

EL ESPACIO EN LAS NOVELAS DE JOSE MARIA ARGUEDAS: LA SIGNIFICACION DE LO SENSORIAL

En 1968, en las palabras pronunciadas en el acto de entrega del premio «Inca Garcilaso de la Vega», Arguedas confesó los principios que habían alentado su trabajo durante toda su vida; uno de ellos nos interesa especialmente para tenerlo en cuenta en este trabajo: «Considerar al Perú como una fuente infinita para la creación»¹. A través de esta consideración intenta poner los medios precisos para comprender «este país infinito». Y así, mientras pone todo su empeño en lograr ese intento para entender a su país, comienza a crear y recrear su fisonomía, su paisaje.

Consideramos que Arguedas logra captar y comprender ese país, ese mundo que él vivió íntimamente, y que se sitúa, sobre todo, en el mundo de arriba, de la sierra, y en tanto en cuanto lo ha vivido plenamente, íntimamente, nos lo muestra no de una manera objetiva, sino proyectándose subjetivamente sobre él y sus elementos, y no nos los describe superficialmente, sino que nos los da a conocer hondamente y revestidos de implicaciones mágicas y misteriosas.

Arguedas nos introduce en un espacio «mágico» aunque no menos real. Su propósito es transportarnos e introducirnos en ese mundo, presentándonos todos los elementos de que se compone en su auténtica significación.

El autor se educa y vive gran parte de su vida en la sierra, por lo tanto será del espacio andino del que nos hablará. ¿Cómo es ese espacio? ¿Qué implicaciones tiene? Para contestar a estos interrogantes podemos partir de una frase de Rouvillón que nos encauza perfectamente en nuestro propósito:

¹ Cf. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, pág. 298.

«Descubrimos con frecuencia en las páginas de Arguedas determinados espacios creados súbitamente, o al menos súbitamente advertidos, en torno a un centro *sonoro* o *luminoso* que expande su poder de transfiguración en torno»².

Hemos subrayado «sonoro» y «luminoso» porque es para nosotros donde radica toda la caracterización de este espacio, y queremos relevar la importancia de estas dos cualidades espaciales que no sólo aparecen alternándose, sino completándose en gran cantidad de ocasiones.

Luz y sonido son los dos elementos más importantes de la manifestación paisajista de la obra de Arguedas, que, unas veces, emanan de la naturaleza misma: viento, río, pájaros, etc., cuando se trate de sonidos, y luna, sol, estrellas, etc., emanando luz, sombra o claridad. Pero otras veces es el canto de los hombres, o la música de instrumentos, o el paisaje hecho por el hombre, los que producen estas percepciones sensoriales.

Pero antes de seguir adelante acudamos al propio Arguedas, que nos da su propia versión —a partir de la tradición quechua— de estos dos mundos sensoriales. En los *Ríos profundos* él nos habla de las terminaciones quechuas «yllu» e «illa»:

«'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 (...) todas las 'illas' causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar una 'illa' y morir o alcanzar la resurrección es posible (...) 'Illa' nombra la fija *luz, la esplendente y sobrehumana luz solar*. Denomina la luz menor: el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo crec tener aún relaciones profundas entre su sangre y la materia fulgurante»³.

Estas creencias pueden ser el punto de arranque consciente o inconsciente para elaborar ese universo sonoro y luminoso que Arguedas nos muestra. Quizá los «yllus» e «illas» estaban en su mente dictándole

² Cf. JOSÉ LUIS ROUVILLÓN: *El espacio mítico de José María Arguedas*. Comunidad. Cuadernos de Difusión, núm. 56, México, 1966.

³ Cf. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Los ríos profundos*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1972, págs. 70 y 73. El subrayado es nuestro.

a Arguedas sus formas de narrar, su estilo a seguir para configurar y aprehender el mundo que él intentaba conocer. Ya en estas apreciaciones observamos factores que después encontraremos —cuando los estudiemos más detenidamente— en estos dos núcleos sensoriales. Por ahora sólo quiero hacer resaltar la relación entre «yllu» e «illa», no sólo desde el punto de vista fonético, sino también semántico, estableciendo así una relación entre luz y sonido que Arguedas también establece en su universo sensorial y que dará paso a multitud de sinestias.

Quizá para Arguedas sea más importante el centro sonoro que el luminoso, no por otra razón que por el carácter repetitivo que toma a lo largo de sus novelas y porque continuamente estamos oyendo hablar de «el rumoroso mundo», «el rumor del espacio», «el canto del mundo», «la voz del mundo», «el silencio del gran mundo», etc. Como si el mundo estuviese concebido como algo sonoro, como un rumor de fondo de la existencia humana. Es como si el espacio estuviese siempre en un constante bullir y la percepción primera fuese la del sonido a la que se contrapone, en el mismo sentido, el silencio. El sonido anima, alegra, lo mismo que el silencio entristece y calla no sólo al hombre, sino también a la naturaleza; por eso se podría decir que las novelas de Arguedas no sólo se leen, sino que también se escuchan porque continuamente sentimos la voz de los ríos, el canto de las mujeres, el rumor de las hojas, el toque de las campanas, el canto de los pájaros e insectos, etc. Sobre el fondo de la luz del sol y las estrellas o la oscuridad de las montañas.

A través de sus novelas el espacio se presenta como una continua gradación potenciadora desde *Yawar Fiesta* hasta *Los ríos profundos*, donde alcanza su plena manifestación, para desembocar en *Todas las sangres*, donde se expresa en toda la amplitud de su significado.

En *Yawar Fiesta* se aprecian ya esos datos sensoriales como una anticipación de lo que veremos después, pero —podríamos decir— de una forma pasiva, quieta, no desarrollando todo el dinamismo que después derrocha. Aquí ya observamos las preferencias de Arguedas hacia estas percepciones audiovisuales y los gérmenes de su posterior desarrollo. Por ejemplo, en esta sencilla descripción que vemos a continuación:

«El viento sacudía las ramas de los árboles y de las hierbas; hacia bulla en el suelo arrastrando el pasto y las hojas, levando la tierra del camino y de los falderíos resecos. En el cielo limpio, negro y hondo, brillaban libres las estrellas; parecían oír el canto de los gallos. El ladrido delgadito de los perros chuscos llegaba

claro desde los ayllus. *Los faroles* del girón Bolívar se veían desde el cerro en el *negro duro de la noche*, inmóviles, de trecho en trecho, chiquititos, en hilera, como en los cuentos. Y el *sonido* del riachuelo que bajaba del cerro, llorando en el *silencio*⁴.

Esta descripción ha sido expresada a base de las cualidades de luz y sonido, atravesando diversos matices dentro de uno y otro. En lo referente al sonido pasa desde «el silencio», por el «hacer bulla», al «ladrido delgadito»; desde «oír el canto» hasta el «sonido» en su cualidad más amplia. En cuanto a la luminosidad, recorre desde «el negro duro de la noche», pasa por la luz de «los faroles», hasta el «brillaban libres las estrellas».

Pero en este párrafo que acabamos de ver estas sensaciones únicamente son, existen; el escritor las percibe, las asimila y nos las ofrece subjetivamente, pero en una posición estática, simplemente están, no actúan. Sin embargo, en esta novela ya hay indicios de su actuación, se mueven en un sentido o en otro creando una corriente entre los personajes y esa materia sensorial.

