiento, están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos.

Es una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, en movimiento permanente, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en profunda significación.

Desde esta perspectiva, otra será la significación de la sonoridad lograda en los instrumentos musicales, la construcción de géneros musicales, el balance sonoro de los conjuntos instrumentales, la técnica de la voz; pero, por sobre todo, otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva, así como otro será el significado del silencio.

A continuación, y a manera de ejemplos, expongo fragmentos del libro *Luz y sonido en la obra literaria de José María Arguedas*, obra inédita, aunque fragmentos de la misma se han venido publicando en diferentes medios físicos y virtuales.

Yllu - illa (en Los ríos profundos)

El *zumbayllu* —onomatopeya de trompo— se convertirá en un instrumento mágico, síntesis de movimiento-luz y movimiento-sonido, que de alguna manera participa a partir del sexto capítulo hasta el final de la novela.

José María Arguedas presenta al *zumbayllu*, explicando las palabras quechuas *illa* e *yllu*:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa, en una de sus formas, la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas

de patos negros. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* (1983b [1958], p. 62).

Yllu, que es cierto tipo de sonido, puede entenderse fácilmente. Sin embargo *illa* es un término más complejo. En algunos relatos se dice que *illa* es un ser «reflejo» de otro ser, otras veces pareciera ser réplica de otros seres mayores. Las cualidades internas y, a veces, la apariencia externa que se observa ritualmente en una *illa* pertenecen de alguna manera al ser del cual proviene, al cual alude.

El *zumbayllu* en funcionamiento contiene movimiento, luz-color y sonido, convirtiéndose en una *illa*, un ser que sintetiza, refleja o replica otro. ¿Pero de cuál, de qué?

Para comprender las cualidades del *zumbayllu*, José María Arguedas incluye largos párrafos explicando las características de otros seres, especialmente los que causan asombro en el mundo andino, como el *tankayllu* (tábano zumbador), al que se le considera un ser especial:

Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. [...] Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez lo misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese danzak' se llamó Tankayllu. Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos (1983b [1958], p. 62).

En la cultura andina se encuentra muchas veces «la esencia» de un ser por su similitud cualitativa con otros. Diríamos que el *danzaq* estaba hecho «de lo mismo» que el *tankayllu*, como si el *tankayllu* fuera *illa* del *danzak* y viceversa.

Más adelante, el niño protagonista tratará de reconocer esa cualidad esencial de las personas que va conociendo: muchas veces, confundido, se preguntará: «¿Qué, qué es, pues, la gente?». Y no será engañado por la vestimenta ni los ademanes de ciertas personas, como los oficiales del ejército, de quienes pensará que están disfrazados, que actúan como personajes que no son ellos mismos.

El poder del sonido en *Diamantes y pedernales*

En *Diamantes y pedernales*, Arguedas expone sobre el poder del sonido en el alma o subjetividad humana.

Recordemos que Mariano, el arpista, tiene el poder de la música. Nadie como él tiene la capacidad de hacer vibrar de manera especial a toda persona que escucha su arpa. Este *poder* de Mariano trata de ser controlado también por Aparicio, el señor feudal dueño de todo, quien contrata a Mariano con carácter de exclusividad, para que toque «solo para él».

La música ahondaba el alma del señor patrón...y cuando él pierde el control de dicho poder, cuando Irma, la ocoambina, usa la música para profundizar y afianzar su propia relación amorosa con el patrón, él monta en cólera, destruye el arpa y mata al arpista. El todopoderoso señor Aparicio no soportaba que otra persona use la música para sensibilizarlo, para debilitarlo.

El poder de la música se encuentra, entonces, en la capacidad de afectar el alma humana, en la capacidad de incidir en el pensar y en el sentir, que deviene en el accionar de la persona que percibe dicha música.

La incidencia de la música en el mundo de las emociones y los afectos se encuentra en toda la obra de Arguedas, de una u otra forma expresada; sin embargo, él mismo escribe sobre esta característica de la música y su impacto en sí mismo a través de Ernesto en *Los ríos profundos*:

¡Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto (1983a [1958], p. 152).

Esta fuerza emotiva que es posible sentir con la música, se convierte en un elemento que dinamiza las narraciones de José María Arguedas en lo profundo de las situaciones y los personajes. Es la energía que hace vibrar los cuerpos, transitando desde los hondos valles a las estrellas lejanas, desde la luminosidad vibrante del sol al corazón que palpita transparente, es luz-sonido que sintetiza la energía vital, la vida misma y sus formas de ser.