Vamos a referirnos a un elemento que marca un paso adelante en esta dinámica de las percepciones sensoriales. Partiremos esta vez de una sensación auditiva. La sonoridad está repetidas veces determinada en *Yawar Fiesta*, por los «wakawak'ras», trompetas de la tierra. Son un instrumento musical que se toca en Puquio durante las fiestas del 28 de julio anunciando el «turupukllay» —la corrida de toros—, y van a dar en muchos momentos la pauta del «espacio sonoro», pero en esta ocasión no de forma pasivo, sino tocando las fibras más profundas de las personas, penetrando en su corazón y produciendo el estremecimiento de aquellos que los oyen. El sonido de las trompetas «se oía dentro, bien hondo» y va transmitiendo el miedo, la desesperación, la alegría... según los casos. Pero también comunica su fuerza a otros elementos, o modifica, como en una comunión de sensaciones, a la materia luminosa:

«... llegó desde lejos, pero bien claro el llorar de los wakawak'ras. A don Pancho le pareció que la luz de la lámpara pestañeaba y se oscurecía un poco, cuando el cantor de los wakawak'ras entró en la cuadra. Llegó como una bocanada de aire, lo sintió en sus ojos, y su corazón se encogió de golpe; sintió

⁴ Cf. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Yawar Fiesta*. Edit. Universitaria de Chile, 1968, pág. 115. El subrayado es nuestro.

como un calor fuerte en su sangre, como si la lámpara ardiera dentro de su pecho»⁵.

Y más adelante:

«Allí en la oscuridad, apagando la voz delgadita de los grillos que llamaban desde las yerbas del corral, la voz de los wakawak'ras se oía más claro; parecía que los luceros temblaban en el fondo triste del cielo porque el canto de los wakawak'ras los sacudía»⁶.

Pero lo más importante es que esos «wakawak'ras» son los representantes del alma india; tienen un marcado simbolismo ancestral que nos remonta a considerar en esta ocasión nuevamente el significado de aquellas terminaciones «yllu» e «illa» de las que hablamos al principio, y que no marcan la vertiente mítica de esta concepción arguediana del espacio.

En esta ocasión también el hombre tiene «relaciones profundas entre su sangre y la materia» luminoso-sonora, como apuntaba Arguedas. De hecho, uno de los personajes llega a darse cuenta de ello:

«¿No están oyendo, señor? A ver, ¡paren un rato!... Ese pukllay que suena lejos, que baja como de los luceros es de los comuneros del alto. ¡ Tendrían que hacer parar el corazón de todos los puquios para que no canten los wakawak'ras»⁷.

La facultad potenciadora de esos centros luminosos y sonoros que se proyectan lo mismo hacia el hombre que hacia la naturaleza, y que puede partir también de uno y otro, ha quedado ya indicada en *Yawar Fiesta*. Al pasar ahora el análisis de *Diamantes y pedernales* observamos que, a pesar de su reducida extensión, esas dos materias sensoriales aceleran su proceso dinámico de actuación. Vemos cómo se fusionan los elementos espaciales desde esos ángulos sensoriales, cómo se infunden alma y se vivifican y cómo se crean unas corrientes profundas entre la naturaleza misma y el hombre y la naturaleza, respaldados siempre por ese universo sinestésico que se forma a través de las interrelaciones entre luz y sonido que dan lugar a que el mundo se destaque en cierto momento como un «resplandor silencioso».

⁵ *Ibid.*, pág. 99.

⁶ *Ibid.*, pág. 100.

⁷ *Ibid.*, pág. 59.

Pero el papel proyectivo y modificador de esas materias luminoso-sonoras no sólo recae sobre la naturaleza y el hombre, sino que abarca mayores posibilidades. Su ámbito se extiende al mundo del folklore, como vemos a continuación:

«Lo noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas 'oían' ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su 'pak'cha' (salto de agua) secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón, el río les dicta música nueva»⁸.

En este párrafo se muestra el sentido de la música en la capital de provincia en que se desarrolla *Diamantes y pedernales*. El sonido auténtico, hondo, eminentemente serrano de los instrumentos, no es otra cosa que una traducción del sonido de los ríos profundos; refleja a la naturaleza como fuente de inspiración. Se ofrece una imagen de la misma como si fuese el punto de partida, a través de sus cualidades sonoras y luminosas —en este caso sonora—, para radicar en ella el espíritu de la tradición serrana, de su música típica y peculiar.

Ya dijimos anteriormente cómo en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres* el espacio andino cobra su máximo vigor; ahora vamos a dedicarnos más detenidamente a ambas novelas. El autor nos ofrece nuevas sensaciones a través de la transposición de luz y sonido, creando imágenes sinestésicas como «escucharse al caer el sol», «la luz del crepúsculo no resplandecía, sino cantaba», etc.

Como resultado de las observaciones que hemos ido haciendo podríamos hablar de dos tipos de espacio en las obras de Arguedas. Uno, podría ser definido por su pasividad, su quietud, sería un espacio estático; el otro, por el contrario, será un espacio dinámico, activo. El primero, del que más abundantemente hemos hablado, representaría el espacio recreado, sentido a través de esas percepciones sensoriales. El segundo espacio —al que también nos hemos referido, pero cuyas

⁸ Cf. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Diamantes y pedernales*. Ed. Juan Mejía, Lima, 1954, pág. 24.

manifestaciones más importantes aún no hemos mencionado— es un espacio recreador, configurador de nuevas apreciaciones, que actúa transfigurándose. Transfigurando al hombre o a la materia de su alrededor y se sirve generalmente de las formas sonoro-luminosas para su actuación.

Como muestra de este poder transfigurador del espacio podemos comprobar cómo el repique de unas campanas es capaz de animar los arbustos medio secos de una plaza o los negros muros de un templo, solemnizar la plaza y sacudir las casas, la tierra, avivando al pueblo, transfigurar la iglesia y hacer elevarse a lo gabilanes; cómo los gritos de las mujeres pueden callar y enfriar la corteza de los árboles y el corazón de los hombres, y cómo el canto de los hombres entristece a las montañas; cómo un pájaro con su canto puede animar a un árbol y su sombra y limpiar el pecho de «toda angustia»; cómo el ruido de los ríos puede dar abrigo a la sangre, mover los árboles agonizantes, de noche infundir el sueño y de día el pensamiento; cómo la luz del sol transfigura las cosas, especialmente al ser humano.

Las manifestaciones de mayor vivificación de estas cualidades sensoriales suelen coincidir con momentos cruciales para el desarrollo de la novela, y es que para lograr momentos de climax Arguedas recurre a la materia sensorial activa capaz de transformar el mundo:

«Bruscamente, del arca en que nace el torrente salió una luz que nos iluminó por la espalda. Era una estrella más luminosa y helada que la luna. Cuando cayó la luz en la quebrada, las hojas de los lambras brillaron como la nieve, los árboles y las yerbas parecían témpanos rígidos, el aire mismo adquirió una especie de sólida transparencia. Mi corazón latía como dentro de una cavidad luminosa. Con luz desconocida, la estrella siguió creciendo; el camino de tierra blanca ya no era visible sino a lo lejos. Corrí hasta llegar junto a mi padre; él tenía el rostro agachado; su caballo negro también tenía brillo y su sombra caminaba como una mancha semioscura. Era como si hubiéramos entrado en un campo de agua que reflejara el brillo de un mundo nevado. “Lucero grande, weracocha”, lucero grande” llamándonos nos alcanzó el peón, sentía la misma exaltación ante esa luz repentina»⁹.