El grito de Puñalada en la novela *El Sexto*

Otros personajes de Arguedas, como Puñalada, que gritaba los nombres de los internos cuando eran requeridos para alguna diligencia o para su salida del centro penitenciario, tienen una presencia emotiva en la novela. Esa forma de gritar, de «hendir el aire» y «repercutir la voz en el pecho de los presos», es motivo de este fragmento, en el que los espacios, las cosas y las personas se interrelacionan a través del sonido cargado de sentidos:

Todo el Sexto parecía vibrar, con su inmundicia y su apariencia de cementerio, en ese grito agudo que era arrastrado por el aire como el llanto final de una bestia.

A veces cantaban en coro los vagos o los ladrones, en sus celdas, acompañándose del ruido de cucharas con las que marcaban el ritmo. Se excitaban e iban apurando la voz, mientras la llovizna caía o el sol terrible del verano pudría los escupitajos, los excrementos, los trapos [...] Sobre el coro de los vagos y el vocerío de los presos del primer piso, la voz de Puñalada hendía el aire, lo dominaba todo, repercutía en el pecho de los que estábamos secuestrados en la prisión. [...] el tono del grito, su monotonía, su última sílaba se hundía en nosotros, a la luz del sol o bajo la triste llovizna de los inviernos. ¡Puñalada! Era su nombre; nadie sabía cuál era el que pusieron a ese negro gigante en su fe de bautismo (1983 [1961], p. 224).

El canto de la calandria en *Todas las sangres*

Los comuneros pedían licencia para poder comercializar sus productos con otra comunidad, Paraybamba, que se encontraba sumamente empobrecida y en la que sus mujeres estaban matando a sus niños recién nacidos para que no sufrieran esa vida. El dramatismo del diálogo de quinientos comuneros con el patrón tiene momentos de extrema tensión, especialmente cuando le dicen que esas mujeres «están sufriendo más que la Virgen» madre de Dios, porque ante la situación de miseria, ellas mismas están viéndose obligadas a matar a sus hijos recién nacidos. El líder campesino Carhuamayo había decidido hablar sobre esa situación y estaba siendo azotado por su supuesta insolencia: «Carhuamayo, con la cara en que la sangre goteaba, permaneció muy erguido, los ojos pendientes de la frondosa copa del pisonay. Al último azote, una calandria se posó en la más alta rama; voló como llameando su pecho amarillo. Canto dulcemente bajo los cielos» (1983 [1964], p. 43).

Esto le da fuerza a Carhuamayo para decir que es inocente y conseguir licencia del patrón para continuar hablando: «Inocente don Nemecio Carhuamayo! Como la voz de la calandria! Más todavía [...]» (p. 43).

Ante la ofrenda que Nemecio Carhuamayo hace de su propia sangre cayendo en el suelo, reclamado por las mujeres de Paraybamba, el hacendado cede y se siente conmovido por el mismo canto de la calandria:

La voz de la calandria, que volvió a cantar, fue oída por don Bruno. Repitió el canto varias veces seguidas y refrescó algo la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda. [...] La solitaria calandria voló del pisonay; la luz del nevado sonreía en sus plumas amarillas y negras que aleteaban en el aire. Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra.

Pero su vuelo, lento, ante los ojos intranquilos del gran señor a quien le interrogaba un indio, iluminó a la multitud. Ni el agua de los manantiales cristalinos, ni el lucero del amanecer que alcanza con su luz el corazón de la gente, consuela tanto, ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre. La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo; en la frente insondable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste [...] (p. 44).

El canto de la calandria tiene un significado especial en este contexto de violencia y de difícil comunicación. El patrón, desde su autoritaria y cruel hegemonía, da su brazo a torcer frente a la decidida actitud de los comuneros y especialmente de Carhuamayo que, sangrando por fuera y por dentro —en su corazón, en el pecho— arrodillado en el patio, animado por las montañas y el canto de la calandria, insiste en su pedido, que beneficiará a toda la gente de su propia comunidad y de la comunidad hermana Paraybamba.

Era necesario, en el relato, que don Bruno escuchara a la calandria también, que se estremeciera, para que su sensibilidad se abriera y pudiera escuchar al comunero y ceder a su pedido.

Quizás el autor podría haber escrito el mismo episodio de otra manera; sin embargo, José María Arguedas optó en su narrativa por integrar todos los motivos de luz, color y sonidos de la naturaleza como mensajes significativos que inciden en el pensar, en el sentir y en la toma de decisiones humanas.