⁹ JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *Los ríos profundos*. Ed. cit., pág. 34. El subrayado es nuestro.

En esta descripción se hace referencia a un momento importante para Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*; es la llegada a una nueva región después de uno de los múltiples viajes que hace con su padre. Son momentos de felicidad, de alegría, que se muestran para el personaje en esta estampa luminosa que le ofrece el nuevo mundo que va a conocer. Como vemos, es un momento crucial porque termina una etapa de Ernesto en un lugar determinado y comienza otra. La espectación ante el mundo nuevo que acabo de alcanzar se refleja también en esa luz que le resulta desconocida, todo es nuevo para él, extraño, pero ante lo desconocido no teme, sino que se alegra, quizá por la cualidad de *luz* que predomina sobre la de *desconocida*. Si es así, desde ahora deberemos asociar los términos luz-alegría.

Más adelante, Arguedas nos va mostrando suficientes ejemplos como para suponer que esta hipótesis es cierta, como cuando hablando del limón abanquino dice:

«Infunde alegría. Es como si se bebiera la luz de sol»¹⁰.

Pero avancemos hacia adelante y veamos cómo a la dicotomía luz-alegría se opone oscuridad-tristeza. En cierta ocasión Ernesto quedó perdido en un valle, él mismo en su descripción asocia sus distintos estados de ánimo a la luz o la oscuridad:

«Lloraba a gritos en las *noches*, deseaba irme, pero temía al camino, a la *sombra* de los trechos horadados en la roca, y a esa angosta senda, apenas dibujada en la tierra amarilla que, en la *oscuridad nocturna*, parecía guardar una *luz opaca, blanca y cegadora* (...) Viví temblando, no tanto porque estaba abandonado, sino porque el valle era *sombrío*, y yo había habitado entonces en pampas de maizales *maternales e iluminadas*»¹¹.

A lo largo del párrafo hemos podido observar cómo asocia la oscuridad a la soledad. A Ernesto no le preocupa tanto el hecho de estar abandonado como el saberse solo en medio de la oscuridad. Podría estar solo a plena luz del sol y no sentir miedo, no hallar la soledad, porque asocia la luz a la compañía, a la vida plena. Es conveniente destacar, por otro lado, la cercanía de los objetos *maternales e iluminados* que atribuye a la luz un significado mucho más amplio que re-

¹⁰ *Ibid.*, pág. 202. El subrayado es nuestro.

¹¹ *Ibid.*, págs. 66-67.

cuerda a una imagen maternal de la luminosidad. Sería concebir la luz como protectora y nutridora de la existencia.

En otro momento de la noche se vuelve a advertir esta diferencia basada en las oposiciones luz-oscuridad, día-noche, alegría-tristeza, compañía-soledad. En el patio interior del colegio, en medio de la oscuridad, Ernesto considera que está «endemoniado», y aquí surgen nuevas oposiciones que, si nos atenemos al contexto, están constituidas por los elementos siguientes: opresión-liberación y espacios cerrados-espacios abiertos:

«Sabía que todo ese espacio oculto por los tabiques de madera era un espacio endemoniado (...) La mañana nos iluminaba, nos liberaba, el gran sol alumbraba esplendorosamente...»¹².

Pero hasta ahora sólo hemos visto el papel de la luz en ese espacio luminoso que se configura a lo largo de la novela. Ya es hora de que nos refiramos al sonido y observemos cómo se propaga. De la misma manera que hemos dicho que la luminosidad acompañaba en los momentos solemnes, importantes para la novela o para algún personaje, también las impresiones auditivas están coadyuvando a crear, por medio de un paralelismo con la acción que se narra, el clímax de ciertos momentos.

Para provocar estas sensaciones auditivas Arguedas se vale de numerosos elementos, ya sean naturales o fabricados por el hombre, como la mítica campana «María Angola, construida con oro» del tiempo de los incas o el gracioso trompo que los niños andinos llaman «zumbayllu» y que a Ernesto ya sólo su nombre le parece:

«Un coro de grandes 'tankayllus' (danzarán cubierto de espejos) 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»¹³.

En esta breve descripción del «zumbayllu» han surgido rápidamente dos implicaciones en lo referente a su significado. Una de ellas, que nos recuerda aquella significación mágica de la terminación «yllu». Repitamos, para actualizarlo, el significado de este sufijo: «música que surge del movimiento de objetos leves». El trompo «es un objeto leve» cuya funcionalidad consiste en ponerlo en movimiento. «Zumbayllu»

¹² *Ibid.*, pág. 64.

¹³ *Ibid.*, pág. 64.

sería una palabra con doble sentido onomatopéyico; uno, por la terminación quechua, y, otro, por la primera parte de la palabra, por lo que tiene de castellana: «zumba». A fin de cuentas el sonido que emite el trompo es un zumbido como el de «los insectos que desaparecían cantando en la luz». Hasta ahora nos hemos referido sólo a una de las implicaciones del «zumbayllu», aquella que lo entronca con un sentimiento mágico, ancestral. Por otro lado, tiene relación con la luz por su cualidad potenciadora de alegría; a Ernesto le «causaba alegría repetir esta palabra», con lo cual encontramos un paralelismo entre las sensaciones audiovisuales. Veamos a continuación un párrafo en que se pone de manifiesto la fuerza dinámica de este elemento sonoro: el «zumbayllu»:

«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 para la difusión de los *sonidos*; *apagan el canto* de las aves, lo absorben (...), 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»¹⁴.

Lo primero que salta a la vista en este párrafo es la conjunción entre luz y sonido. Se observa cómo se han creado unas interrelaciones entre uno y otro elemento que los hace dependientes en ciertos casos. Aquí, por jemplo, el sol denso se opone a la propagación del sonido; sin embargo, el «zumbayllu», como en lucha de fuerzas, arremete contra ese sol y se difunde «con una claridad extraña».

Es natural que, dada la reiterativa atención que Arguedas dedica a las sensaciones auditivas, se detenga en varias ocasiones en la descripción de distintos *instrumentos musicales*. Esto se convierte en una constante dentro de su obra; ya vimos en *Yawar Fiesta* el papel tan importante que cumplían los «wakawak'ras»; en *Diamantes y pederuales* es muy significativo que el protagonista sea un arpista, lo que le da pie a —partiendo de él— detenerse en este instrumento; igualmente ocurre en *Todas las sangres* y *Los ríos profundos*, donde incluso tiene ocasión de describir toda una banda de música militar: saxofones, clarinetes, platillos, etc. De esta forma tiene oportunidad de distinguir entre los sonidos musicales que provienen de la costa y los que surgen

¹⁴ *Ibid.*, pág. 64. El subrayado es nuestro.

en los Andes; los de la costa a él le parecen «heraldos del sol», en cambio

«... ningún instrumento que vi en los pueblos de los Andes, ningún instrumento que mestizos e indios fabrican tienen relación con el sol. *Son como la nieve, como la luz nocturna, como la luz del agua, del viento o de los seres humanos*»¹⁵.

Hemos subrayado «son como la nieve, como la luz nocturna, como la luz del agua» porque de nuevo encontramos esa relación entre cierta clase de luz y ciertas clases de música, que ya mencionábamos anteriormente, al referirnos a las voces quechuas «yllu» e «illa». Otra vez nos volvemos a encontrar con la vertiente mítica, ancestral de la materia sensorial, que por el tratamiento especialísimo con que ha sido tratado por Arguedas ha caído ya en el campo de lo poético.

Otro aspecto muy importante, dentro de las percepciones auditivas del universo de Arguedas, y que está muy íntimamente relacionado con lo anterior, son los cantos que el autor intercala en ciertos momentos de la narración como motivos que actúan en descarga de situaciones difíciles, esto es, suavizando las tensiones producidas por algún momento álgido de la trama, o, por el contrario, elevando ciertos pasajes a momentos de climax. De esta forma los cantos se van intercalando a lo largo de las novelas como en un movimiento de subida y bajada de las tensiones narrativas. En *Todas las sangres*, en uno de los capítulos finales, cuando los habitantes de San Pedro de Lahaymarca se despiden de su pueblo, después de haber quemado la iglesia, como último reducto de su resistencia ante la llegada invasora de los norteamericanos, es decir, en un momento de decisiones difíciles, crucial, un canto viene a salvar la situación, transfigurando el espacio en torno suyo y creando una corriente regeneradora entre su sonido y las personas que lo escuchan:

«Varias mujeres cantaron un 'harawi', pero a la plaza sólo llegó la voz aguda y atravesada del aire, las paredes, las montañas y los huesos de quien la escuchaba y dejaba en toda la materia trágica del himno, tan triste que llegaba a convertirse en vivificante en hielo ardiente. Opacó al sol; salvó a los vecinos de su luz paralizadora, y pudieron moverse y despedirse, mientras el canto les daba fresca, la más tierna despedida, no mortal e irreconciliable, sino tierna, como es la corriente de los ríos po-

¹⁵ *Ibid.*, pág. 169.

derosos, la sombra de las montañas desnudas del Perú, cuyas cimas son inalcanzables»¹⁶.

Volvemos a encontrar aquí la asociación sonido-alegría, que guarda estrecha relación con la referente a la luminosidad: luz-alegría. En este caso todavía más pronunciado si tenemos en cuenta que el sonido parte de una música de contenido triste —el «harawi» de despedida—, «tan triste que llegaba a convertirse en vivificante», lo que, a primera vista, resulta una contradicción tan enorme como «hielo ardiente», pero cuyo significado penetra en el alma de los vecinos lahaymarqueños, introyectándoles el verdadero espíritu de su sentir y reavivando su auténtica realidad, «como es la corriente de los ríos poderosos o la sombra de las montañas desnudas del Perú, cuyas cimas son inalcanzables».

Vemos así, pues, que la cualidad potenciadora de estas percepciones sensoriales, que a veces rozan —como queda de manifiesto— el marco de lo supersensorial, no sólo se proyecta hacia las personas o la naturaleza transfigurándolas, y creándose entre ellos unas interrelaciones transformadoras, sino que también modifica los hilos de la trama creando climax y anticlimax, apareciendo siempre en momentos decisivos para la narración. Son muchos los ejemplos que podríamos señalar para demostrar lo que acabamos de decir, además de lo que ya ha sido indicado en citas anteriores, pero valgan sólo unos pocos como muestra.

En *Todas las sangres* hay un momento de indecisión y desconcierto producido por la muerte de uno de los personajes, y estos dos centros sensoriales operan desencadenando la situación, partiendo, en primer lugar, de un caballo:

«Se quedó parado, como si dudara a dónde debía dirigirse. Era la luz que lo había deslumbrado. Se detuvo para ser feliz en el mundo que redescubría. Un instante después relinchó, y la masa de gente sintió la vida en medio de la consternación, el desconcierto y el odio que empezaba a separar a la gente en bandos más definidos»¹⁷.

Aquí observamos que se va produciendo una relajación paulatina en la situación el primer indicio suavizador surge de la luz que deslumbra al caballo y le hace feliz, provocando en él el relincho: se-

¹⁶ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Todas las sangres*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1970, tomo II, págs. 226-227.

¹⁷ *Ibid.*, tomo I, pág. 159.

gundo punto de partida para la laxitud. A partir de este sonido la gente se transforma, siente «la vida en medio de la consternación, el desconcierto y el odio».

El espacio sensorial luminoso y sonoro que colabora en la formación de los momentos significativos aparece también en momentos en que se produce una ruptura en la acción, un corte como resultado de la desaparición o aparición de algún elemento que provoca un cambio significativo en la novela. En este sentido, obran situaciones como llegadas de personajes nuevos, despedidas (como hemos visto en dos citas anteriores). En otras ocasiones se presenta como el anuncio o la conclusión de un hecho importante. A veces, incluso, llega a entrometerse en un diálogo, cuando éste ha llegado al punto más álgido de la discusión, implicándose de tal modo con los hablantes, que toma partido a favor de uno u otro; esto ocurre con el canto de un ave:

«La calandria que prefería el pisonay del inmenso patio se paró en la más alta rama y cantó. Todo el árbol enrojeció de flores y la sombra, donde el color rojo se apagaba sin perder su intensidad, se animaron. El canto llegó al corredor.

—Aprenda de la voz de ese pajarito —le advirtió don Bruno—. El señor misericordioso lo envía a dulcificar mi gran casa. Sea comedido y tranquilo... sin dejar de ser enérgico»¹⁸.

Hemos visto a lo largo de estas líneas cómo el hombre se convierte en el centro desde donde irradian las percepciones sensoriales luminoso-sonoras del espacio andino y al mismo tiempo hacia dónde la cualidad potenciadora de las mismas se proyecta; en este momento cabría preguntarse hacia qué clase de hombres se dirige y si es que todos son capaces de percibir estas sensaciones.

En un principio, parece que el espacio andino puede ser percibido sólo por los serranos y por aquellos que se sienten como tales, y por otro lado, que éstos son los únicos susceptibles de ser transformados por él. Los indios son los únicos susceptibles y los más sensibles para esta captación, ya lo advertimos en *Yawar Fiesta*, donde los «wakawak'ras» estremecían su alma, igualmente ocurría en el resto de las novelas: *Diamantes y pedernales*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, donde uno de los personajes más «serranizados», a pesar de ser hacendado, don Bruno, nos dice:

¹⁸ *Ibid.*, tomo I, pág. 211.

«Habrás escuchado en el camino de mi hacienda a mis palomas y a mis calandrias. Ellas me aplacan, a veces, la ira. Yo las oigo. Pero Fermín ha perdido en la capital corrompida la gracia de oír las»¹⁹.

Estas mismas frases nos ofrecen las diferencias de captación entre unos hombres y otros y las causas de los mismos. Don Fermín vive en la sierra, pero desprecia lo serrano; él, se podría decir, ha sufrido un proceso de «costeñización» por el que se ha desvinculado de todo lazo espiritual con lo andino, por eso no es susceptible de oír el canto de los pájaros, ni el «rumoroso mundo» andino, porque su sensibilidad, y como reflejo de él la de todos los costeños, es otra y bien distinta. El habitante de la costa se ha investido de una coraza que le incapacita para ver más allá de lo que le muestra su mundo civilizado. Por eso la interrelación entre él y el espacio andino es nula. Está desprovista del lazo ancestral que une a los serranos con su espacio. Ellos no son transformados por esas percepciones sensoriales; en todo caso, este mundo les produce irritación, les molesta:

«Mire qué cielo para feo, qué pueblo más triste. A veces se me pone negro el humor entre estos cerros. Y pura aulladera de perros, y cuando no los perros, esos cuernos que los indios tocan como para día de difuntos, o si no, el viento que grita en la calamina ¡Es una vaina!»²⁰.