El canto del gorrión: igual vemos, distinto entendemos (*Todas las sangres*)

Demetrio Rendón Willka, comunero que regresaba de Lima vestido con terno, cuestiona al criado Anto sobre el canto del gorrión. Para el sirviente del hacendado muerto, el canto del gorrión era un buen anuncio: «[...] ese canto dice que el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro lo guía; la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos. El podrido puente del destino del gran señor no caerá y después su perrito lo llevará por siglos [...] Eso sí, no sabemos dónde!» (p. 35).

Mezcla de pensamiento indígena que deja traslucir la idea cristiana —«eso sí, no sabemos dónde»—, subyace la idea del cielo o el infierno, frente a personajes que han sido tan despiadados en la tierra. A lo que Rendón Willka, el indio vestido de casimir dice: «A la tierra no más, hermano Anto, a la tierrita no más —contestó Rendón, mirando con serenidad a los hermanos [...]» (p. 35).

La discusión sobre el canto del gorrión y su significado es reveladora de características personales y de diferencia cultural. De la misma manera, Anto y Rendón discuten sobre el brillo del gavilán negro que daba vueltas en el cielo, a poca altura:

El sol se concentraba en las plumas del ave; a instantes se abría una, una sola pluma de una de sus alas, como herida y en riesgo de desprenderse. Brilla! ¡Su espalda brilla! Todo tranquilo —dijo Anto, feliz. Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. Igual vemos, distinto entendemos [dijo Rendón Willka] (p. 36).

Y en esta frase, «Igual vemos, distinto entendemos», está la clave de la comunicación y del entendimiento de los sucesos desde conceptos culturales e ideologías distintas. Esto se va a mostrar en toda la novela.

El canto de un gorrión le ha servido a José María Arguedas para situar a los personajes en perspectivas ideológicas distintas.

Siempre Arguedas ubica a sus personajes en sus respectivos estratos socioeconómicos en correspondencia con su modo de pensar, de sentir y de proponer perspectivas que orientarán la vida y las acciones de ellos mismos. Rendón Willka asegura que, a pesar de la ropa que llevaba, él seguía siendo comunero: «Yo comunero leído, siempre, pues, comunero» (p. 36).

Allí es donde se esboza la diferencia entre la comunidad y su pensamiento de tradición oral y el seguir siendo comunero con la posibilidad de leer y escribir.

Es posible que el canto del gorrión se entienda de otra manera y que, además, desde la perspectiva del comunero leído, se mantenga la solidaridad con el sirviente a quien el viejo señor había maltratado y humillado tantas veces, aunque él no viera lo mismo que el sirviente, en dicho canto.

Advierte también Rendón Willka que él es parecido a Fermín —el moderno minero—, «pero del otro lado», quedando anunciado que puede haber distintos «lados» o modos de ser moderno.

Kurku, la mujer violada y el gemir de la tierra en Todas las sangres

Nuevamente, como el mismo José María Arguedas dijera, es en el canto quechua donde mejor se expresa la hondura del alma andina; y recurre a él para mostrar la condición de la *kurku*, la mujer deforme, violada sexualmente por el patrón, cuya voz expresa todo el dolor de la tierra:

La kurku Gerturdis también cantaba, sentada en el poyo del imponente corredor de la casa señorial, a esa misma hora. Sola, frente a la mancha roja de la montaña, hilando en una rueca indígena.

Manan pitapas tapukunichu

Ñok'amanata

K'ak'achus kayman, ritichus kayman

Mana sumbrayok

Mana llakiyok

Yo no le he preguntado

A nadie quién soy

Si estoy hecho de roca o de nieve

Sin sombra

Y sin lágrimas.

[...] Porque no son de nadie esos versos; derecho le salen a la kurku de su cuerpo que le duele. Porque bajo su pecho no hay más que silencio [...] (p. 52).

La selección de versos —cantos de origen tradicional o compuestos por Arguedas— va progresivamente expresando el dolor humano. En primera instancia, la degradación de ese ser, la *kurku* Gertrudis, a su condición de «no ser» para nadie. El no preguntar a nadie quién es implica no recibir respuesta tampoco. El trato que se le ha dado, la violencia en contra de ella, le hace pensar

que está hecha de roca, de nieve, que no es un ser humano, que es un ser «sin sombra y sin lágrimas»:

Otros versos cantó la «criatura»
Lorok'a ripukunmi may
Altuntaña
K'aparipa
Maymntan hamun, maytanrin,
Pipas yachanchu
Los loros se van por altísimo cielos
Gritando
De dónde viene, adónde se van,
Nadie lo sabe.
[...]
Sonk'okunapi waytakunak'a
Manas kanmanchu nok'allaupik'a
¡Wayrachallay viento!
Las flores que en todo corazón viven
No pueden crecer en el mío
¡Pequeño viento, pequeño viento! (p. 52).