Lo mismo le ocurre al ingeniero Cabrejos en *Todas las sangres*, un peruano civilizado, costeño e industrializado, pero que habita en la zona serrana, ajeno a todo lo que ella entraña para sus auténticos moradores. En cierta ocasión:

«La voz del gran río llegaba al pueblo; parecía mover profundamente, con extrema ternura el grupito de árboles agonizantes que se erguían en la plaza seca y tan grande:
—¡Gregorio! Tu pueblo es muy triste (...)
—¿Será, pues, triste? ¿Oye usted al río, señor?
—Lo oigo. ¿Es alta o baja su voz? No lo sé. Me jode»²¹.

Hasta aquí sólo hemos hablado del espacio serrano, porque este era el marco de las primeras novelas de Arguedas; es por eso por lo que

¹⁹ *Ibid.*, tomo I, pág. 83.

²⁰ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Yawar Fiesta*. Ed. cit., pág. 57.

²¹ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Todas las sangres*. Ed. cit., tomo I, pág. 96.

aún no hemos hablado de *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. A partir de ahora vamos a dedicarnos a ellas y al mismo tiempo señalar las diferencias y semejanzas oportunas entre unas y otras.

En primer lugar nos referimos a *El Sexto*, novela donde el espacio se nos muestra de manera muy distinta del que conocemos; no surgen aquí los grandes espacios abiertos de la serranía andina, con su naturaleza vivificadora y vivificada, sino, al contrario, nos encontramos en un espacio cerrado y artificial donde no cabe hablar ni de pájaros, ni ríos, ni árboles, ni flores, sino de armazones metálicos, de cemento, barro y suciedad. La novela se desarrolla en un ámbito clausurado, cuyo marco de fondo exterior es la capital peruana. Sin embargo, a pesar de ese encerramiento que lo aísla del contacto con el espacio conocido, y quizá por el componente humano de *El sexto*, observamos un entroncamiento con ese mundo sensorial del que venimos hablando en sus otras obras.

De ahí que hagamos ahora hincapié en algo que ya indicamos al principio, que la concepción del espacio arguediano es algo muy subjetivo, sin menoscabar por ello la especial importancia y la valoración que el autor dedica al espacio serrano. Quizá no se pueda definir como *netamente serrano o costeño, sino que sea algo subjetivado y visto desde su prisma personal y, por tanto, susceptible de ser hallado en cualquier lugar, ya sea cerrado o abierto, serrano o costeño*. Decimos todo esto porque esta obra también gira en torno a esos dos centros sonoros y luminosos que ya conocemos, a pesar de desarrollarse en un penal. De esa forma, desde que comienza la novela estamos percibiendo ya la sonoridad y la luminosidad del penal, basada en contrastes con el silencio y la oscuridad de la noche. A la llegada de nuevos presos a la cárcel, estos dos núcleos se personifican y vivifican el penal transformándolo:

«Nos trasladaron de *noche* (...) Desde lejos pudimos ver, *a la luz de los focos eléctricos* de la ciudad, la mole de la prisión, cuyo fondo, *apenas iluminado*, mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y *no tenía luz* (...) Ibamos en *silencio* (...) Abrieron la reja con gran cuidado, pero la hicieron *chirriar* siempre y cayó después *un fuerte golpe* sobre el acero. El *ruido* repercutió en el fondo del penal. Inmediatamente *se oyó una voz grave* que entonó las primeras notas de la 'Marsellesa aprista' y luego *otra altísima* que empezó la 'Internacional'. Unos segundos después se levantó un *coro* de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos (...)

El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, *cantaba*, parecía moverse. Nadie en nuestras filas *cantó*, permanecemos en *silencio*, escuchando»²².

Por un lado, el juego de luces y sombras nos ofrece una estampa altamente tenebrista, a base de contrastes originados por ellas en el negro de la noche; la prisión se muestra desde lejos en tinieblas, apenas iluminada por los focos de la ciudad. Se pone así de manifiesto una dicotomía de asociaciones, como luz-ciudad, sombra-cárcel, convertida en un «tétrico cuerpo» que también viene a coincidir con otra asociación que ya fue indicada anteriormente, refiriéndonos — en términos parecidos—al colegio de *Los ríos profundos*, se trata de la oposición luz-libertad y oscuridad-prisión, con lo que queda otra vez resaltado el valor altamente positivo de la luz frente al valor negativo de la oscuridad.

Por otro lado, refiriéndonos a las percepciones auditivas, éstas quedan resaltadas por su cualidad sumamente potenciadora y dinámica, al ser capaces de vivificar el penal, de infundirle un ánimo que le convierte en una mole que canta y parece moverse. El dinamismo de las percepciones auditivas en el penal viene dada por una gradación en cadena de los sonidos, como ya hemos visto en otras ocasiones²³, por lo cual se podría hablar de una constante en Arguedas, que consiste en llegar a situaciones extremas partiendo de una percepción que, a su vez, crea otra, y ésta otras, subiendo el tono cada vez un poco más hasta llegar a un momento de clímax.

Esto ocurre en la descripción anteriormente descrita, en donde al chirrido que produce la reja al abrirse sigue «un fuerte golpe sobre el acero», este ruido repercute en el penal e inmediatamente se oye «una voz grave», luego «otra altísima», «unos segundos después se levantó un coro de hombres» y, por último, es todo el penal el que se estremece cantando; en contraste con esta sonoridad se ofrece el silencio absoluto en que permanecen los presos recién llegados, que son absorbidos rápidamente por los ruidos que inundan el penal, inmediatamente después ellos oyen los cantos de «Rosita», los gritos de «Puñalada», etc., todos ellos anticipando el mundo de sensaciones auditivas que Gabriel va a hallar en la cárcel.

Igualmente percibirá el mundo luminoso, que coexiste con el sono-

²² Cf. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: *El Sexto*. Ed. Horizontes, Lima, 1969, pág. 7. El subrayado es nuestro.

²³ *Ibid.*, pág. 7, cf. cita 18.

ro, pero, visto desde el prisma de la cárcel, que deforma las sensaciones. Desde allí se ve una luminosidad a medias, es como un reflejo de la existencia recortada que se arrastra en la cárcel; se percibe una luz irreal, extraña, que coordina con la situación anómala de los presos, hasta tal punto que parece que sólo los presos políticos tenían el don de poder ver el sol, como seres privilegiados en todos los sentidos, dentro del penal; a pesar de todo, ellos perciben un sol «muy raro», «inmenso, sin fuerza» al que «se puede mirar de frente». «Era un sol cuya triste sangre dominaba a la luz y despertaba sospechas irracionales»²⁴.

En *El Sexto* hay un momento de clímax que anuncia el desenlace de la novela expresado por la muerte consecutiva de varios personajes; pues bien, desde poco antes las percepciones auditivas de ese espacio cerrado comienzan su función potenciadora anunciando el acontecimiento, como en el número apoteósico de un circo. Si no por un redoble de tambores, sí por danzas y cantos tradicionales vienen precedidos la muerte de «Pacasmayo» y «Puñalada», que ocurren casi simultáneamente. La danza y la música de unos presos introduce en la cárcel un sentimiento nuevo que pone a los hombres en antecedentes de algo que va a ocurrir:

«La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del *Sexto*, repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa...»²⁵.

A partir de aquí se van sucediendo momentos alternados de sonido y silencio —como el redoble entrecortado de los tambores— hasta producirse el instante de ambas muertes, todo ello como preámbulo al toque final, al punto culminante. Después que termina la danza que sirve de punto de partida a este ritmo entrecortado vuelve el silencio:

«Un silencio inusitado sofocaba el penal (...) Después se *encrespó* El Sexto, tal cual era, pestilente, para luego recogerse en esos raros instantes de *tranquilidad* que amenazaba (...) Sólo a instantes alguien *gritaba...*»²⁶.

Hasta que se produce la primera muerte, que Gabriel percibe por medio del sonido, exactamente igual que la segunda. Dice Gabriel: «Es-

²⁴ Cf. J. M. ARGUEDAS: *El Sexto*. Ed. cit., pág. 23.

²⁵ *Ibid.*, pág. 179.

²⁶ *Ibid.*, págs. 181-182 y 184. El subrayado es nuestro.

cuché el choque del cuerpo de 'Pacasmayo' contra la reja de la celda». Este se había suicidado tirándose desde el tercer piso. El segundo muere apuñalado y su muerte la describe en unas líneas más abajo. Así, volvemos a oírle: «Corría a la escalera (...) cuando un alarido de 'Puñalada' repercutió en todo El Sexto»²⁷. En todo esto se pone de manifiesto la interrelación que se crea entre la acción y el espacio arguediano, conjuntados ambos para formar la totalidad del mundo novelesco de nuestro autor.

Al referirnos a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos sumergimos en un mundo nuevo y desconocido hasta ahora; por tanto, encontraremos nuevos recursos, aunque también repeticiones de temas ya estudiados. Para no caer en la reiteración nos detendremos solamente en aquellas diferencias o novedades que hayan aparecido.

Esta novela se sitúa en la costa, por tanto surge un elemento inexistente anteriormente: el mar; se desarrolla en una ciudad industrial, no en un pueblo agrícola o minero, es decir, que el marco de fondo no serán las grandes montañas, sino las fábricas, por lo tanto, y consecuentemente, la concepción del espacio habrá sufrido variaciones.

Sin embargo, a pesar de encontrarnos en la costa aparece el espacio andino, como una vivencia de la que Arguedas no pudiera desprenderse; surgirá especialmente en el recuerdo de los personajes —capítulo que veremos más adelante— y en las comparaciones, introduciendo como gotas de sierra en el mar de Chimbote. Por ejemplo, en un prostíbulo y en medio de algo tan dispar de las melodías serranas como es la música del *rock and roll*, un personaje norteamericano bailaba «como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad, en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores...»²⁸. Pero, como es lógico, Arguedas se extiende en las descripciones de la costa. Veamos un ejemplo:

«Humo y *arcos de luces* acordonaban la bahía por el lado sur. El casco urbano se veía, desde lo alto del trommel, como una parrilla pequeña y *muy iluminada*; al norte de esa parrilla otro *arco de luz* y humo menos extenso que el del sur; entre los dos arcos de dos o tres *castillos de focos*, pequeños *campos iluminados* de los que salía humo que se quebraba a baja altura, y al este de los muelles del puerto, el humo *rosado* de la fundición

²⁷ *Ibid.*, pág. 185.

²⁸ Cf. J. M. ARGUEDAS: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., página 40.

tenía luz por sí mismo, alcanzaba a alumbrar las faldas y las cimas...»²⁹.

Arguedas describe, por primera vez, un casco urbano, «esa parri-lla», y como en las novelas anteriores, se proyecta hacia ese mundo a partir de su sensorialidad; en esta ocasión son las sensaciones visuales las que le impresionan en primer lugar. Pero Arguedas no aprehende este mundo con la nitidez que abarcaba el espacio andino. Ya sabemos las dificultades que tuvo para escribir esta novela y para adaptarse al ambiente urbano del puerto de Chimbote donde se desarrolla. Esto se observa en algunas descripciones titubeantes que nos muestran a un Arguedas distinto:

«—Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadero lenguaje, dijo al visitante—, *tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás*. Se levanta de esas galerías largas de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria, le cuesta levantarse, pero parece que nadie, ni las manos de *los dioses que existen y no existen* podrían atajarlo»³⁰.

Es un párrafo que acusa a un Arguedas polémico, que quiere, pero no sabe encontrarse en ese Perú de «abajo», que no comprende lo que allí está pasando y sólo percibe la ciudad costeña en imágenes sueltas, separadas, es como si en su intento de conocer Chimbote, que se le presenta tan distinto y extraño a lo que él ha vivido, él mismo quisiera desarticular ese mundo en un intento de abarcarlo.

En las descripciones que observamos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ocupan especial relevancia las percepciones audiovisuales, como en las obras anteriores, pero apreciamos algunas diferencias que pasamos a exponer a continuación.

En primer lugar, nos encontramos con una luz artificial: la de los tubos de neón de las fábricas, la apagada luz de las lámparas de queroseno que alumbraba en las barriadas, el resplandor incierto de la ciudad, o, cuando no, descubrimos un sol oscurecido por el humo, etc. Luz artificial que viene a sustituir la luz natural de los astros brillantes que alumbraba y conmovía a los hombres de la sierra.

Además, podríamos decir que se establece una relación entre este nuevo tipo de percepciones sensoriales, aún basadas en la luz y el so-

²⁹ *Ibid.*, pág. 135. El subrayado es nuestro.

³⁰ *Ibid.*, págs. 135-136. El subrayado es nuestro.

nido, y estos hombres trasplantados a la costa que se mueven en un mundo artificial, lejos de su cotidianeidad, y que en muchos casos llega a la degeneración e incluso hasta la anulación: «En esa luz los rostros se veían como indefinidos, los trajes oscuros se intensificaban»³¹. Es una luz que desvaloriza toda situación que podría haber sido poética, como si anulara toda posibilidad de belleza, como observamos a continuación:

«La luz de la luna no podía refractarse bien en el agua sucia de la bahía, pero las bocanadas de humo candente de las fábricas flameaban en ese agua estancada»³².

En conclusión, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la concepción del espacio arguediano, en esencia, es la misma que en el resto de las novelas; la cualidad potenciadora de las sensaciones auditivas y visuales viene a ser la misma, pero al existir un cambio de situación, al trasladarse la acción a la costa, sufre una serie de transformaciones, como ya hemos visto.

Pero las posibilidades del espacio arguediano, basado en las percepciones sensoriales, ya conocidas, no terminan en los poderes mágico-dinámicos, que ya hemos estudiado en innumerables ocasiones. Las sensaciones audiovisuales también producen en los personajes un efecto prodigioso que da a la novela un nuevo cariz. Esta nueva potenciación del espacio está referida al *recuerdo*, por cuya mediación el presente de la novela se convierte en pasado; es decir, que el espacio influye en el tiempo a través de la persona, transformándolo. La fuerza del espacio arguediano es tan poderosa que no sólo actúa transfigurándose y transfigurando al hombre, sino que también influye modificando el tiempo. De forma que, a veces, los personajes tienen unas vivencias más profundas en el pasado que en el presente, sobre todo en aquéllos que viven fuera de su ámbito normal. Esto nos pone en contacto con otro escritor peruano, César Vallejo, en el que el recuerdo, de forma muy parecida, pero no exacta, cumple también una función importante. Este transporta a la persona fuera de su ámbito espacial y temporal salvándole de una situación tensa, no deseada, pero mientras que en Vallejo esta huida surge sin más, como un recurso de la situación, en Arguedas obedece a un estímulo exterior que le rememora circunstancias acaecidas anteriormente, cuya carga vital le reanima en el momento presente. Por otro lado, Vallejo se sumerge en el pasado, olvi-

³¹ *Ibid.*, pág. 48.