Su soledad y su falta de libertad se expresan en el canto. Quieta en un sitio —sirviente del patrón—, solamente mira pasar los loros pero no sabe adónde van. Y en su corazón no pueden crecer las flores que en todo corazón son capaces de florecer, dice, dialogando con el viento.

José María Arguedas se detiene una vez más en la descripción de ese canto, el timbre y el sentimiento, que trasciende la propia voz de la mujer y es la tierra toda que se queja: «Su voz era algo dispar, como de anciana, pero con aliento infantil. El timbre era viejo, tanto como la cabellera seca, algo rojiza y con aspecto cadavérico que caía en hilachas desiguales sobre sus hombros; sin embargo, en lo profundo de esa voz extraña, Anto oía que toda la tierra se quejaba» (p. 53).

El canto de todos los seres en *Los ríos profundos*

Leer el segundo capítulo, titulado «Los viajes», es ingresar a diversos paisajes sonoros en los que cada ser tiene voz propia:

El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. 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 (1983b [1958], p. 27).

Y donde los seres humanos saben percibir, esperar, ver y escuchar hasta incorporar la fuerza de la naturaleza —el río— aspirando su luz. Por eso también se comprende que incorporar el canto de otros es estar «encantado»:

Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Sólo los nadadores, los audaces, los héroes; lo demás, los humildes y los niños se quedan; mirando desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, 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. 27).

Un párrafo especial dedica José María Arguedas para describir cómo una persona que no baila, no canta ni toca ningún instrumento —cosa que es rara en la cultura andina—, comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria cada nota, cada ritmo, cada verso o timbre instrumental, viviendo a plenitud el instante mágico que acompañe o transforme su ser íntimo:

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín. [...] Las habitaciones eran grandes, los músicos tocaban en una esquina. Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos (p. 28).

Escuchar, mejor dicho saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es mensaje; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como algo que transmiten los seres que lo emiten.

Arguedas sitúa al lector en un asunto central en la cultura andina, el cual consiste en entender que todos los seres existentes en el universo se relacionan como

sujetos activos, que el ser humano es uno más en este mundo natural y que a los otros seres, como criaturas del universo, se les conoce —y se aprende de ellos— en tanto se les sabe escuchar, ver y sentir.

Los sonidos naturales de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo u opacidad de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, de la tierra, son fuentes de información permanente sobre las necesidades de estos otros seres, de su funcionamiento, de su transcurrir vital. En este transcurrir se entiende lo natural y lo social-humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento:

En los pueblos a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida. Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras: el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes.

La vida-pisk'ó salta sobre las grandes matas de espino, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria (p. 28).

La memoria, imprescindible para el funcionamiento humano, es conocimiento intelectual a la vez que subjetividad, es pensamiento y emoción; es un caudal o una fuente desde la cual se asumen conductas y se generan y regeneran también pensamientos, emociones y sentimientos, de acuerdo a la nueva circunstancia vivida; los recuerdos pueden revitalizar a las personas:

Cuando salía en la noche, los sapos croaban a intervalos; su coro frío me acompañaba varias cuadas. Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas...de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes

más altas y temibles. Luego regresaba a mi casa, despacio, pensando con lucidez en el tiempo en que alcanzaría la edad y la decisión necesarias para acercarme a una mujer hermosa; tanto más bella si vivía en pueblos hostiles (1983b [1958], p. 29).

El canto, de los humanos o de otros seres, tiene lugar de privilegio para la comunicación en el mundo andino; tanto así que, para una comunicación plena, no basta la voz hablada, pues esta puede transmitir un discurso intelectual con algo de emoción e intención de acuerdo a la intensidad, el timbre, el dejo o la forma cotidiana del habla cantada; sin embargo, es con la canción que se funden intelecto y emoción, lo objetivo y lo subjetivo; es la canción, la forma que permite la comunicación más allá o más acá de lo pensado, el canto permite la comunicación con otros seres de la naturaleza.

Zumbayllu, en Los ríos profundos

En el internado, el trompo deja de ser juguete para convertirse en un instrumento, con voz y luz especiales, un instrumento mágico.

Las detalladas consideraciones dedicadas al *pinkuyllu* sirven de guía para apreciar la función del *zumbayllu*, actuando como instrumento mágico que al interior del internado se convertiría en «el cristal en el que vibra el mundo» (p. 62).

El descubrimiento del *zumbayllu* se hace a través del sonido. El protagonista se asombra al escuchar su canto:

Yo no pude ver al pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encordelaba [...]

Luego escuché un canto delgado.