³² *Ibid.*, pág. 57.

dándose a veces del presente, continuando allí sus vivencias; en cambio Arguedas recupera el pasado sin abandonar el presente, que queda como en un continuo latir.

Como hemos dicho, el recuerdo aparece a estímulos de las percepciones sensoriales que transportan a su vez a otros lugares en el tiempo y el espacio. En momentos de tensión que se revelan como negativos para los personajes, y por tanto no deseables en el momento presente, éstos se encuentran en disposición receptiva de alguna sensación que los remita al pasado, como salvación de la situación. En este caso el pasado está cargado de valores positivos, frente al presente obligado pero no descuido del personaje.

De esa forma, por medio del recuerdo hay un desplazamiento hacia momentos vividos en espacio y tiempo pasado y lejano, cuya finalidad fundamental es recuperar las vivencias pasadas como un impulso fortalecedor para el momento presente.

El significado del recuerdo vendría así determinado por su carácter revivificador de estados de ánimo y situaciones difícilmente soportables. Actúa como un aliento vital dentro de la tristeza o la desesperación y siempre estimulado por las percepciones luminoso-sonoras del espacio arguediano.

Desde Yawar Fiesta venimos observando esta cualidad del recuerdo; en uno de los capítulos situados en Lima, se efectúa una rotura, se quiebra el orden temporal, para sumergirnos en el pasado, a la misma vez que perdemos la localización espacial. La música de los emigrantes nos devuelve de Lima a Puquio, a través del recuerdo.

Igualmente ocurre en *Diamantes y pedernales*, donde la música es el medio transmisor por el cual los personajes se trasladan en el espacio hacia sus regiones originarias, y en el tiempo hacia el pasado de su infancia. Esto ocurre con aquellos que se sienten como extranjeros dentro del pueblo, cuya situación no acaba de provocar vivencias plenas en su espíritu y necesitan recurrir a un pasado existencial para obtenerlas. De esa forma la memoria les ayuda a «reconstruir los temples de guitarra originales de su pueblo, de su lejana región nativa»³³, y esta música transporta a situaciones y sensaciones vitales en su pasado a aquel personaje que

«tocaba recordando su valle, su pueblo nativo, adonde el sol se hundía, caldeando las piedras, mezclándose con el polvo, haciendo

³³ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Diamantes y pedernales*. Ed. cit., pág. 42.

brillar las flores, las plumas de los pequeños patos del río, el viento de los pejerreyes que cruzaban como agujas los remansos»³⁴.

Pero donde se vive más intensamente en el pasado es en *Los ríos profundos*, donde el recuerdo cobra mayor significación, debido al carácter emotivo del protagonista que se encuentra como transplantado en el colegio desde donde añora a su padre y los lugares que con él recorría; hasta tal punto, que Vargas Llosa piensa:

«Este estado de añoranza y sollicitación tenaz del pasado hace que la realidad más vivamente reflejada en *Los ríos profundos* no sea nunca la inmediata, es decir, aquella que Ernesto encara durante el transcurso de la intriga central de la novela (situada en Abancay), sino una realidad pretérita, decantada, diluida, enriquecida por la memoria»³⁵.

Vargas Llosa continúa hablando de las consecuencias formales que arrastra consigo esta concepción de la novela. Cuando Ernesto se ve solo, aislado en medio de sus compañeros, descubre entre todos unas diferencias que le hacen insoportable la realidad; entonces recurre a la incorporación del pasado y expresa sus sentimientos transformando el presente a través del lirismo y del «tono poético y reminiscente» e idealizando continuamente los aspectos que ha recuperado del pasado por medio del recuerdo.

Estas características las advertimos en este párrafo en que la campana «María Angola» con su canto le transmite reminiscencias del pasado, le «aviva el recuerdo»:

«La voz de la campana resurgía. Y me pareció ver, frente a mí, la imagen de mis protectores, los alcaldes indios: don Maywa y don Víctor Pusa, rezando arrodillados delante de la fachada de la iglesia de adobes, blanqueada, de mi aldea, mientras la luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba (...)

Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallaría en la plaza. Pero surgía lentamente a intervalos suficientes, y el canto se acrecentaba, atravesaba los elementos, y todo se convertía en esa música cuzqueña que abría las puertas de la memoria»³⁶.

³⁴ *Ibid.*, pág. 16.

³⁵ Cf. M. VARGAS LLOSA: «Tres notas sobre Arguedas», en *Nueva novela latinoamericana*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969, pág. 47.

³⁶ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Los ríos profundos*. Ed. cit., pág. 16.

Ernesto nos da una visión casi alucinante de esta campana, que, por una parte, presenta unos poderes evocadores tan grandes, que rayan lo mágico y le otorgan cualidades insospechadas, expresadas en ese «me pareció ver»; esto es, el sonido de la campana se convierte en el estímulo para provocar el recuerdo y este recuerdo le dicta a Ernesto unas imágenes poéticas del momento presente a través de la sinestesia: «la luz del crepúsculo no resplandecía sino cantaba». Por otro lado, la campana posee un poder de expansión que todo lo invade, que desborda las posibilidades humanas y transporta a la persona a espacios deseados: «y todo se convertía en esa música cuzqueña que abría las puertas de la memoria».

Son varias los elementos que transportan a Ernesto a un pasado requerido y también recreado, pero hay que señalar dos como más significativos. El primero de ellos se refiere al río Apurímac, el río hablador:

«La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños»³⁷.

Aquí el río ha sido acompañado en su poder evocador por la «hondura del abismo», «el juego de la nieve» y las rocas que «brillan» presentando un cuadro de gradaciones luminosas expresado por la oscuridad del abismo, la claridad de la nieve y el brillo de las rocas mojadas, en contraste con el sonido que emite el río, todos ellos formando el estímulo para la memoria.

El segundo elemento al que nos referíamos líneas arriba es el «zumbayllu», que ya conocemos debidamente, y que actúa en el mismo sentido que la voz del río Apurímac:

«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»³⁸.

Como vemos, estos elementos actúan en el protagonista reavivando el recuerdo de sus días felices rodeado de un paisaje sentido y a la misma vez querido; son los que le dan el sentido a la vida del niño, separado de los lugares en que fue feliz, ocurre —como dice Vargas Llosa—

³⁷ *Ibid.*, pág. 26.

³⁸ *Ibid.*, pág. 75.

«que es un ser enteramente consagrado a la tarea de recordar, pues el pasado es su mejor estímulo para vivir»³⁹.

Por eso es por lo que los días de fiesta en el colegio el niño sale a recorrer la ciudad y sus alrededores, captando el bullir de la naturaleza y la música que allí se toca, porque a través de ella se «acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fue feliz»⁴⁰. Es decir, que el pasado está asociado a la idea de felicidad, una felicidad que viene a sacar al personaje de la nostalgia en que se halla sumergido, por lo menos unos instantes, aquellos en los que revive lo recordado. Para Vargas Llosa, esta continua rememoración del pasado, que está determinada por el carácter nostálgico del protagonista, proviene del enfrentamiento de un niño inocente en contacto continuo con la naturaleza ante el mundo «cargado de monstruos» que representa la llegada al colegio, y la soledad por la ausencia del padre.