Era aún temprano; las paredes del patio daban mucha sombra; el sol encendía la cal de los muros, por el lado del poniente. El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos; apagan el canto de las aves, lo absorben; en cambio, hay bosques que permiten estar siempre cerca de los pájaros que cantan. En los campos templados o fríos, la voz humana o la de las aves es llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

¡Zumbayllu, zumbayllu!

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba

alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz.

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.

Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio (1983b [1958], p. 67).

Al mismo tiempo, Antero, el pelirrojo a quien llamaban Candela, lo descubre zumbayllero: «¡Como yo, zumbayllero de nacimiento!» (p. 67).

Layk 'as

Pero no sería el primer trompo que escuchara el que se convertiría en objeto mágico, brujo, *layk 'a*. Tenía que ser un *winko*, un ser especial, tan especial que sería deforme porque tendría una forma que se sale de la norma.

Tendría que haber sido trabajado como el *pinkuyllu*, por una persona que le diera forma única al material; su baile, su zumbido, sus colores, serían únicos también; y, para saber de su canto, se tendría que aguzar el oído, perfeccionar los sentidos tratando de comprender sus múltiples mensajes.

Como las voces del río, las aves y los árboles que vibran en diversos paisajes externos, el canto del *zumbayllu* en el internado es el vínculo con un cosmos distinto al oficial, eclesiástico, del colegio.

Para mantener su poder mágico debía conservar la libertad primigenia, no ser bendito por ningún gesto ritual católico. Debía permanecer maldito, con todo su poder.

Ernesto aprende a ser *layk 'a* también. El primer mensaje, enviado en el canto del *zumbayllu*, fue para su padre.

Cultura, identidad y política en *El Sexto*

Arguedas, en más de una ocasión, aclaró que él no era indigenista. La supuesta propuesta de volver a estructuras sociopolíticas prehispánicas ha sido expuesta por Mario Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica* (1996), dando especial importancia a la novela *El Sexto*, que sería la obra literaria en la que se expone dicha utopía: «Cámac, el Perú es mucho más fuerte que el General y toda su banda de

hacendados y banqueros, es más fuerte que el místico Gerente y todos los gringos. Te digo que es más fuerte porque no han podido destruir el alma del pueblo al que los dos pertenecemos» (1983 [1961], p. 273).

El alma se expresa a través de la música y las danzas, es sentimiento que desborda las palabras. A veces se guarda silencio como estrategia de supervivencia: «He sentido el odio, aunque a veces escondido, pero inmortal que sienten por quienes los martirizan; y he visto a ese pueblo bailar sus antiguas danzas; hablar en quechua, que es todavía en algunas provincias tan rico como en el tiempo de los incas» (p. 273).

La cultura tiene en el idioma verbal la principal médula y fuente de persistencia. El idioma —el quechua— junto con sus expresiones artísticas permiten una afirmación personal y colectiva, un sano orgullo de ser, de existir, de ser tan valioso como cualquiera en el mundo:

¿Tú no has bailado el toril en Sapallanga y en Morococha misma? ¿No te has sentido superior al mundo entero al ver en la plaza de tu pueblo la chonguinada, las pallas o el sachadanza? ¿Qué sol es tan grande como el que hace lucir en los Andes los trajes que el indio ha creado desde la conquista? ¿Y eso que tú no has visto las plazas de los pueblos del Cuzco, Puno, Huancavelica y Apurímac! (p. 273).

Y expone luego su tesis fundamental. José María Arguedas habló en distintos documentos sobre la capacidad del pueblo indio para tomar elementos foráneos, transformarlos según sus necesidades y llevar adelante nuevas expresiones, de signo propio: «Sientes, hermano, que en esos cuerpos humanos que danzan o que tocan el arpa y el clarinete o el pinkullo y el siku hay un universo; el hombre peruano antiguo triunfante que se ha servido de los elementos españoles para seguir su propio camino» (p. 273).

Una vez más expresa que no es solamente elaboración humana o social, sino que la naturaleza toda guarda una coherencia con el espíritu de los pueblos andinos: «Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas. Es el poder de nuestro espíritu» (p. 273).

Este trabajo es apenas una invitación a releer Arguedas, incorporando a la comprensión lectora los elementos de luz y sonido como consustanciales a la cultura andina y no como una argucia literaria para intensificar los textos.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983a [1958]). Diamantes y pedernales. En *Obras completas* (II, pp. 9-46). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas* (III, pp. 9-213). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1961]). El Sexto. En *Obras completas* (III, pp. 217-344). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1964]). Todas las sangres. En *Obras completas* (IV, pp. 9-479). Lima: Horizonte.