Por motivos semejantes, pero no exactamente iguales, Gabriel, el protagonista de *El Sexto*, rememora continuamente el pasado. Este también ha sido arrancado de su ámbito cotidiano y ha sido lanzado a enfrentarse con otro mundo desconocido; no se trata aquí de un colegio, sino del penal, donde los sentimientos a la misma vez que se endurecen se depuran y se seleccionan, quedando el recuerdo como solución casi absoluta, para ese tipo de vida desarraigada.

De esta forma, se diría que la sierra en cierto modo está vivificada y presente en la cárcel, porque los presos serranos, con sus recuerdos actualizan en el penal sus lugares de origen, su paisaje, su naturaleza. Cualquier detalle, por pequeño que sea, les puede hacer revivir algún momento de la infancia o de su época en libertad, fuera del penal. Así ocurre en cierta ocasión en que llueve en la cárcel y Gabriel recuerda el pueblo donde se crió⁴¹; en otro momento un suceso de la cárcel trasciende en el ánimo del personaje y por medio de él revive un acontecimiento ocurrido anteriormente y en otro lugar esto le ocurre a Gabriel en cierto momento en que es insultado:

«El coro de insultos me recordó de pronto uno de los días más grandes de mi infancia (...)

Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndoros cautivos por las calles de mi aldea»⁴².

³⁹ Cf. VARGAS LLOSA, *op. cit.*, pág. 48.

⁴⁰ Cf. J. M. ARGUEDAS: *Los ríos profundos*. Ed. cit., pág. 51.

⁴¹ Cf. J. M. ARGUEDAS: *El Sexto*. Ed. cit., págs. 11-12.

⁴² *Ibíd.*, pág. 68.

Pero no solamente se evoca el mundo de la sierra sino todo aquello que supone libertad, el mundo de fuera de la cárcel, aquello que ponga a los personajes en contacto con una realidad vivida o no, pero que sea diferente de la monotonía del penal. Por eso aquí la asociación recuerdo-alegría queda incrementada por otro elemento, el de libertad, que se opone al presente, que es la prisión. De ahí que la ciudad, aunque odiada por algunos personajes serranos, se convierta en lugar anhelado. Como estímulo para recordarla se presenta la torre de una iglesia cercana.

«La alta torre de María Auxiliadora con su *reloj* nos recordaba la ciudad. En las mañanas, el *repique* de sus campanas, que el ruido de los *cláxones ensordecía*, y la propia cúpula *gris* pero aguda que parecía tan próxima, casi al alcance de nuestras manos, nos transmitía el ritmo de la ciudad, su pulso. Pero en las tardes, a «la hora puñal» y más, cuando se abría un *crepúsculo con sol*, esa torre nos laceraba»⁴³.

En este párrafo no podemos olvidar la doble funcionalidad de luz y sonido que ahora viene acompañada por la del recuerdo, por una parte la luz clara de la mañana, con el sonar del reloj, el repique de las campanas, el ruido de los cláxones, les recuerda la ciudad, es decir, la libertad, y el deseo de la misma es tan fuerte que se creen libres o al menos muy cerca de la libertad, con ella «casi al alcance de nuestras manos». Sin embargo, la oscuridad que arrastra tras de sí el crepúsculo, a la «hora puñal», les devuelve a la realidad, que en lugar de revivificar «laceraba».

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* son innumerables los momentos en que la sierra baja a la costa a través del recuerdo de los personajes, ya que en esta novela se plantea precisamente la problemática de la aclimatación social del serrano a la costa. Al ser éste un personaje desarraigado, ocurrirá lo que ya hemos visto en las otras novelas; su única salvación es acudir nuevamente a sus tierras en busca de recompensas vitales, de alivios esenciales a su situación, siempre a través del recuerdo. Por no caer en las repeticiones vamos a referirnos a un solo ejemplo, pero, que presenta variantes respecto a los ya conocidos.

El estímulo exterior por el cual se despierta en un personaje el recuerdo de una antigua visión, de otra experiencia anterior, es la danza. Pero ésta no ha surgido como salvación de una situación negativa, indeseable, sino que ha sido provocada por otro personaje, don

⁴³ *Ibid.*, pág. 26. El subrayado es nuestro.

Diego, personaje mítico y simbólico, que intenta transportar a don Angel a otro mundo; a su mundo raigal, originario y auténtico. Veamos a continuación el ejemplo. Don Angel y don Diego dialogan y don Diego comienza a bailar; ante este baile, don Angel siente algo nuevo:

«Sintió al poco rato, mientras seguía la danza, sintió en lo que él llamaba su «oído de oír, no de silbar ni de cantar», en ese oído escuchó un sonido melancólico de alas de zancudo, acompañado de campanillas de aurora y fuego, un ritmo muy marcado que pugnaba por aparecer en el pleno, en el lúcido recuerdo (...) don Angel sintió, en lo que él llamaba su «oído de recordar y no de contar ni de silbar», porque era desorejado para expresarse, en ese oído escuchó, por fin, un canto que nacía vacilando, muy parecido de veras, al zumbido de las alas, los zancudos cuando rondan muchos al unísono, en la noche cerrada; el canto fue aclarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melodía en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos»⁴⁴.

En este sentido resulta significativo para el proceso psicológico seguido por el personaje, las alusiones que Arguedas hace, en este texto, a un «oído de oír, no de silbar ni de cantar»; a un «oído de recordar y no de contar ni de silbar» y a la *memoria*. Es decir, Arguedas se sirve de una triple gradación para completar el proceso asimilador.

En primer lugar, parte del «oído de oír» por el que percibe *el sonido melancólico de las alas de zancudo, campanillas de aurora de fuego y un ritmo muy marcado*, pero todavía no aparecen de una forma clara en su memoria, aún pugnan «por aparecer en el pleno, en el lúcido recuerdo».

El segundo paso es alcanzar el «oído de recordar», que es más profundo que el «oído de oír» y donde la memoria empieza a esclarecer; entonces «el sonido melancólico de las alas del zancudo» se convierte en «*un canto que nacía vacilando* (muy parecido, de veras, al sonido de las alas de los zancudos)», «las campanillas de aurora y fuego» se aclaran en *golpe de cascabeles* y el *ritmo muy marcado* se convierte en un

⁴⁴ Cf. J. M. ARGUEDAS: *El zorro de arriba...* Ed. cit., págs. 130-131.

ritmo tierno. Por último y en el tercer paso de la gradación: ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo.

Poco a poco este sentimiento que se resistía va tomando cuerpo, sustituyendo y relegando lo que en un principio fue el estímulo externo hasta llenarlo todo. Al fin ese hombre asume ese algo ancestral que nunca dejó de ser suyo y la memoria se lo devuelve.

A lo largo de este trabajo hemos ido observando la peculiar concepción del espacio arguediano, entendido a través de una doble sensorialidad —la auditiva y la visual—, y cómo este espacio de percepciones, a través de sus características y su funcionalidad, ha ido canalizando y configurando el mundo novelesco de Arguedas; unas veces dirigiendo la trama, otras veces condicionándola para su posterior desarrollo marcando la línea a seguir, y todo ello como un intento de comprensión del mundo que le rodea y que pretende describir.

Solo nos resta añadir la característica que este espacio cobra en la mentalidad de Arguedas. Para el indio —principal personaje de sus obras— este espacio descrito por Arguedas es más un espacio mítico que una distancia, ese espacio envuelve totalmente la sensación de lo sobrenatural que el indígena tiene. Por eso, y recordando la procedencia quechua de nuestro autor, Arguedas interioriza este sentimiento de los naturales de una zona del Perú para después lanzarlo en su narración novelesca.

JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid