Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

Campo sonoro y sujeto migrante en *El Sexto* (1961) de José María Arguedas

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Luis Eduardo VELÁSQUEZ CCOSI

ASESOR

Mg. Javier Julián MORALES MENA

Lima, Perú

2021



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

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

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

Referencia bibliográfica

Velásquez, L. (2021). *Campo sonoro y sujeto migrante en El Sexto (1961) de José María Arguedas.* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	**Luis Eduardo Velásquez Ccosi**
DNI	**44073600**
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-7755-914X
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	**Javier Julián Morales Mena**
DNI	31683078
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-7871-5685
Datos de investigación	
Línea de investigación	**No aplica.**
Grupo de investigación	**No aplica.**
Agencia de financiamiento	**No aplica.**
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Calle: República de Ecuador, 301 Latitud: -12.0395721 Longitud: -77.0551999
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2018 - 2021
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

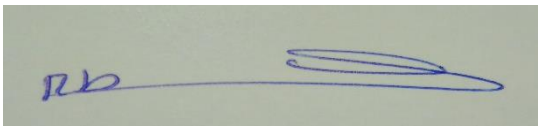
Reunido el Jurado en sesión virtual, el día viernes 23 de julio de 2021 a las 12:00 horas, integrado por el Dr. Dorian Espezúa Salmón (Presidente), Mg. Javier Morales Mena (Asesor), Dr. Mauro Mamani Macedo (Informante) y Mg. Jorge Terán Morveli (Informante), para calificar la sustentación de la tesis titulada **Campo sonoro y sujeto migrante en *El Sexto* (1961) de José María Arguedas,** presentada por el bachiller Luis Eduardo Velásquez Ccosi, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

20 (veinte) Sobresaliente con mención

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller Luis Eduardo Velásquez Ccosi.

Concluido el acto académico a las 13:00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



Dr. Dorian Espezúa Salmón
Presidente
Principal D.E.



Dr. Mauro Mamani Macedo
Jurado Informante
Principal T.C.



Mg. Jorge Terán Morveli
Jurado Informante
Asociado T.C.



Mg. Javier Morales Mena
Jurado Asesor
Asociado T.C.

ÍNDICE

DEDICATORIA ---- 4
INTRODUCCIÓN ---- 5
CAPÍTULO I ---- 16
ACERCAMIENTOS A LAS FUNCIONES ACÚSTICAS EN LA OBRA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS 16
1.1. TRES INTERVENCIONES SONORAS 17
1.1.1. Ángel Rama y el énfasis en la técnica oral de Arguedas ---- 18
1.1.2. Martin Lienhard y los contrastes operativos ---- 22
1.1.3. William Rowe y el «espacio sonoro» ---- 24
1.2. RECEPCIÓN CRÍTICA Y SONORA DE *EL SEXTO* (1961) ---- 27
1.2.1. Revisión crítica y sonora sobre *El Sexto* (1961) ---- 28
1.2.2. Balances, aclaraciones y perspectivas ---- 47
CAPÍTULO II 52
GESTACIÓN DE UNA NOVELA, Y DESCRIPCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE UN CAMPO SONORO 52
2.1. CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL: HACIA LA MITAD DEL SIGLO XX ---- 52
2.1.1. Una historia complicada: rumbo a la década de 1950 ---- 56
2.1.2. El centralismo narrativo: el indigenismo y «la generación del 50» ---- 64
2.2. LA NOVELA Y LA SENSORIALIDAD ARGUEDIANAS ---- 68
2.3. REFLEXIÓN TEÓRICA EN TORNO A LA SENSORIALIDAD ACÚSTICA ---- 73
2.3.1. cuerpo para la semiótica 74
2.3.2. Del campo de presencia al campo sonoro ---- 77
2.4. CAMPO SONORO ANDINO, SUS CONTRASTES Y LA ORALIDAD ---- 80
2.4.1. El recuerdo y la música de la naturaleza ---- 80
2.4.2. Las distinciones sonoras: el canto de "Rosita" ---- 92
2.4.3. La oralidad y las competencias dialógicas ---- 96
CAPÍTULO III 104
LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y EL DIALOGISMO ACÚSTICO 104
3.1. EL SUJETO MIGRANTE Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ---- 104
3.1.1. El desplazamiento referencial y la obra narrativa de Arguedas ---- 106
3.1.2. Las representaciones ficcionales de la migración ---- 108
3.1.3. Al modo de Antonio Cornejo: el discurso migrante en *El Sexto* (1961) ---- 112
3.2. LAS MANIFESTACIONES SONORAS DE LOS AFRODESCENDIENTES ---- 116
3.2.1. La voz de "Puñalada": su facha y los gritos ---- 117
3.2.2. La convocación a la música: "Sosa" y el viejo criollo ---- 123
3.3. LAS SONORIDADES POLÍTICAS: MODOS EFÍMEROS Y DOGMÁTICOS ---- 133
3.4. LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y EL DIALOGISMO ACÚSTICO ---- 139
3.4.1. La heterogeneidad cultural y su asunción sonora ---- 143
3.4.2. Del dialogismo discursivo a una enunciación auditiva y polifónica ---- 145
CONCLUSIONES 160
BIBLIOGRAFÍA 165

A mi abuelo Gregorio Ccosi, guía
espiritual de mi familia y motivo de mi
curiosidad desde temprana edad.

INTRODUCCIÓN

El Sexto (1961), cuarta novela en la producción narrativa de José María Arguedas (1911-1969), ha merecido una revisión constante y plural respecto de su significación dentro del programa cultural y literario del Perú. Aunque con ciertos altibajos, pues por épocas la crítica mantenía un silencio ponderable referente al relato carcelario y privilegiaba las que se consideraban las obras mayores, como *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1965) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Una consulta bibliográfica (Leonardo, 2012) permite constatar que la recurrencia de su exegesis ha aumentado durante este milenio, e incluso los trabajos sistemáticos corresponden a este período, cuyo principal formato ha sido la tesis.[1] Aun así, parece que hay dos elementos que han sido referidos en los sendos estudios,

[1] En el ámbito peruano, reconocemos tres tesis defendidas sobre *El Sexto*:

- *Neorrealismo y transculturación en* El Sexto*: un discurso de la insolidaridad* (2010), de Dante Hover Ramírez La Torre
- *El infierno y la trinidad : el espacio y el personaje en* El Sexto *de José María Arguedas* (2011), de Jesús Franco Salazar Paiva
- *El zorro entre rejas. Estatuto ficcional y gramática del poder en* El Sexto *(1961) de José María Arguedas* (2012), de Richard Leonardo Loayza

pero que no han logrado conectarse: el cuerpo y el sonido, la sensibilidad carnal y la materia sonora o auditiva. Este hecho lo desarrollaremos más adelante.

Desde los primeros acercamientos a la novela (Oviedo, 1961; Salazar Bondy, 1961), se ha preponderado su aspecto simbólico, muchas veces sin sustento analítico. Los elementos dispuestos en el mundo representado refuerzan este tipo de lectura por la presentación del espacio carcelario y la participación disimétrica de los personajes. La recurrencia a la degradación, el abuso, la corrupción, la contienda ideológica, el andinismo, entre otros, son los núcleos semánticos retomados de comentarios periodísticos a trabajos de tesis. Visto así, de 1960 al presente, al parecer, los programas de explicación, interpretación y evaluación de *El Sexto* (1961) solo han modificado su metalenguaje y han profundizado aspectos abiertos y sugeridos por los primeros comentadores. En conclusión, los referentes políticos y coprolálicos han mantenido un peso considerable en los distintos enfoques interpretativos sobre el relato carcelario, a pesar de algunas brechas abiertas a otros aspectos, como la distribución sensible en general y auditiva en particular.

No obstante, percibimos que el trabajo novelístico desarrollado en *El Sexto* mantiene dos planos que pueden ser evidenciados en los niveles estilístico, estructural e ideológico. Las referencias hermenéuticas ya anotadas se sostenían por su contexto de adaptación y traducción de un evento realista y verificable. El encarcelamiento de Arguedas habría sustentado las interpretaciones de gran parte de la crítica y, aun cuando se haya deslindado la vida del autor de su composición novelística, los mismos temas siguieron desarrollándose no en profundidad, sino en expansión semántica. De ahí que su especificación como texto de naturaleza ficcional no haya contribuido demasiado en los análisis posteriores. Pero, movilizando algunos elementos compositivos, podría observarse otra fuerza discurriendo por

debajo de su manifestación ideológica y social: la constancia de los ruidos cuya transformación en sonidos, música y flujos vibratorios organizaban la superficie textual o mantenían una cohesión entre los diversos elementos narrativos. Esta es la ruta que se nos presentó y que intentamos trazar: las redes sonoras que se tejen al interior de la novela-prisión. Delimitar este movimiento y extraer sus consecuencias son los aspectos más relevantes que nos interesan.

Lo anterior no es extraño o ajeno a las prácticas reflexivas de Arguedas, puesto que él se preocupó con intensidad característica por los movimientos musicales de los pobladores del Ande. E, indudablemente, influenciaron en su concepción de mundo, lo cual se observa con meridiana claridad en todos sus relatos (cuentos o novelas), pero también en otros formatos discursivos.[2] Las experiencias acústicas de las serranías no solo le interesaron por los aspectos artísticos que contenían, sino por todo el trasiego cultural que implicaba y la conmoción política que despertaba. Los acercamientos a la música andina con una orientación reflexiva en tanto escritura, además, le sirvieron para encontrar otros modos de entender el desarrollo nacional bajo una directriz novedosa: la pulsión acústica y la tensión rítmica.

La música andina, , así mismo, le permitía comprender de una forma particular su mundo y el de sus referentes más próximos. Así se puede ver, por ejemplo, en «El carnaval de Tambobamba», publicado en 1942. Hacia el final y tras la transcripción de la canción en español, Arguedas advierte que «una incontenible desesperacion despierta este canto, una

[2] De modo que no es privativo de su escritura ficcional tipos de aglomeraciones culturales y plásticas a partir de la conjugación de múltiples individuos que recrean totalidades sonoras, como veremos a lo largo de los análisis de la novela. Por ejemplo, para el caso específico de los Andes y sus sujetos sociales, Elena Altuna (2011) remarca la captación arguediana de un momento comunitario y a través de un «ritmo ardiente» en la descripción de una fiesta en Tinta.

tristeza que nace de toda la fuerza del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz progunda del río se hubiera apoderado de nuestra conciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia» (1989, p. 119). Se muestra el impacto que genera una composición musical andina en un orden espiritual y emotivo. La percepción e interiorización de los aspectos musicales va generando una vibración interna que despierta la sensibilidad del cuerpo propio. Y más adelante advierte que el canto con todo lo desatado por él es «un desenfreno de tristeza y de coraje». Esto último es vital para comprender la sensibilidad, la energía y la multiplicidad de sentidos —muchas veces contradictorios— que se desatan al interactuar de modo pasional sobre un percepto auditivo.

Empero, Arguedas no solo se interesó, como ya hemos sugerido, por la música andina en su contexto de surgimiento y contención, sino en la proliferación y absorción que la modificó al movilizarse con los sujetos de su interpretación. Su experiencia documental lo llevó a entender el devenir de la música andina con los procesos de migración hacia los centros urbanos. No podría comprenderse, según se puede constatar, un aspecto sin el otro. En torno al problema del migrante, Arguedas va esgrimiendo datos sobre la cantidad de población del Ande que habita Lima entre 1930 y 1940, y cómo aumenta año tras año. Y, en su artículo «La canción popular mestiza en el Perú» de 1941, esboza un programa y una predicción muy sugerente del recorrido de la música andina: «Pero estamos seguros de que la conquista definitiva no ha de tardar; el círculo de los hombres que aún alimentan viva la oscura tradición del menosprecio a la música india se estrecha cada vez más, se reduce y se empequeñece» (1989, p. 74).

Reconquista cultural y *reacomodación perceptiva* son dos sintagmas nucleares que se desprenden de la conclusión citada. La sonoridad musical andina fluye copando espacios que antes le eran vedados, alterando la distribución de su presentación de la periferia hacia el centro hegemónico, en este caso Lima. Más que una conquista, tal como lo señala Arguedas, podría pensarse en una reconquista, en una inversión de los procesos históricos y sociales. Si la conquista se mostró violenta a través de armas y religión, en primer plano, la visión arguediana desarrolla su contraparte, por medio de un aparato acústico, de modo envolvente y aglutinante. El autor de *Todas las sangres* elabora la figura de un «círculo» que «se estrecha», que va reduciéndose por efectos de los procesos de migración que movilizan una imagen sonora disruptiva que altera y modifica «la tradición del menosprecio». De modo que el núcleo principal de la sonoridad en Arguedas es lo andino.

La síntesis anterior es la causa de que gran parte del arsenal hermenéutico y crítico vertiera en la obra de Arguedas, incluido *El Sexto*, una vena estrictamente andina, en oposición a todo lo que no fuera de esa zona, región o cosmovisión. De forma positiva o negativa —entre Cornejo Polar y Vargas Llosa, por ejemplo—, la evidencia de una dualidad irreconciliable llevaba a soslayar algunos aspectos periféricos sonoros que podrían otorgar mayor alcance a la propuesta arguediana. El escritor andahuaylino encontró una motivación profunda en la musicalidad andina y fue su base artística e intelectual. Esto es irrefutable. Sin embargo, por su experiencia intelectual y de investigador, sería miope no advertir que, a partir de sus múltiples interrogaciones y revisiones acerca de los procesos culturales peruanos, aquel no haya percibido otras tradiciones populares que confluían de modo tenso en y con el repertorio andino que iba ocupando espacios urbanos. Un ejemplo bastante singular, y que resalta Arguedas de modo lúcido, se ubica en el nombre de «Gavilán Negro»,

seudónimo de Juan Aguilar, quien supo aprehender y desenvolverse en la música andina (Arguedas, 1977, p. 28-29).

De estos apuntes se puede advertir el profundo interés de Arguedas por la música y su importancia dentro del conjunto social. Así, en su tesis doctoral, que luego fue publicada como libro en 1968, compara algunas comunidades de España y de Perú. Varias notas en diversas páginas ocupan la reflexión respecto a la cultura y la música. El estudio remarca cómo ciertos elementos tradicionales, vinculados a la vida cotidiana y a las leyendas antiguas, van perdiéndose en los repertorios musicales de las sociedades visitadas de la Península, cuya causa el investigador ubica en el fenómeno del «desarraigo». Y al contrastar dicha situación con la experiencia peruana señala que

> la música folklórica andina cuyo caudal está integrado por la confluencia de las fuentes hispana e india antiguas y la conservación, muy recreada, de las formas tradicionales propias de uno y otro origen, se transforma, se «estiliza» bajo la presión de la masa urbana hasta la cual ha llegado; se «estiliza» en las capitales pero no en las aldeas creadoras, y aun así, adecuada a las preferencias de un público predominantemente andino pero modificado por la influencia cosmopolita, ese repertorio sigue siendo original; y, en lugar de difuminarse gana clientela entre los habitantes de la costa. (1987, p. 296)

Ahora bien, esta recurrencia a la musicalidad sedimenta una dirección cultural arguediana. Nos permite ingresar al universo ficcional con una comodidad meridiana, pues su intencionalidad está asegurada a partir de las inquietudes intelectuales que más le preocuparon. Pero aun así solo seguiríamos bordeando la superficialidad. Si nos quedáramos en la constatación de la importancia musical, no podría avanzarse en la ubicación de una sensorialidad acústica en la novela. Por tanto, los apuntes nos sirven únicamente como marco general de desarrollo, que de modo específico encontrará una orientación bastante singular y compleja en la novela *El Sexto*.

Si bien la tesis que proponemos, temáticamente, no abre una investigación novedosa en los estudios arguedianos, consideramos que permite advertir algunos detalles pasados por alto, como la conexión entre una sensibilidad (con representación andina) y su figuración musical, y movilizar espacios que se tomaban como dualidades irrestrictas, como el de lo rural en oposición a lo urbano. Y esto, según nuestra perspectiva, es posible sobre la base de una epistemología auditiva, que reacomoda las articulaciones sensibles.[3] En *El Sexto*, como pretendemos demostrarlo con esta investigación, todo se juega a partir de un cuerpo que oye (o mejor, que capta) desde múltiples direcciones, pues el sonido es una materia que envuelve, cobija y anima para generar un diagrama de niveles diferenciados: ruidos articulados en distintos formatos para herir o acariciar, paralizar o agitar, repeler o seducir, entre otros.

En ese sentido, el problema principal que buscamos resolver es el siguiente: ¿qué rol cumple la proliferación acústica, más allá de lo musical, que recorre el texto narrativo? Sostenemos, en principio, que la base cognitiva que propone la novela *El Sexto* (1961) se sustenta en las relaciones establecidas por los códigos sensoriales captados por el narrador-personaje, con especial énfasis en la sonoridad. Dicho de otro modo, la posibilidad de formaciones conceptuales y culturales —esto es, ideológicos— tiene un sustrato perceptivo y comprensivo en la corporalidad sonora. Además, la competencia sensitiva principal en el pensamiento arguediano, inscrita en relato carcelario, es la audición. Esta se presenta como una alternativa a la imposición cognitiva de la visión, la cual generaría indistinciones y

[3] Excediendo el marco de interpretación ficcional, podemos advertir la orientación que sigue la enunciación novelesca con lo planteado por Claude Levi-Strauss en referencia a la música como multiplicidad de «lenguajes universales»: «Debido al hecho de que no existen palabras en la música, resulta que, al no significar, proviene *toda ella por entero de la sensación*. La música es una lengua universal cuyos principios emanan de la organización humana» (p. 109). Previo a la formación de valores o descargas axiológicas, entonces, la organización representativa de *El Sexto* reposa en una estructuración sonora, lo que genera percepciones más complejas y adherentes.

confusiones en la perceptibilidad del mundo. Por tanto, constatamos que se deconstruye el funcionamiento y disposición de una mirada excluyente y jerárquica, como base epistemológica, y se busca reconfigurar el mundo a partir de los sonidos, según sus orientaciones y tempos.

Establecidos los parámetros, hemos dividido la tesis en tres capítulos. En el primero, realizamos un balance de tres estudios sobre novelas distintas a *El Sexto*. Esto nos permite calibrar y contrastar la pertinencia de la perspectiva que adoptamos, aun cuando los investigadores citados hayan dado poco espacio al texto de 1961. No obstante, sus sugerencias son importantes, sobre todo las de William Rowe —los otros dos que referimos son Ángel Rama y Martín Lienhard— a partir de sus ensayos sobre la música andina en Arguedas, presentes en su libro *Ensayos arguedianos* (1996). Luego de este tramo, pasamos a dialogar con distintos textos que se han abocado a interpretar la narración carcelaria del autor andahuaylino desde la óptica sonora, sea inscribiendo solo un horizonte musical o abriéndose camino hacia la danza o la naturaleza. Hay interés en centrarnos en estos estudios porque son los que atañen de modo directo a esta investigación y no desvían la atención del principal asunto: la puesta en escena de la audición y sus implicaciones epistemológicas. El tercer apartado, con mayor precisión, apunta a generar un balance de la crítica agrupada en la sonoridad expuesta por la obra narrativa de Arguedas, en general, y *El Sexto*, en particular.

En el segundo capítulo, hemos buscado reconstruir el horizonte histórico y social de gestación de la novela en cuestión. Así, en una primera parte realizamos un recorrido por los momentos claves de la historia peruana en los niveles políticos y sociales. Lo anterior nos autoriza a constatar la inestabilidad ideológica y asordinada de los grupos de poder, además de los movimientos migratorios que se vincularon productivamente con los espacios de

convocación musical y las redes de expansión sonora, como la radio. Después, trazamos el devenir cultural y literario a través del desarrollo del indigenismo peruano y de la «generación del 50». En tercer lugar, elaboramos un esquema explicativo y operativo del campo de presencias que se desplaza al campo sonoro como construcción fenoménica a partir de las captaciones de materialidades acústicas, cuya base categorial la afirmamos a través de las investigaciones semióticas, para la aplicación de la sensorialidad arguediana. Esto, en los últimos apartados, es puesto a prueba a partir de la figuración de una sonoridad andina vinculada a una poética de la oralidad.

Por último, en el tercer capítulo, asociamos los resultados anteriores con la enunciación de un sujeto migrante desde la perspectiva de Cornejo Polar. Planteamos, en este caso, tres niveles de análisis: el referencial, a partir del movimiento de la narrativa arguediana del campo a la ciudad; el ficcional o enuncivo, por medio del comentario de personajes que recrean su propia situación migrante o la de otros, y la enunciativa, que prefigura un discurso sostenido por un sujeto de la enunciación que se construye como un ser en conflicto por su doble competencia cultural, es decir, migrante. Esta base se complementa con los comentarios y matices que Raúl Bueno le otorga a la categoría. Su balance permite la posibilidad de registrar, analizar y articular otras operaciones sonoras que son captadas por el cuerpo propio para producir mayores matices acústicos. Y, a través de este conglomerado, generamos la discusión de la noción de *heterogeneidad* como resultado de todo un proceso de captación sonora, que no se sustenta solo en la constatación de personajes de distintos espacios y estratos culturales, sino en la proliferación acústica que es captada por un cuerpo semiótico. Dicha categoría, además, es puesta en relación a través de los conceptos de dialogismo y polifonía, provenientes del erudito ruso Mijaíl Bajtín.

Para esta investigación, hemos empleado la quinta edición de *El Sexto*, publicada por la editorial Horizonte en 1979. Es importante señalar que esta editorial es la que se ha encargado de imprimir las obras completas de Arguedas, tanto la literaria (1983) como la reconocida como antropológica (2013). Así mismo, ha divulgado en distintas series y por separado las novelas y los cuentos del escritor de Andahuaylas. De ahí que hayamos optado por un ejemplar que le pertenezca, al ser —tal vez con justa razón— la principal casa editora que permite acercarnos al amauta José María.

Concluimos esta sección preliminar, antes de pasar a exponer los resultados de nuestra investigación, agradeciendo a las personas que directa o indirectamente han hecho posible su gestación, desarrollo y materialización. En principio: a mi mamá, Adela Ccosi, quien supo darme abrigo, confianza y coraje en los momentos en que decidí, por cuenta propia, abandonar toda investigación literaria. A mi padre, Demesio Velásquez, por su solapada curiosidad hacia mis prácticas académicas. A Sheila Rodriguez, mi esposa, por su acompañamiento sentimental y teórico en distintos pasajes de mi sinuosa vida. A mi hija mayor Natalie, por quien emprendí este recorrido vital y sonoro con Arguedas, y a sus hermanas menores, Camila e Ivanna, quienes permiten ahora su conclusión. Finalmente, también quiero y debo agradecer a los maestros que leyeron y participaron de la conclusión de este trabajo. En un curso de Santiago López, formulé las primeras ideas sobre el relato carcelario de Arguedas. Además, de él aprendí el empleo de la semiótica de modo riguroso, pero también creativo. Así mismo, las enseñanzas de Javier Morales en distintos cursos durante mi recorrido en pregrado me llevaron a perfilar distintas maneras de interpretar y examinar el discurso literario, con una minuciosidad característica y provechosa.

Lima, abril de 2020

CAPÍTULO I

ACERCAMIENTOS A LAS FUNCIONES ACÚSTICAS EN LA OBRA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

La producción crítica respecto a la obra general de Arguedas es inabarcable en la actualidad. Un problema similar suscita lo referente a su conjunto narrativo. De ahí que debamos retomar algunas líneas contemporáneas de reflexión para ingresar a su novelística. Una de ellas es la aproximación corporal y sensible. Si bien esta orientación ha sido destacada para el caso arguediano, y de igual modo para *El Sexto* (1961), no logramos hallar un sustento explicativo firme. Ciertamente, podemos contrastar los acercamientos a *Los ríos profundos* y a la ficción referida, por ejemplo, para advertir que los estudios literarios difieren entre ambos. En pocas palabras: constatamos que la sensorialidad auditiva, para la crítica, es medular en la novela de 1958 y que en el relato carcelario resulta periférico y poco importante.[4]

En ese sentido, este primer tramo muestra los aciertos más importantes de los estudios literarios que han abordado la obra de Arguedas para ubicar una línea de investigación

[4] Carlos Huamán (2011) estudia, a manera de recopilador, el despliegue musical-sonoro de *Los ríos profundos*. En su artículo «*Los ríos profundos* y el canto del jilguero», por ejemplo, concluye que las recopilaciones de canciones de Arguedas están transcodificadas en su novela de 1958. Por nuestra parte, extendemos esta sentencia a *El Sexto* y señalamos que no solo se trata de un cancionero con una cosmovisión, sino de múltiples sonoridades entre las que se incluyen la música.

cardinal: la función de los elementos sonoros y la construcción de una instancia de enunciación que revele la heterogeneidad discursiva de las novelas o textos que ha revisado cada autor. Luego, repasa de manera pormenorizada los estudios literarios abocados a *El Sexto* (1961) *y* que han dado cuenta, dentro de sus limitaciones, de las funciones auditivas o sonoras para generar una propuesta cultural y social. Finalmente, genera un balance sumario, enfatizando las restricciones que los lectores del relato carcelario se impusieron, lo que les impidió otorgar un sustento óptimo a la propuesta arguediana.

1.1. Tres intervenciones sonoras

La revisión de los elementos sonoros en *El Sexto* (1961) es reducida.[5] En comparación con los estudios literarios que han abordado el texto carcelario de Arguedas[6], una ínfima parte se aboca a articular el nivel sensible de la sonoridad con la significación textual. En apariencia, sería un elemento tangencial, sin mayor incidencia en la exégesis literaria. Además, los pocos trabajos que han echado luces sobre los procedimientos de dicha cualidad sensible —como advertiremos en el apartado siguiente— manifiestan diversas falencias, que, *grosso modo*, se orientan: a) por una descalificación de la percepción auditiva toda vez que sería manifestación de una búsqueda de la pureza cultural de los Andes, b) por una inclusión de la novela, anterior al análisis literario, en el universo de la cultura andina, cuya relación música-horizonte cultural queda asegurada sin una explicación formal, y c) por una mención

[5] Si planteamos una comparación de la importancia de los sonidos y la musicalidad en la obra arguediana, no es ocioso insistir, nos topamos con que otras novelas del mismo autor abarcan mayores indagaciones críticas, entre ellas, por ejemplo, *Los ríos profundos* o *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

[6] Una revisión detallada de la bibliografía en torno a *El Sexto*, producida hasta 2011, se puede apreciar en la tesis de Richard Leonardo *El zorro entre rejas. Estatuto ficcional y gramática del poder en* El Sexto *(1961) de José María Arguedas* (2012).

directa y superficial de los elementos sonoros como constitutivos de un «nuevo proyecto», pero que se queda en la mención sin mayor profundidad explicativa.

Los análisis de las sonoridades en la obra de Arguedas, por otro lado, son mayores en otras novelas. Así que procedemos a mostrar la incidencia y la importancia de dicha perspectiva a través del comentario de tres estudios que revelan los sendos modos de significar por medio del desarrollo figurativo de la música y del cuerpo sensible que la capta. En este caso, comparamos otros procedimientos para analizar las novelas de Arguedas, los cuales —quizás— no se vieron como productivos para *El Sexto* (1961), por ser considerada *strictu sensu* una novela política-partidaria o política-cultural.[7] Esta visión limitante, entonces, desde un campo semiótico preciso, contrasta con las orientaciones sonoras/auditivas con meridiana claridad, las cuales buscarán captar los sentidos de esta novela. Estos procedimientos serán revelados en el siguiente capítulo.

1.1.1. Ángel Rama y el énfasis en la técnica oral de Arguedas

El primer caso importante es el estudio de Ángel Rama *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). En este texto, el crítico uruguayo se centra en la exploración de la significación de *Los ríos profundos*, a través de la categoría que acuñara décadas antes el ensayista cubano Fernando Ortiz (1940). En este apartado no será necesario revisar dicha categoría, ni la resonancia e importancia que implicó para los estudios literarios. La mención del texto se debe al sexto capítulo, ubicado en la tercera parte del libro y titulado «La novela-ópera de los pobres», donde se describe de manera pormenorizada las intenciones de la

[7] Existen distintas orientaciones respecto al texto ficcional que abordamos, las cuales la centran en las representaciones de sus personajes. De ahí que no se ahonde más en sus mecanismos semióticos o retóricos. Desde nuestro punto de vista, las constataciones políticas y culturales presentes en la novela deben derivarse de un análisis previo que dé soporte a las interpretaciones que realicemos.

«novela acústica» de Arguedas y su técnica oralizante de la escritura. Como sostiene el crítico, en *Los ríos profundos*, «la novela no es vista como escritura sino oída como sonido» (p. 247). Por eso, en Arguedas, la palabra no se disociaría de su enunciación, de su emisión sonora y musical.

Para Ángel Rama, el trabajo sonoro del autor de *Agua* (1935) se realiza a través de la concurrencia de ciertos elementos lingüísticos que relacionarían la sintaxis y la semántica. Del mismo modo, ciertas recurrencias o paralelismos operan sobre distintos puntos que se busca que sean más intensos, lo que se logra a través de un ritmo narrativo particular. Además, esta dinámica enunciativa se muestra en dos niveles: el primero sucede por la incorporación de canciones y huainos de origen múltiple, inserción que busca trasladar al lector a un ambiente popular y variado, ya que los cantos no se centran en una zona particular, sino que son registros sonoros de distintas regiones del país. El segundo ocurre a partir de la inclusión de una serie de objetos o entes comunes que integran el campo acústico del universo de referencia ficcional; esto sugiere que todo elemento circundante produce un sonido que, en una unión mayor, semeja a una orquesta popular y cotidiana. Lo anterior le permite aseverar al crítico que existe, en la novela arguediana, una mediación, e incluso una integración, entre el orden cultural del ser humano y el natural del medio ambiente. Por tanto, «en la medida en que cantan según ritmos y melodías, construyen el imprescindible pasaje para que ambos hemisferios puedan ajustarse mutuamente, puedan concertase en una armonía, procuren, al fin, el ansiado orden universal» (p.251).

Siguiendo con su argumentación, es la canción la que proporcionaría la mayor capacidad semántica dentro del conjunto de sonoridades de la novela. Por medio de ella, se revela con mayor nitidez el proceso de transculturación, pues reactiva y mantiene el pasado

tradicional del «indio», a la vez que admite la libertad creadora de la actualidad del «cholo». Tal proceso permite anclar dos visiones aparentemente contradictorias —en especial, tradición y modernidad—, las cuales se conjugarían en la música, como ejemplo mayor del universo acústico arguediano. Ahora bien, las canciones, y las demás manifestaciones sonoras, son englobadas en la voracidad acústica del narrador, quien —para Rama— «está *diciendo*, más que escribiendo la historia» (p. 254; énfasis del autor), respondiendo a la marca oralizante de la novela.

La conclusión sobre la función de la música y los cantos en la novela descrita por Rama es sugerente porque se relaciona en varios puntos con el que estamos sosteniendo en este estudio:

> La música, y en particular la canción (por los caracteres anotados), cumple así una función ideológica central, que podría reponernos un imprevisto neoplatonismo. Ella aparece como el modelo de un orden superior, aunque no divino sino natural, que establece la coincidencia y el equilibrio de una multiplicidad de factores concurrentes merced a que todos pueden compartir una misma estructura rítmica y melódica. Restablece la unidad dentro de la diversidad. Es el modelo de lo "bello natural" que revive en Arguedas (p. 256).

La descripción formal que Rama realiza de los sonidos coincide con la organización armónica del paisaje natural de los Andes en la cosmovisión arguediana para otras novelas del mismo autor. Esa unidad sugerida, que también puede concebirse como una totalidad, responde a una imagen del mundo andino, donde cada elemento puede manifestarse sin ser opacado por otros registros sonoros. Cabe decir que la diversidad mantiene su estatuto, pero ensamblada por una fuerza natural mayor. Sin embargo, la idea de «una misma estructura rítmica y melódica» se opondría a la conservación de las diferencias aglutinadas en una totalidad superior. Parecería que Rama advierte una pérdida de ser de cada elemento que se incluye en favor de una unión armónica. Este aserto podría también leerse, al final, como una

inconsciente homogenización de la heterogeneidad que intenta mostrar Arguedas en sus novelas, entre ellas *El Sexto*.

El último aporte de este examen de la música o los sonidos en Arguedas, en la novela *Los ríos profundos*, se relaciona con lo ya manifestado en párrafos anteriores: la asociación acústica con los estratos populares. Los distintos niveles estructurales, para Rama, vinculan una estética de lo pobre, sin «maquillaje». En este caso, hay tres: una alternancia entre personajes individuales y corales; líneas de escenas en sucesión; y las múltiples formas expresivas en cuanto a la voz humana. La dinámica de estos niveles permite articular la ideología de la novela: es la incursión en la historia «dentro de una estructura musical que conserva el pasado, recupera el mito incluso» (p. 266). Visto así, el aporte de Rama consiste en articular de modo operativo las distintas manifestaciones sonoras —y musicales particularmente— para identificar una postura ética en la construcción ficcional respecto a los roles actoriales de los personajes andinos.

El estudio de Rama es una muestra de la importancia de los sonidos en la producción literaria de Arguedas, aunque esto se vea encorsetado solo por la música y el habla, y se deje poco espacio para los elementos circundantes, como los materiales de la naturaleza o de los pueblos, que, de un modo u otro, originan sus propias materias sonoras. Además, por el mismo referente ficcional, impide conseguir una mirada amplia de otras sensibilidades. En este caso, el juego acústico recae en los ambientes andinos. Lo que haría falta es desbrozar con mayor profundidad otros espacios donde lo sonoro juegue un rol importante, al punto de que permita una articulación entre las expresiones y los contenidos. Arguedas, si bien se esmeró con suma atención en la música andina, también fue partícipe de otras modalidades

sonoras, lo que se encuentra señalado en su obra narrativa, principalmente. Estas dinámicas son hacia donde apunta este trabajo.

1.1.2. Martin Lienhard y los contrastes operativos

Uno de los trabajos más importantes respecto a Arguedas lo constituye el libro *Cultura popular andina y forma novelesca* (1990) de Martin Lienhard. El texto se centra, particularmente, en la novela póstuma del escritor andahuaylino, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Revisaremos a continuación las afirmaciones del crítico respecto a ciertos aspectos musicales que intervienen en el universo ficcional de la novela, y cómo estos intervienen en su configuración para desprender una función narrativa precisa y, también, ideológica. En este caso, y siendo puntuales, para Lienhard, algunas expresiones acústicas se presentan como «paisajes musicales», que servirán como contrapunto de otros elementos más inquietantes o complejos dentro de la representación novelesca. Esta dinámica será revisada en un apartado con el mismo nombre, que se encuentra en el cuarto capítulo del estudio: «La proliferación del diálogo».

Lienhard cita dos imágenes «cinéticas» para mostrar el rol de la intervención del narrador de una parte de la novela, los «diarios», en la del discurso narrativo. Esas referencias le permiten sostener que «no se trata, naturalmente, de símbolos más o menos codificados del pensamiento andino tradicional, sino más bien, de imágenes poéticas cuya autenticidad es ante todo literaria» (p.161). Y a continuación liga estas imágenes «auténticamente literarias» a «la musicalidad animista atribuida, en los *Diarios*, a los componentes del cosmos orgánico andino» (p. 161). De su exposición, el crítico concluye que los paisajes musicales que Arguedas articula en su novela —Lienhard sigue a Eisenstein en este punto— sirven

como un telón de fondo, y que manifiestan el estado de ánimo del protagonista (individual o colectivo), quien funge de operador que busca provocar lo mismo o lo opuesto en el lector. Los «paisajes» se articulan por sus mismos elementos compositivos y por su combinación en una estructura mayor. Este montaje «musical», por último, expresa un ritmo que se marca una y otra vez en la lectura de los pasajes aludidos por el crítico (p.e. cita el pasaje del vuelo de las gaviotas).

Según Lienhard, estos «paisajes musicales»[8] constituyen un contrapunto «de la narración y el diálogo», pues estos elementos centrados en la música o relacionados con ella contrastan con «las disonancias dolorosas del *Relato* en su materia verbal». Podría pensarse en una suerte de aminoración de la violencia verbal que se encarga de desbrozar el crítico al referirse a una «estética del chancho». O como una necesaria oposición entre dos formas de concebir el mundo de modo irreductible: su aspecto armonioso y melódico, y su faz sinuosa y áspera. Esta lectura es factible para Lienhard dado que hacia el final se oponen siempre dos visiones que buscan exponerse como diálogo, como intercambio cultural: las voces de la tecnología y de la naturaleza. El proceso de transculturación, inscrito por Rama en *Los ríos profundos*, cobraría mayores vuelos en esta novela al volver más patente la necesidad de un diálogo entre tradición y modernidad: se busca establecer un «necesario diálogo entre *Diarios* y *Relato*, entre "paisajes musicales" y disonancias verbales» (p. 165).

Lienhard demuestra cómo la composición de los enunciados en los pasajes remite a una sonoridad precisa y «ondulante» que se condice con la armonía que se «dibuja» en los

[8] Estos paisajes musicales no son propios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Una revisión a toda la narrativa de Arguedas puede permitir elaborar una cartografía de estos cuadros pictóricos y sensoriales. De ahí que en *El Sexto* también haya una gama de estas «imágenes acústicas». En el siguiente capítulo, explicaremos la significación de uno de estos *paisajes*.

diversos cuadros de los «paisajes musicales». Esto nos interesa porque es constante también en la novela *El Sexto*, aunque le otorgaremos otro estatuto. La funcionalidad, por ejemplo, puede remitir también a más elementos que podrían servir de contrapunto en otros aspectos, que se retomarán en el análisis principal de la novela. No solo se trata de un paisaje armonioso que se inclina por una constitución calibrada y estética, sino también que en su manifestación sensible, y sonora especialmente, puede revelar una organización distinta, y alterna, toda vez que su estructura articula una dirección y una profundidad precisas, al menos en la novela carcelaria que hemos señalado.

Volviendo a Lienhard, el crítico se encarga de profundizar en la sonoridad de estos «paisajes», que se ciñen a lo andino, donde la música es la materia compositiva. Pero habría que añadir que existen, al menos en la novela de Arguedas de 1961, otros procedimientos de expresión sonoras que no son propias de los Andes o de ejecutantes andinos y que también contienen su propia organización y su propia musicalidad/sonoridad. De ahí que las expresiones andinas, en realidad, cobren mayores relieves si es que son confrontadas con estos otros registros, que son tanto verbales como no verbales, «pinturas musicales» asemejándolo a lo dicho por el crítico. Esto, de hecho, no constituye una limitación en la reflexión de Lienhard, pues su materia de estudio es la cultura andina expresada en la novela póstuma de Arguedas. Sin embargo, es necesario reconstituir los cuadros «musicales» para elaborar una imagen compositiva más precisa, antes que la expresión simplificada de un contraste con otras formas menos «armoniosas».

1.1.3. William Rowe y el «espacio sonoro»

Una tercera aproximación al universo sonoro en la obra de José María Arguedas es la expuesta por un conjunto de escritos de William Rowe y reunidos en el libro *Ensayos arguedianos* (1996). Para la comparación, es necesario detenerse especialmente en uno de ellos, dado que este mantiene resonancias con el resto de ensayos al formular la misma problemática: «La música como espacio sonoro: La evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina».[9] El título del trabajo de Rowe delimita las coordenadas de los tópicos y los problemas a tratar. En principio, la conceptualización de un «espacio sonoro»; luego, un proceso de cambio en torno a la música por parte del autor de *El Sexto* y, por último, la inscripción en un horizonte cultural, el andino.

La propuesta de Rowe es medular para calibrar las funciones sonoras en la narrativa arguediana, dado que hay que «pensar la música en otra dimensión: hay que reflexionar sobre ella como ordenamiento de las percepciones y contribución a la producción de un lugar de enunciación» (1996, p. 36). Su recorrido musical/sonoro perfila cuatro momentos en las reflexiones del mismo Arguedas respecto a la música andina, los cuales se relacionan de una manera especial con sus distintas narraciones, aunque no menciona de algún modo —al menos en este artículo revisado— *El Sexto*. Como bien sostiene Rowe, la música es el motor que mueve las prácticas culturales de Arguedas. Puede pensarse que es la expresión cognitiva de base para el desarrollo de sus otras manifestaciones artísticas e intelectuales, las cuales interactúan dialógicamente creando una red de reflexión en torno a los sonidos, en general, y la música, en particular.

[9] También se puede leer, en el mismo volumen, el artículo «Música, conocimiento y transformación social» (pp. 59-76).

Según Rowe, la música en Arguedas articula una serie de concepciones asociadas a la utopía, la resistencia y la magia, conceptos claves en la configuración del sentido de las sonoridades en las operaciones del autor andahuaylino. Además, desempeña dos funciones principales: por un lado, es una huella colectiva y arraigada en la tradición andina y, por el otro, permite un intercambio energético entre las personas y el mundo. De esta última relación, es de donde se desprende el carácter mágico que, al decir de Rowe, inscribe Arguedas en sus modos de percibir los sonidos, dentro de lo que se conocerá como «cosmos». Este estaría integrado por una serie de vibraciones que traspasan objetos y seres, incluyendo al cuerpo propio. De esa capacidad vibratoria/sonora ciertas experiencias se harían visibles o narrables en un sentido histórico y social.

Las propuestas de Rowe articulan una serie de conceptos que abren diversas líneas de investigación sobre la música en Arguedas; su función, sus consecuencias y sus modalidades son contornos que merecen que se les otorgue la fuerza y el lugar adecuados dentro de la poética del autor de *Los ríos profundos*. Aun así, no esclarece el funcionamiento preciso de dicha manifestación, ni cómo puede visualizarse un mundo estructurado en los sonidos. Rowe coteja en sus ficciones lo dicho por Arguedas en sus textos etnográficos. Si bien el modo de proceder le genera una serie de conceptos operativos en la narrativa arguediana, no profundiza en los matices musicales de las expresiones sonoras. Esto, por otra parte, es por la centralización del estudio: la música andina de/en Arguedas: «A lo largo de su vida, Arguedas se preocupó intensamente por la música andina» (1996, p. 65). Así que habría que preguntar si la exploración de José María se centra en el registro y exégesis de la sonoridad andina en todo su recorrido vital y artístico, con exclusividad, o si participa en la descripción de otros estilos de expresiones sensibles. Después de todo, no deja de ser sugestivo el hecho

de que varias de las puntualizaciones de Rowe encuadran, con leves matices, las formulaciones sensibles del sonido, presentes en *El Sexto*.

Así, las limitaciones que el mismo Rowe ubica en la novela carcelaria[10] (en un estudio con años de anterioridad al que estamos reseñando) encontrarían su refutación más contundente en la exploración acústica del tejido textual de la peculiar narrativa de *El Sexto*. No habría, en ese sentido, una debilidad técnica en la obra arguediana, sino una proyección hacia lo medular: la disposición de lo sensible en favor de un modo complejo de percepción, la audición y la sonoridad, las cuales acompañan su producción cognitiva, tanto artística como académica. Esta novela también es la experimentación propia de una conjugación de distintas voces que emiten sus improntas sonoras y musicales para buscar una acomodación o plantear un disenso en el orden de la dispersión y la anulación de expresiones auditivas. El estudio de Rowe permite encuadrar una serie de elementos inconexos, aparentemente, en la novela que han pasado a segundo plano por los componentes políticos o de degradación, los cuales han sido las dos grandes líneas de lecturas de la novela en cuestión.

1.2. Recepción crítica y sonora de *El Sexto* (1961)

Bordear *El Sexto* a través de la mirada crítica sobre tres estudios que han establecido algunas coordenadas para la configuración sonora en la obra de Arguedas ha permitido asentar la importancia de la música y las manifestaciones acústicas como modos de significar. Esto no

[10] Y es que Rowe (1979), como otros, ha polarizado al extremo la novela de Arguedas, lo cual no es tan descabellado si lo leemos a la letra. Sin embargo, viendo más de cerca las operaciones discursivas respecto a la configuración de diversos campos sensibles, identificaremos mayores matices culturales. Desde nuestra perspectiva, las operaciones de los recuerdos andinos dibujan un campo sonoro que es contrastado con otros que se sienten en la cárcel limeña, no como oposición, sino como testimonio de una radical heterogeneidad.

ha pasado tan desapercibido para los críticos en cuanto a su novela carcelaria. No obstante, la profundidad de la exegesis es menor y las consecuencias que de ella se desprenden no logran la complejidad que sí se obtiene en textos como *Los ríos profundos* (Rama), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Lienhard) o *Todas las sangres* (Rowe)[11]. Por tal razón, en este apartado, pasaremos a revisar los textos que se han centrado en revelar la función sonora, casi siempre refiriendo la música, en *El Sexto* (1961).

Aunque no son muchos los estudios que sustentan dicha orientación, su revisión constituye un paso central para la elaboración de un mapa descriptivo sobre la línea de investigación aquí adoptada. Examinar todo lo manifestado sobre *El Sexto* nos llevaría a plantear, para varios estudios, la inexistencia de un registro sonoro-auditivo o de una lectura desde las coordenadas que estamos planteando. De ahí que esta parte recoja, con exclusividad, artículos, ensayos o partes de libros que hayan perfilado una relación entre las manifestaciones sensibles de los sonidos (en especial, la música) y la estructuración narrativa. Así mismo, busca desbrozar cuáles han sido las conclusiones de dichas vinculaciones para identificar una cosmovisión arguediana.

1.2.1. Revisión crítica y sonora sobre *El Sexto* (1961)

La relación entre el espacio y los sonidos es un modo productivo de entender la perspectiva estética de José María Arguedas; así lo entiende Martínez Gómez (1976), para quien lo

[11] Quizás Rowe sea el ejemplo más claro de la dificultad crítica de encuadrar *El Sexto* (1961) desde un horizonte plenamente auditivo y musical, desde el cual se geste un diagrama de las expresiones sonoras de distintos conjuntos culturales que se aglutinan en un mismo espacio. En el recorrido de su ensayo reseñado, no hay ninguna referencia sonoro-musical a la novela carcelaria de Arguedas.

sonoro y lo luminoso constituyen el rasgo esencial sobre el cual se compone el paisaje arguediano evocado en sus relatos. Este paisaje, sin embargo, no es solo un elemento decorativo. Sus implicancias son más profundas: para la investigadora, la intención central de Arguedas es buscar una compresión del Perú que se revele desde los centros referenciales del Ande. Comprender al país lo lleva a elaborar, según Martínez, una serie de estrategias estéticas relacionadas con las dos cualidades señaladas, para que aflore un territorio mágico y profundo. Pero esa búsqueda, además, no es una actividad objetiva, sino la proyección plena de la subjetividad compositiva.

Su artículo «El espacio en las novelas de José María Arguedas» de Martínez articula los espacios representados y las disposiciones sonoras y luminosas en el sentido de que estos últimos son la clave de la compresión de los rasgos andinos que trasuntan por la obra del narrador de Andahuaylas. El texto revisado recorre los distintos relatos arguedianos para indicar que cada uno de ellos alberga un sustrato andino, aun cuando dos de ellos —*El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— se inscriban en un espacio citadino: Lima y Chimbote, respectivamente. Referente a la primera novela, la crítica permite observar los valores sensoriales que pueblan el mundo representado, aunque ella incide en los dos que hemos mencionado. Lo certero de su examen es que articula con claridad las estrategias sonoras a nivel del devenir narrativo: los momentos más críticos se expresan por movimientos sonoros intensos, mientras que los sonidos leves o casi imperceptibles generan un momento previo a una situación violenta.

Así se devela lo que podría ser la limitación del estudio. El examen de los sonidos y las luces, que proyectarían elementos positivos o negativos, se encuadra en una operación narrativa sin incidencias fuera de ella. Como declara Martínez en un pasaje medular de su

ensayo: «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» (p. 317). Esto nos llevaría a concluir que los sonidos no expresan, según la posición de la investigadora, una propuesta cultural que estructure una cosmovisión; los sonidos revelarían un plano proyectivo que dirige los tempos narrativos. Lo que impide la concreción cabal de un proyecto estético que englobe todos los niveles de la obra literaria es esta reducción compositiva. Empero, delinea la importancia estructural de los sonidos —aunque ella suma la luminosidad— dentro de la obra ficcional. No solo sería un elemento añadido o decorativo, que funcionase como telón de fondo de un proyecto ideológico, sino que estos procesos acústicos son los que instalan sus propios efectos culturales.

Los procesos políticos y sociales muchas veces limitan las formas interpretativas y las consecuencias suelen ser negativas. Tal vez por eso *El Sexto* tuvo un silencio crítico —desde nuestra orientación— por casi dos décadas. La importancia de los sonidos en su obra carcelaria pasará a ser un elemento estrictamente tangencial, que apenas merecería el comentario crítico. Con ello, se pierde de vista la intención central de la novela: elaborar una posición estética y ética fundada en las dinámicas de los sonidos dentro de un campo se fuerzas, donde los conjuntos culturales se expresan por medio de sus producciones acústicas. El trabajo de Juana Martínez elaboró un esquema importante sobre la función sonora, pero no trascendió por darle un lugar demasiado inmanente. Luego de dos décadas, la línea que explore los sonidos en Arguedas, será retomada por Vargas Llosa para concederle otra orientación dentro del conjunto de la obra del andahuaylino.

Mario Vargas Llosa, en el capítulo «El horror carcelario y la condición marginal», incluido en *La utopía arcaica* (1996), argumenta que en *El Sexto* se desarrolla «incluso con más precisión y coherencia […] aspectos centrales de la utopía arcaica: el andinismo, el pasadismo histórico, el inmovilismo social, el puritanismo y, en suma, el rechazo de la modernidad y de la sociedad industrial, sobre todo en lo que se refiere a cualquier intercambio del que sea vehículo el dinero» (p. 213). Su lectura global de la novela no se relaciona directamente con la elaboración de este trabajo, pero resulta pertinente citarla para discutir algunas afirmaciones sobre los sonidos y la música, y su relación con la significación textual, que se desarrollan a lo largo de catorce apartados, y que encuentra especial desarrollo en el octavo, cuya denominación es «Olvidar sus cantos».

Para el nobel peruano, el purismo racial, el retorno a una sociedad agrarista, la consolación moral de orden superior y la negación del mundo real por medio de la escritura estética, constituyen las tesis de fondo del relato carcelario. La nomenclatura general, el deseo de retorno a «una sociedad alternativa», se proyecta sobre cada cuestión particular: la política, el racismo, la poesía, los cantos, el agrarismo, etc. Por ello, no examina los matices que se van generando en el progreso de la narración; antes bien, propone compartimentos estancos en los cuales descansarían —supuestamente— las ideas vertidas en la ficción, las cuales confluyen en la «utopía arcaica».

Vargas Llosa, en el apartado «Olvidar sus cantos», sostiene que la novela arguediana muestra «la repugnancia por el mestizaje» (p. 220) a través del énfasis puesto en varias canciones andinas. Es en este lugar donde el Nobel destaca la importancia de la música, como se deja sentir en la obra general de Arguedas, aunque con una intención ideológica precisa para él: continuar insistiendo en la superioridad de la cultura andina. Señala, además, la

función central de las canciones al mezclar valores estéticos y morales. Los planteamientos giran en torno a una oposición más: aquellos sensibilizados por los sonidos se destacan por una superioridad moral respecto a los que no están permeados por los recursos acústicos. De esta manera, crea una secuencia interesante respecto a la sensibilización musical: Gabriel/pureza–"Rosita"/mezcla–"Puñalada"/«ausencia». ¿Qué tanto se puede sostener las afirmaciones de Vargas Llosa? Si bien la secuencia antes mencionada articula de cierto modo una lógica sintáctica de los sonidos, las bases ideológicas que la dinamizan no edifican un rechazo a la mixtura cultural en favor de un arte puro andino, como intenta demostrar el autor.

Más adelante, esgrime un diálogo entre las conclusiones descritas y las lecturas de algunos de los artículos del escritor andahuaylino sobre la música andina,[12] para confirmar sus asertos. Además, observa que la visión sagrada del arte, que tendría Arguedas, se emplea para intentar conservar la pureza de la cultura andina; particularmente en referencia a su música: buscaría mantenerla «a salvo de toda contaminación o mezcla que […] atentaría contra aquello que encarnan: el alma de un pueblo, su realidad cultural y física» (1996, p.221). La coincidencia de Vargas Llosa y el grueso de la crítica arguediana reside en la relación música/cultura. En las melodías andinas descansaría, en suma, toda la cultura de este sector. Ahora bien, ¿Arguedas en verdad intenta conservar una pureza social andina por medio de sus manifestaciones sonoras, musicales? ¿Acaso no es la intención del autor de *El Sexto* mostrar las tensiones que se van formulando en las constantes migraciones, sin operar en favor o en contra, sino en describir distintos procesos acústicos?

[12] Rowe (1991), con la misma operación de contraste entre escritos no ficcionales y textos narrativos, llega a conclusiones inversas.

Finalmente, el «afán inmovilista» que intenta leer Vargas Llosa en *El Sexto* opera dividiendo y recomponiendo la novela solo en un nivel superficial, sin ahondar en todos los recursos narrativos que la pueblan. La limitación consiste en alternar las aserciones de los personajes para volver verosímil su interpretación, como si cada uno de ellos fuese una parte del novelista. Creer en la expresión directa de los personajes sobre algunos sucesos impide identificar con claridad otras aristas que se pueden observar por medio de descripciones o de confrontaciones. En este caso, es necesaria la inversión de la lectura vargallosiana de la música en la narrativa arguediana para destacarla más bien como un recurso de representación de las mezclas culturales, antes que de un inmovilismo milenarista.

La lectura que realizó Mario Vargas Llosa, específicamente respecto a las funciones de la sonoridad, y en especial de la música, entrará en silencio una vez más para ser retomada a través de una perspectiva comparativa. Vincular la novela carcelaria de Arguedas con otras narrativas puede resultar productivo si es que le damos el lugar que corresponde al primero. La visión purista y racial que imprime el autor de *Los cachorros* a *El Sexto*, por otra parte, es dejada de lado para establecer un lugar más proyectivo al espesor significante de todas las materias acústicas, aunque sin alcanzar la profundidad hermenéutica que merecía, como veremos a continuación.

Luego de casi una década, Anna Housková (2004) intenta leer *El Sexto* a luz de los ideales, que se desprenden de la conducta del personaje principal, de la renombrada novela de Cervantes. La autora propone una tipología e inserta al relato novelesco de Arguedas dentro de la denominada «conflicto de dos mundos» (p. 78, léase semiósferas, para ser más preciso), aunque con mayor profundidad, pues el espacio revela una heterogeneidad propia de las narraciones hispanoamericanas. Su lectura no destaca mayores progresos

interpretativos en cuanto a nuestra orientación, pues su intención, como se señaló, es vislumbrar algunos sentidos al comparar los movimientos narrativos del personaje principal con los de don Quijote, personaje cervantino.

Sin embargo, una acotación permite entender toda la poética de la novela de Arguedas, aunque no alcance desarrollo debido al lineamiento que sigue su lectura: los «motivos del canto y del oído» (p.82) son el sustrato esencial en Arguedas y la configuración de su cosmovisión. Por eso,

> El canto de las aves insinúa la pulsación del universo. El canto humano, que es un leitmotiv de *El Sexto*, insinúa toda la cultura: la oralidad es para Arguedas su estrato profundo y fundamental. Se trata tanto de canciones andinas como de himnos políticos. Oír, escuchar es la clave de la comprensión. (pp. 83-84)

Ahora bien, ¿por qué la autora no desarrolla dicha tópica si afirma su centralidad? ¿El quijotismo propuesto no debería descansar en una poética de la audición o al menos dialogar con ella? Creemos que la razón estriba en que no se encuentra la conexión entre la perspectiva sonora que se desprende del discurso narrativo y los elementos semánticos o de contenido que vehicula el texto. Afirmar, insistimos, la centralidad de los sonidos y no desarrollarlos podría ser, por un lado, la imposibilidad hermenéutica de extraer todas las consecuencias de las líneas acústicas de la novela o, por el otro, tomarlas *a priori* como reflejo de una poética general sin una particularidad para *El Sexto*.

Sea de un modo o de otro, lo gravitante en este caso es la sentencia de Housková y lo que se puede realizar a partir de ella. La alternativa epistémica, puesto que la comprensión del mundo es escucharlo, no verlo, como la misma autora propone más adelante en su artículo, es invertir los valores contemporáneos sobre los que descansan las distintas

disciplinas y su fe en una mirada absoluta.[13] Pero no basta con afirmarlo, sino que hay que identificar la propuesta arguediana y llevarla a sus últimas consecuencias. Aun así, cabe el mérito del desarrollo y la claridad de su exposición dado que conjuga distintas variantes de una problemática profunda en la narrativa de Arguedas.[14] De hecho, la mención de la crítica se inclina por un replanteamiento de los mecanismos compositivos en Arguedas. Y esto será potenciado por otras miradas desde los horizontes culturalistas modernos. Procedimientos hermenéuticos que observaremos a continuación.

El ensayo que elabora una aproximación cultural a través de la música es «La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas» (2007), de Janeth Álvarez. La intención de la autora es leer la novela a partir de la misma «poética de la obra» (p. 62), es decir, no ocuparse de los contextos para des/calificar, sino centrarse en el análisis de la estructuración novelesca y de ahí extraer sus sentidos. Hay que advertir la consonancia de su propuesta con la de este trabajo; no obstante, la autora no logra cumplir con su cometido, pues somete el texto principal a una estructura cultural ajena al discurso verbal, dejando varios cabos sueltos. De ahí que su lectura, aunque con conclusiones inversas, sigue el mismo procedimiento del autor de *La ciudad y los perros*.

La propuesta central del ensayo se basa en la aplicación, sin mayor dilucidación, de la categoría *dansaq* al personaje central de *El Sexto*, Gabriel. Este, según Álvarez, permite las mezclas ocurridas en el penal y genera que los otros personajes se confronten con él y

[13] Estermann (1996) entiende este centralismo visual en las orientaciones epistémicas que fundan el pensamiento occidental. Por su parte, para una reflexión moderna sobre la imposición de la mirada y sus orientaciones políticas, Gérard Wajcman (2011) ha establecido el criterio fundamental de la función contemporánea de la ciencia y la técnica: «Esa mirada abre, penetra, escruta, analiza, revela, es decir que ya no ve nada» (p. 57). Su planteamiento se complementa con la presentación de procedimientos artísticos para revelar los mecanismos del absolutismo actual del «deseo de mirarlo todo».

[14] La autora fundamenta su acotación sensorial con un fragmento medular, que nosotros también tomamos para desarrollarlo con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

entre ellos mismos, en un enfrentamiento dancístico, al estilo de los danzantes de tijeras: «El (los) *dansaq* está(n) presente(s) en *El Sexto*, […] forma(n) parte de la propia *poética* del texto; de la manera en que el narrador organiza la representación» (p. 70). La obra que con mayor nitidez expresa al danzante que menciona la crítica es «La agonía de "Rasu-Ñiti"», donde se pueden identificar sus características particulares en relación con sus expresiones socioculturales.[15] En cambio, el intento de homologar, como ya se advirtió, la novela y el baile se basa en una acomodación un tanto arbitraria para alcanzar una lectura plausible.

Dicho acomodo le permite sostener que cada confrontación va acompañada de su propia melodía: los huainos, la *Marsellesa*, la *Internacional*, las marineras y los valses. Por eso, siguiendo la estructura de la danza, divide la novela en nueve círculos donde intervienen los danzantes (algunos personajes seleccionados, sin especificar su naturaleza de *dansaq*) con sus propias expresiones socioculturales. Estos encuentros y confrontaciones, continúa Janeth Álvarez, son los que permiten los cambios en el penal, por medio de un complejo proceso de dos actividades sensibles: *ver* y *escuchar* (p. 76). Algunas interrogantes quedan sin resolución, sin embargo: ¿Acaso la única función de los cantos y sonidos es ser soporte de una danza presupuesta en la estructura novelesca? Además, ¿las acciones de ciertos presos aseguran un cambio existencial en ellos? ¿Gabriel, realmente, es el que activa o impulsa el accionar en todos los presos, en "Rosita" o "Maraví"? No habrá respuesta a esto, dado que la interpretación termina distanciándose de la expresión ficcional.

La empresa emprendida en este ensayo revitaliza las lecturas arguedianas, por medio de afirmaciones encuadradas en un aspecto musical/sonoro. Aunque su estrategia de lectura

[15] Una lectura del cuento desde una perspectiva parecida a la que sostenemos es la de Santiago López (2017).

incurre en un error común, pues extrae los elementos del universo ficcional para acomodarlos en una estructura ajena, que permita la verosimilitud de la interpretación. En ese sentido, la búsqueda de una formalización de la sensibilidad sonora en Arguedas sigue pendiente, aunque este acercamiento refuerza los problemas serios en *El Sexto*, al intentar ubicar una estructura musical-sonora. La novela puede leerse desde este plano sensible y no solo como una muestra ideológica de los partidos políticos o como el maniqueísmo sociológico de algunos grupos sociales.

Jorge Terán, de un modo similar al de Álvarez, entiende la novela carcelaria como producto de una manifestación cultural andina. En «Música, canto, danza y lucha en Arguedas: la guitarra de Cámac en *El Sexto*» (2011), realiza un examen centrado en las funciones de la música y del canto dentro de la cárcel como símbolos de resistencia cultural. Luego de una revisión somera de la poética arguediana realizada por distintos críticos —p.e. Cornejo Polar—, pasa a presentar diferentes características presentes en la citada obra. Reconoce la singularidad del texto de 1961 dentro del conjunto narrativo de Arguedas y la vinculación del narrador con otras manifestaciones del mismo autor. Sobre este último, señala que «porta una sensibilidad andina, y su configuración obedece al proyecto arguediano de la compresión de la heterogénea sociedad peruana y la necesidad de un proyecto de nación con fuerte raigambre andina» (p. 228). Hasta este punto, el crítico no desmarca su visión sobre la novela de aquella que se ha cimentado respecto al autor de *Agua*.

Más adelante articula dos perspectivas para poder desarrollar su hipótesis central, que es como sigue: la resistencia simbólica en el penal surge por medio del rito, que se actualiza a partir de la música y sus dos complementos fundamentales, la danza y el canto. Estos elementos —sostiene el crítico sanmarquino— no son restringidos, sino que pueden traspasar

las divisiones conceptuales y materiales que se registran dentro del penal; de este modo, la resistencia obedece a la conservación de la humanidad, a la lucha por expresar dicha humanidad por medio de la música (2011, p. 230). Visto así, la relación hermenéutica opera desde el contexto hacia el texto, lo que restringe la compleja visión arguediana que se articula en la novela carcelaria. Las intuiciones que se vierten respecto a *El Sexto* no dejan de anclarse en la confianza de lo dicho por los personajes.

El primer punto de Terán es el análisis de una función argumental: el empeño en la fabricación de la guitarra y de la mesa por parte de Cámac. El otro lo constituye la problematización de la función pedagógica entre los dos personajes mencionados antes. Respecto a la fabricación del instrumento musical, perfila que existe una intención de expresar un proyecto alternativo a los cantos de los presos del primer piso, por un lado, y a los cantos organizados como respuesta por los políticos de la tercera planta, por el otro. Al no entrar en conflicto estos dos, en realidad, pues ambos son dos caras de la misma moneda, que es el sistema capitalista, el proyecto musical de Cámac se erigiría como una tercera vía cultural. Así —continúa Terán—, la guitarra se vuelve símbolo de una tensión cultural andina en pugna, primero, contra la arremetida imperialista en sentido amplio y, luego, en sentido más restringido, contra las manifestaciones violentas del nivel más bajo de la cárcel (2011, p. 232). De esta elaboración conceptual, se desprende el rol de formación-aprendizaje[16] entre Cámac y Gabriel (segundo punto de Terán), puesto que el primero irá instruyendo al segundo:

[16] Esta perspectiva «pedagógica» también es resaltada por Jesús Salazar (2011) en su tesis sobre *El Sexto*. Para él, tomando como referencia de análisis el universo dantesco, Alejandro Cámac es un personaje virgiliano, el cual guiará por el infierno-cárcel a Gabriel. Por tanto, «es un personaje didáctico que acompaña, guía y alimenta la sensibilidad y la perspectiva del narrador» (p. 63).

solo por medio de la música puede enfrentarse a los otros presos con sus manifestaciones musicales de degradación y peligrosidad (p.e. “Rosita”).

El autor del artículo, hacia el final, reconoce la interrupción de dicho proyecto en favor de una lucha material tras la muerte de Cámac y tras ser testigo de la violación de un joven personaje andino, Libio Tasaico. Este suceso lo lleva a verse envuelto, junto a otro personaje (don Policarpo, el “Piurano”), en la muerte de uno de los policías soplones, para luego continuar con el instrumento pendiente. Por tanto —sintetiza Terán— «Gabriel retoma la construcción de la guitarra, retoma el proyecto inconcluso, con el agregado de lo aprendido del piurano. En ambos [Cámac y Policarpo], el estudiante ha aprendido cómo enlazar la lucha por las almas [mediante la música de la guitarra] y los cuerpos [a través de la contienda física] de la humanidad» (2011, p. 237).

El acercamiento de Jorge Terán es innovador al tomar un aspecto aparentemente periférico como línea argumental para un nuevo acercamiento a la poética de Arguedas. En este caso, resulta productivo el desarrollo de la evolución semántica en la elaboración de la guitarra por parte de los personajes para destacar la relevancia acústica en el universo narrativo. No obstante, solo se focaliza, de modo estricto, en el instrumento musical, lo que impide una elaboración más detallada del universo sonoro/auditivo en *El Sexto*. La exploración se reduce a una descripción e interacción entre los personajes. El autor opera la significación de la elaboración sonora por medio de una inclusión previa en el universo andino. En ese sentido, interpreta dicha obra a partir de un contexto cultural antes que indagar en las formalizaciones y recurrencias retóricas de los elementos figurativos, para luego trasladar, homologar o comparar ambos universos de sentido: la novela de Arguedas y el mundo andino.

Un tercer estudio engrosa la perspectiva de los dos críticos anteriores, que se anuncia desde el título al plantear la duda de la andinidad de texto a revisar para concluir, luego del examen, con una afirmación. En ese sentido, Ígor Órzhytskyi presenta su artículo «*El Sexto*, ¿novela andina?» (2012) con la intención de incluir coherentemente el texto narrativo de Arguedas dentro del conjunto de representaciones andinas que la crítica ha identificado en otras novelas del mismo autor. Para él, el relato carcelario debe ser revisado con ayuda de un análisis estilístico pues este es el más adecuado para desentrañar su vinculación con el universo andino. Así, la sensorialidad manifestada en todo el relato de la cárcel es el núcleo de la articulación novelesca, pero esto obedece, además, a la matriz andina sobre la cual descansa la visión del narrador y que permite plantear mecanismos de resistencia ante un mundo bastante degradado, simbolizado por el penal peruano.

La pesquisa estilística de Órzhytskyi se torna circular al enfatizar la relación entre los recursos expresivos sensibles (luz, sonidos, etc.) y la cultura andina. Para el crítico, la disposición de dichos recursos surge gracias al sustrato andino del cual emergen, pero que precisamente ese universo andino solo puede aparecer por las cualidades sensibles antes descritas. Por ello, en realidad no habría que indagar más respecto al universo sensible de *El Sexto*, sino realizar —como se observa en el artículo— una descripción de los elementos citados debido a que están asegurados por la dinámica que el horizonte andino les proporcionaría. En resumen, solo alcanzan un potencial analítico toda vez que están sustentados en la cosmovisión andina. De esto se desprende que la recreación novelística de Arguedas no aportaría nada importante, de hecho, más que ser un epifenómeno de una cultura, sin producción artística real. Lo que en realidad no es cierto, según iremos demostrando en los siguientes capítulos.

Para enfatizar aún más este carácter descriptivo antes que explicativo, pero centrándonos en los sonidos, vale la pena citar al crítico ruso: «Así que el mundo de la cárcel, en la visión del protagonista, está compuesto por los mismos elementos que él percibe como formantes del mundo andino: luz, agua, música y cantos, instrumentos musicales, danzas y *danzaqs*, upas». (Órzhytskyi, 2012, p. 71). Líneas antes, precisamente, toma como referencia, tal como lo evaluó en su momento Mario Vargas Llosa, el mundo andino para poder categorizar los elementos costeños: el crítico menciona que el «negro zapateador» es un remedo del *danzaq* andino o que el "Pianista" es una deformación de los músicos serranos. Asertos discutibles si es que se toma en cuenta las dinámicas de las cualidades sonoras desde las mismas coordenadas de la novela y no solo comparándola con el universo andino extratextual.

Órzhytskyi, sobre el final, enfatiza la similitud de los elementos en el mundo andino y la cárcel limeña. Los materiales de elaboración estética son los mismos: piedra, agua, sonido, luz, entre otros. Pero estos establecen una significación distinta. Sugiere, también, la inversión del mundo andino en la figuración de la cárcel, pues, por ejemplo, la piedra posee movimiento y energía en ambos referentes culturales, pero en el mundo andino es para señalar su vitalidad y su aspecto sagrado; en cambio, en relación con lo costeño, ese movimiento y esa energía se convierten en manifestaciones degradadas e infernales, es decir, profanas. En suma, Arguedas, para el crítico ruso, no cambia de recursos para la construcción de la novela limeña *El Sexto*, sino que invierte los valores positivos para mostrar la degradación en la cual se vive. Esta sugerencia es valiosa, pero a la vez limitante: impide ingresar críticamente al universo sonoro arguediano, pues, a despecho del punto de vista del

autor ruso, no tendría sentido analizarlo, ya que es una manifestación, entre tantas, del universo cultural andino.

De las exposiciones anteriores se puede inferir que, aunque hayan trabajado de manera especial la sonoridad arguediana en *El Sexto*, no tuvieron como principal tarea develar todas sus funciones y consecuencias. En cambio, Chalena Vásquez, en su artículo titulado «La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: una propuesta de musicología andina» (2013) sí persigue dicho objetivo. Ahí manifiesta su intención de iniciar un estudio de la música/sonido en la obra del escritor andahuaylino para ubicar distintas dimensiones significativas que revelen otros aspectos de la cultura andina. Para la autora, la música no constituye un elemento de acompañamiento en la obra de Arguedas, sino una presencia central que abarca «todo tiempo y todo espacio» (p. 299). No obstante, su recorrido se bifurca en apreciaciones respecto al sonido y a la luz en distintos pasajes de la narrativa arguediana, lo que impide una sistematización adecuada de los recursos mencionados. Su inicio del estudio "musicológico" queda seccionado por una apreciación superficial de lo expresado por los narradores de diversos relatos de Arguedas.

Para Vásquez, el sonido no solo implica una percepción auditiva, sino que obedece a una operación global de nuestro cuerpo, intuición interesante pero que no es desarrollada con mayor profundidad. Este fenómeno acústico, a su vez, se relaciona con la luz. Ambos, sonido y luz, encuentran una expresión singular en la obra arguediana en su relación con las partículas quechuas *yllu* (sonido) e *illa* (luz). Así, la nueva interpretación que propone la investigadora se debe a los significados que se desprenden de las materias sonoras presentes. Además —continúa Vásquez—, comprender la música, como elemento significativo en la producción de sentido y de identidad, implica una nueva perspectiva musicológica que

excede una concepción occidental de la música. Esto debido a que «[e]l mundo sonoro andino está formado por múltiples e infinitos mensajes que, a través del sonido/movimiento, están emitiendo todos los seres que conviven en el universo» (2013, p. 301).

Luego de estas aclaraciones, pasa a revisar algunas escenas medulares de varios textos narrativos de Arguedas (*Los ríos profundos*, *Todas las sangres*, *Diamantes y pedernales*, etc.). Mediante el comentario de fragmentos, intenta demostrar su hipótesis central respecto al valor significativo de los sonidos en las obras arguedianas. El interés de este repaso recae en los dos comentarios que Vásquez vierte sobre *El sexto* y su relación con las materias sonoras. La primera mención se relaciona con el personaje "Puñalada", quien emite gritos para llamar a los presos del penal. Por lo cual, la autora del artículo afirma que «los espacios, las cosas y las personas se interrelacionan a través del sonido cargado de sentido» (2013, p. 304). La segunda mención modifica sustancialmente la premisa del trabajo para arribar al comentario casi literal de pasajes y así identificar una matriz andina en la novela carcelaria de Arguedas, pero sin incidir en los elementos sonoros, salvo la breve acotación de que «[e]l alma se expresa a través de la música y las danzas, es sentimiento que desborda las palabras» (2013, p. 313).

Visto de ese modo, los sonidos —desde la perspectiva de Chalena Vásquez— no se distinguen, en realidad. Toda materia acústica tendría, al parecer, la misma matriz y la misma intensidad en el mundo arguediano, pues el grito del preso descarga tanta «emotividad» como los ambientes sonoros presentes en *Los ríos profundos* o *Todas las sangres*. Esta sugerencia permite inferir, además, que para la autora los sonidos son percibidos por el cuerpo propio con las mismas características y consecuencias. En pocas palabras, no habría una diferenciación entre los niveles sonoros ni en los otros cuerpos que los producen. Por otra

parte, la última sección del artículo se desvía del eje central del examen hermenéutico, al discutir el comentario vargallosiano sobre la novela y dejar de lado —casi por completo— el examen sonoro.

Aun así, se debe tener presente el último aserto de Vásquez al sostener que el sonido es consustancial a la cultura andina y que no es «una argucia literaria para intensificar los textos» (2013, p.313). No obstante, esta, y otras aserciones similares, no encuentran un sustento explicativo para su demostración. Como otros autores, la crítica parece asegurar el sentido de sus enunciados por la incorporación previa del autor en el horizonte andino. Así mismo, también puede desprenderse que el examen de las materias sonoras aporta un acercamiento fecundo en la exégesis de la producción narrativa arguediana y que vendría a ser un elemento compositivo, como observaremos con un trabajo que sigue esta idea.

Esto último se puede notar en uno de los artículos más fecundos respecto a la musicalidad como base compositiva de la novela carcelaria: «El huayno en la ciudad: la música andina en *El Sexto*» (2015), de Jorge Coronado. Ahí, el autor sostiene la presencia imaginaria de «una máquina de interpretación» en la obra general de Arguedas. Esto es, la música, la cual excedería los marcos simbólicos y referenciales que pueblan las narraciones del autor andahuaylino. Se suma a la propuesta anterior la particular intensión del narrador de inscribir el horizonte andino en las problemáticas de la modernidad, lo que le resulta llamativo en la novela carcelaria por su inscripción en Lima, «encarnación del aparato ideológico opresivo» (p. 1052) y por su publicación en una época de fecundidad narrativa del autor de *Diamantes y pedernales*.

Siguiendo las enseñanzas de Rowe sobre Arguedas, Coronado plantea que la asociación de lo comunicativo con lo sonoro debe plantearse para *El Sexto*, aunque con la singularidad de que en esta novela aquella relación se torna hostil por el espacio de representación ficcional. Esto en la medida en que en Lima se encuentran otras presencias musicales que se opondrían, según sus sugerencias, al arribo de la música popular andina, porque aquellas se hallan imbuidas en la lógica del mercado «real y simbólico» (p. 1053). Antes de continuar con esta línea de argumentación sonora, remarca la importancia de esta ficción, en oposición a los sesgados juicios de la crítica, y manifiesta que la intención de la novela es mostrar una sociedad fragmentada y diluida, para orientarse en la búsqueda de una solución.

Ante la inhumanidad y la incomunicación que satura el ambiente carcelario y, por extensión, limeño, Coronado articula la presencia de una tercera alternativa, la presencia de la música andina, la cual «se transforma en opción en *El Sexto* porque resulta ser, como si por esencia, una fuerza opositora» (p. 1054). Tres elementos operan en su exposición: en principio, la respuesta a una perspectiva consumista manifestada por el minero Cámac, que se relaciona también con el campo capitalista de la música como producto mercantil. Luego, la diferencia de la función musical respecto a otras novelas, en las que emerge una hibridación que, aunque conflictiva, permite la aparición de un producto capaz de una sociabilidad novedosa. Y, por último, la vinculación entre personajes (Gabriel y Cámac) para la elaboración de la guitarra como objeto de protección ante las manifestaciones sonoras de las melodías costeñas degradadas por los usos que hacen de ellas los criminales.

En estas disquisiciones encontramos ecos de lo dispuesto por Jorge Terán (2011) en el artículo que hemos discutido. Incluso, con otras palabras, manifiesta muchas ideas

semejantes: «La única posible solución, también de filiación poética pero ya de otro modo, es la guitara de Cámac» (p. 1058). Este instrumento musical enlaza, para Coronado, huayno, resistencia, defensa, vitalidad y oralidad. Los rasgos semánticos descritos son los que, en su momento, constató Terán, pero en este caso hay dos elementos diferenciales: la guitarra permitiría interpretar «la audición sin *entendimiento* de las palabras de Gabriel que comunica la necesidad para una *nueva* musicalidad, que exceda la nostalgia pero también los límites de la cultura rural *in situ*» (p. 1060; énfasis del autor). Además, busca relacionarla con el auge del huayno en el contexto de un mercado de consumo musical a lo que Arguedas, como se puede apreciar en sus escritos no ficcionales, siempre respondió con severidad.

Finalmente, centrándose en la imagen de su elaboración, Coronado sostiene que la guitarra constituye el aspecto artesanal, en contraste con la producción de una música industrial y consumista. Este último hecho lo vincula al desarraigo que implica la tecnificación del aparato sonoro, en oposición a la conservación de los valores culturales que se depositarían en los registros musicales andinos, del cual fue partidario Arguedas. Así, en un giro contextualista a pesar de que repara en una intención opuesta, relee *El Sexto* en su época de germen compositivo, es decir, la década de 1930, en la que la difusión de la música capitalina inició su industrialización.

El artículo de Coronado manifiesta dos aspectos muy discutibles: la repetición de ideas respecto del artículo de Jorge Terán y la vinculación mecánica entre representación ficcional y prácticas sociales. La reducción, nuevamente, de la música como forma de resistencia y opuesta a las sonoridades limeñas lo lleva a un callejón sin salida: la dualidad irrestricta. Sin embargo, la idea de una «máquina interpretativa» asociada a la proliferación sonora es bastante sugerente; así mismo, las lecturas del contexto situacional en la que

emergen las ficciones arguedianas, y, por último, la posibilidad de ubicar una «mezcla o mistura» (p. 1062) con contactos tensos y conflictivos. A partir de este repaso, notamos la complejidad de la novela carcelaria para asociar los elementos sonoros dispersos. Y cerramos este conjunto de discusiones en torno a los acercamientos acústicos sobre *El Sexto* con la percepción de una incompletitud analítica. Es hora de permitirnos un balance y señalar algunas rutas que merecen seguirse.

1.2.2. Balances, aclaraciones y perspectivas

Tras el recorrido crítico anterior, podemos resumir que las orientaciones hermenéuticas sobre la novela *El Sexto* (1961), desde una perspectiva sonora y musical, han tenido diversas falencias, que sintetizamos en los siguientes tres puntos:

1. Las propuestas críticas no han sido meticulosas al momento de indagar la función sonora, sino que se han decantado por aspectos periféricos que ensombrecieron estructuras patentes y necesarias para develar una poética de la audición en la novela señalada. Muchas conclusiones carecen de una fundamentación clara.
2. El contexto ha limitado los aspectos interpretativos, pues la mayoría encuadra la novela arguediana, en sentido estricto, dentro de una concepción andina (evidente, por lo demás), pero que impide abrir nuevas discusiones o perfilar análisis más finos de las funciones sonoras en *El Sexto*. La mayoría solo la intentó «andinizar», procedimiento que distintos autores han confirmado de uno u otro modo, con solo los referentes ficticios.[17]
3. Los críticos revisados no han dado cuenta de las diversas manifestaciones sonoras que se diseminan a lo largo de la novela. Todos se han centrado en lo sonoridad «andina», por

[17] Casi todos los escritos sobre *El Sexto* y que hemos discutido en este capítulo siguen esta orientación.

la condición del autor, antes que examinarla en profundidad e identificar la pluralidad de «voces-sonidos» que se desenvuelven en distintos tonos y con desplazamientos disímiles.

Esta triple limitación ha sido demostrada en la lectura atenta de los artículos que se vinculan directamente con el registro musical-sonoro-auditivo en *El Sexto*. Un cuarto punto, y que parece estar latente en cada lectura, es que se intenta articular esta novela dentro del conjunto mayor narrativo del autor andahuaylino. Pero no como obra autónoma que formaría parte de un proyecto total, sino como tributaria del resto. A diferencia de *Los ríos profundos* o de *Todas las sangres*, obras que vendrían a ser partes, pero con plena autonomía, *El Sexto* solo podría integrarse como dependiente, como relato imperfecto, que modifica el registro arguediano anterior a su publicación o que avizora los nuevos temas de su producción por venir. Su constitución como posible texto «bisagra» (Cornejo Polar, 1995, p.150) entre dos etapas ha consolidado su periferia ante otras obras del mismo autor.

Es necesario, en ese sentido, realizar algunas puntualizaciones que pueden desprenderse de la lectura crítica de los autores antes comentados. De suerte que, en *El Sexto*,

a) La expresión sonora/musical es gravitante en el nivel estructural, es decir, excede lo manifestado por los personajes, incluyendo al narrador. Pero no solo revela tempos, de clímax y anticlímax narrativos, sino que desborda esa función.
b) No hay el deseo de «pureza» étnica, especialmente la andina, sino que se apela a las mezclas y los encuentros. Lo anterior permite el proceso de acumulación cultural desde la posición ética de Arguedas.

c) Las distintas voces de los personajes, incluyendo la del propio narrador, no reflejan una conciencia, la de Arguedas, de ahí que no se puede generalizar partiendo solo y literalmente de sus enunciados. Más productivo resulta operar por contrastes y matices.

d) La estructura sonora obedece a su propia organización y no dependen de los referentes externos, que limitarían el despliegue de las cualidades sensibles relacionadas a la audición, sino que se producen vastas semiósferas.

e) Hay distinciones entre las manifestaciones sonoras, dependiendo del espacio referido y de su aparición en el campo de presencias. Sus operaciones sensibles apuntan a una pluralización de registros.

f) Se concentran personajes que no invierten los valores andinos, para parodiarlos o exaltarlos. Por el contrario, estos remiten a formas de expresión con sus propias secuencias sonoras.

g) La música engloba las prácticas culturales de los personajes, cuya muestra más elaborada es la de "Gabriel", pero también la de otros presentes en el penal, aparentemente, secundarios o episódicos, como "Sosa".

h) La narración cede al juego sonoro de los desplazamientos y de los desencuentros entre los personajes, aun cuando parezcan tener una misma orientación axiológica; por ello, antes que la lógica de las acciones, impera una de las pasiones.[18]

Al confrontarse con la lectura de análisis más incisivos sobre las materias sonoras en Arguedas, pero en obras distintas a *El Sexto*, las limitaciones que hemos ubicado en los estudios considerados cobran mayor coloración. La revisión inicial rindió cuentas de tres

[18] Las dos lógicas mencionadas no se oponen según la perspectiva semiótica, sino que la pasión es soporte de la acción. Así, una lógica de la pasión engloba a la de la acción. Más adelante detallaremos estos puntos con mayor profundidad.

importantes publicaciones sobre la función de la música, principalmente, en la obra narrativa arguediana y las consecuencias de sus reflexiones en torno a ella. En su conjunto, articulaban obras anteriores y posteriores a la que analizamos. Su perspectiva fue y es fructífera como modelo de acercamiento a la novela carcelaria, aunque sí faltaría perfilar ciertos puntos respecto a la constitución de los horizontes culturales que se inscriben dentro de los relatos que explora cada investigador.

De hecho, no se trata de constatar en *El Sexto* lo que han propuesto otros críticos para el resto de la producción narrativa de Arguedas. Dicha operación sería igualmente perjudicial para el estudio del relato arguediano. El camino a seguir, por el contrario, es modular las perspectivas señaladas para identificar una especificidad, una singularidad que lo asimile y lo diferencie del grueso de la producción arguediana. Por tanto, se generan preguntas claves en el ejercicio y principio hermenéutico que desarrollaremos: ¿cuál es la particularidad de *El Sexto* en cuanto a su organización sonora? ¿En medio de qué problemáticas culturales y nacionales emerge la novela con su propuesta auditiva? ¿Qué figura(s) captan, movilizan y absorben los fenómenos de la audición? ¿Qué problemas ideológicos, sociales y políticos pone en escena la organización acústica propuesta? ¿Qué herramientas son las más pertinentes para develar un ejercicio de la percepción y la producción sonora? ¿Qué relaciones se tejen entre una poética de la audición y la oralidad? Cada interrogante quedará enmarcada y resuelta en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II

GESTACIÓN DE UNA NOVELA, Y DESCRIPCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE UN CAMPO SONORO

La dificultad de abordar *El Sexto* (1961) desde una enunciación sensible y sonora reside, entonces, en el hecho de su pasmosa referencia histórica, por un lado, y en su elaboración de un espacio infernal y degradado, por el otro; además de un peso evaluativo que la crítica ha cimentado sobre Arguedas. En el capítulo precedente, leímos la producción discursiva de los estudios sobre la novelística del narrador andahuaylino, en general, y los acercamientos críticos sobre el relato carcelario, que se encargaron de poner de relieve distintos elementos de la sensorialidad sonora y de la audición.

La identificación de un proceso histórico en que se gestó y con la que se articuló la novela *El Sexto* (1961), en este segundo tramo, resulta vital. También, observar los vaivenes culturales de una posición letrada limeña respecto al grupo de narradores reunidos bajo el rótulo de «indigenismo peruano» y, además, de la llamada «Generación del 50», y sus relaciones con la obra arguediana. Por último, describimos, desde la semiótica, lo que entendemos como campo sonoro y su funcionamiento como proceso de captación y configuración de distintos grupos culturales y sociales que se articulan en una poética mayor de la audición narrativa. Lo anterior nos lleva a relacionarla con una manera de comunicación oralizante, la cual acarrea su situación o contexto para una formalización acústica global.

2.1. Contexto histórico cultural: hacia la mitad del siglo XX

Arguedas nos otorga dos fechas claves mediante un epígrafe: 1957, año en que inicia la redacción de *El Sexto* (1961), y 1939, año en que, según su versión, «decidió escribirla» (1).

Especular sobre los diversos motivos que llevó al autor a dilatar el inicio de su composición no viene al caso.[19] Lo importante es la «contaminación» cultural que debe haber sufrido respecto a su experiencia carcelaria en 1937 y 1938,[20] que el mismo autor relata en su correspondencia epistolar, como en una carta, entre varias, que envía a John Murra: «Estuve un año en esa prisión y fue tan terrible e intensa la vida, tan lóbrega, tan triste y al mismo tiempo tan cargada de la más formidable esperanza» (Murra & López-Baralt, 1998, p. 43). Decimos que se *contaminó* en el sentido de que la novela publicada en 1961 se vio nutrida por los distintos procesos sociales, políticos y artísticos en los que el autor se movió durante las dos décadas que separan una fecha y otra. Si bien lo afirmado no debería ser ninguna novedad, nos obliga a revisar qué es lo que aconteció en el arco del período establecido.[21]

El epígrafe de la novela evidencia una inscripción histórica que plantea una problemática extensa para su gestación. Tal vez, Arguedas intuyó esto y por eso nos propone, veladamente, dos límites que, sin embargo, pueden desbordarse en función de sus propias posibilidades. El inicio de su redacción no cierra, por obvias razones, su expansión de lectura. Al contrario, remarca la complejidad de una estructuración novelesca y la problemática que se desprende de ella. Asimismo, debemos aclarar la selección de la década: si bien se publica en 1961, las cartas de Arguedas a John Murra nos muestran que el texto ya estaba escrito

[19] En sus apuntes sobre *El Sexto*, Vargas Llosa (1996) sostiene que la novela se gesta luego de casi dos décadas debido a la necesidad de la distancia experencial que buscaría un escritor para la elaboración de cualquier forma narrativa.

[20] Su encarcelamiento en el Sexto se dio en las siguientes circunstancias: «En 1937 el ex presidente Óscar R. Benavides, influenciado por los triunfos fascistas, promueve la visita del general Camarota a la Universidad de San Marcos. Los estudiantes universitarios protagonizan una movilización de protesta y llegan a agredir al visitante y a su séquito. En el disturbio son apresados quince estudiantes entre ellos José María Arguedas» (Huamán, 2004, p.66).

[21] Recordemos, además, lo que nos previene Sandoval: «Como metatestimonio, *El Sexto*/texto es una traducción y una transcripción de una faceta social real al terreno estético-narrativo. Parafraseando a Herbert Marcuse, *El Sexto*/texto responde como forma de arte a la representación de una faceta de la realidad a la cual acusa a la vez». (1997, p. 699)

hacia 1958 y que en los años posteriores se dedicó a realizar correcciones según las lecturas de distintos amigos.[22] En ese caso, y por lo sostenido, es necesario realizar dos operaciones: en principio, anotar los procesos históricos y sociales que van de la década de 1930 a las fechas de composición de *El Sexto* y, luego, establecer las orientaciones artísticas metropolitanas que se fomentaron desde la institucionalidad cultural; en este caso, del centralismo limeño.

***

Por tanto, es preciso asentar con claridad los hechos acaecidos a mediados del siglo pasado para tener un marco en el cual se gesta y cobra realidad la obra arguediana, y especialmente *El Sexto*. Debemos tener presente que la experiencia del escritor andahuaylino permite inscribir un espacio de reflexión y de encuentro. No asegura, aunque fuera quizás su deseo, un espacio armónico de convivencia, sino el reconocimiento de la diversidad cultural y de los conflictos que emergen de esa masa heteróclita de expresiones distintas que se encuentra muchas veces limitada por una idea de *homogeneidad* social.[23] Si bien el sustrato andino es patente en la obra del autor de *Todas las sangres*, su preocupación excedía dicho espacio de enunciación para buscar realizar más encuentros culturales, más dinámicas entre los distintos grupos que conformaban el heterogéneo espacio peruano. Por obvias razones sus reflexiones no abarcaron ni alcanzaron en su totalidad el conjunto cultural peruano, a pesar de que este —probablemente— fuera su anhelo; sin embargo, iniciaron un proceso hoy

[22] Ver John Murra & Mercedes López-Baralt. (1998)

[23] Sobre el caso específico de Arguedas y su ejemplo, Cornejo Polar plantea lo siguiente: «Quiero decir que desde esta perspectiva [la del discurso migrante en la narrativa arguediana] pierde sentido la problemática de la "integración nacional", o de la nación como cuerpo social uniformemente homogéneo, y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y distinto» (1994, p.218).

indetenible a pesar de que las diferencias jerárquicas y las exclusiones sociales siguen siendo el centro panorámico de nuestro país.

Así, apenas se viene reconociendo, en la actualidad, el país como pluricultural. Si bien los programas de desarrollo de políticas sociales y culturales que articulen una visión heterogénea de la sociedad están en camino, la principal tara a este proceso es la idea trasnochada de forjar, como hemos sugerido, *una* patria o nación. Esta noción, desde la perspectiva de Benedict Anderson (1993), remite a «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (p. 23). Esta idea se fundamenta en distintas unidades, de igual forma imaginarias: territorial, lingüística, poblacional, entre otras. Así mismo, para Aníbal Quijano (2014), la conformación de las naciones obedece a su carácter de constitución de "Estados-Nación", en la que se juega la distribución del poder y los roles desempeñados en su ejercicio tanto en los sectores públicos como privados. En particular, este modelo, asimétrico en cuanto a la distribución del poder, se asentó con facilidad en Francia y Estados Unidos por la «homogeneidad racial», pero que llevó a conflictos más profundos en los Estados de América Latina, entre los que se encuentra Perú, por toda su carga cultural heterogénea (p. 619).

En consecuencia, y en oposición a dicha idea de «nación», acciones como la descentralización política del Estado o el reconocimiento de culturas diversas en el territorio peruano son ejemplos de procesos por los que atravesó y viene atravesando el país desde su independencia en el siglo XIX. Dichos procesos buscan, entre otras, la consecución de una alternativa que recoja la pluralidad de voces desde abajo y no la imposición del aparato estatal desde arriba. A casi doscientos años de la formación de la república, todavía han quedado pendientes reivindicaciones y han persistido desencuentros que impiden un diálogo más

fluido. Este proceso, en pocas palabras, encuentra un punto de inflexión durante la década de 1950, época en que se cruzan cuatro fenómenos medulares para entender el devenir peruano: la migración, los movimientos campesinos y populares, el surgimiento de guerrillas y la aparición continua de partidos de los estratos bajos o de la clase media emergente.

La época señalada es un nudo de problemáticas sociales e intelectuales. Emerge, en ese horizonte histórico, una serie de hechos que dibujarán un nuevo panorama en el territorio nacional peruano y que hasta hoy continuamos discutiendo con felices resultados. Alrededor de ese período, José María Arguedas publica importantes obras ficcionales: *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958) y *El Sexto* (1961). No obstante, lo acaecido durante la década de 1950, en el Perú, no conforma un conjunto de hechos circunstanciales o aislados, que aparecieron de pronto. Su surgimiento obedece a un proceso cargado de conflictos y pugnas en torno a las representaciones sociales y las reivindicaciones populares. Si tenemos en cuenta la secuencia vital del escritor andahuaylino, podemos constatar que su obra inicia con el retorno del militarismo peruano y concluye con el inevitable advenimiento de la Reforma Agraria.

2.1.1. Una historia complicada: rumbo a la década de 1950

El siglo XX peruano es de constantes y radicales procesos que se concentran y dispersan hacia la década de 1950. La acelerada modernización ejercida desde distintos sectores, en pugna todos, ofrece una imagen nítida de un país fragmentado que hasta hoy deja sentir sus secuelas. La década señalada es un punto de inflexión toda vez que se constituye en un hervidero acelerado de distintos fenómenos a nivel nacional, que abarcaron los aspectos políticos, sociales, económicos, culturales e intelectuales. En razón de lo anterior, es

importante demarcar, por un lado, el lento discurrir histórico que hizo que el periodo de 1950 se vea tan afectado, hasta el punto de percibir la vida en un vórtice, con cambios bastante abruptos, y encarar, por el otro, las consecuencias que ese remolino dispuso, principalmente la decadencia y clausura del régimen oligárquico con la Reforma Agraria. Si bien este último hecho dispuso, en principio, el cambio de un grupo de poder por otro, también es necesario reconocer que abrió una serie de posibilidades para la reflexión y acción desde diversos sectores ajenos a los estratos socioeconómicos de los gobiernos de turno.

Debemos iniciar recordando que, tras la caída del leguiísmo a fines de 1920, la nación peruana retornaba a los gobiernos militares y, por ello, a las duras represiones a todo lo que significara un atentado contra las jerarquías sociales y culturales, problemática que históricamente se había asentado con el choque cultural en Cajamarca.[24] La crisis del régimen de Augusto B. Leguía abría la posibilidad de expansión de las clases populares en cuanto a sus representaciones sociales. Distintos grupos apoyaron el advenimiento de los caudillos al encontrar en los antiguos gobernantes la imposibilidad de solucionar los problemas más inmediatos. Estos caudillos fortalecieron sus semblanzas con medidas asistencialistas que mantenían cohesionada a la población, la cual había inaugurado una serie de marchas y protestas continuas, bajo una débil dominación simbólica. Por ejemplo, Luis Sánchez Cerro (1930-1933) «alcanzó la imagen de héroe popular» (Cotler, 2005, p.212) y Óscar R. Benavides (1933-1939) «estableció un gobierno de "paz y concordia"» (p.227).

Sin embargo, este tipo de regímenes dictatoriales —sobre todo el segundo— elaboró planes de exclusión y rechazo a los movimientos de turno. Dos importantes partidos, que

[24] Choque cultural con todas sus implicancias en las diversas dimensiones de lo humano. Ver particularmente el capítulo I, «El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: Voz y letra en el "diálogo" de Cajamarca», del libro *Escribir en el aire* (1994) de Cornejo Polar.

surgieron desde las clases populares y medias peruanas durante el Oncenio de Leguía, el APRA (1924) y el PSP (1928), son los principales blancos del ataque político del régimen de Benavides, debido a la sistemática red que habían tendido (el APRA, en mayor medida) en el extenso territorio peruano. Los conflictos generados por la idea de una pacífica convivencia política opusieron al gobierno de turno y a los poderes económicos de las grandes familias. Benavides, pues, dio la espalda a las demandas populares para entregarse a los poderes superiores, sin abandonar su programa asistencialista.

Tras el regreso de la democracia en el Perú, el gobierno de Manuel Prado y Ugarteche coincidió con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) lo que crearía una imagen de estabilidad nacional y atención a las demandas de los estratos populares. El siguiente mandato, el de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), fue el punto de quiebre de un orden aparente, alcanzado para una nación que había vivido tensos momentos desde inicios del siglo XX. Los cambios económicos internacionales debido al fin de la guerra (1939-1945) y a la reducción de las exportaciones trajeron como consecuencias distintos alzamientos populares. Y, aunque con el gobierno de Bustamante y Rivero se había inaugurado «un clima de libertad absolutamente inédito en la historia peruana, [pues] una euforia desconocida reinaba en el país, que trasuntaba el ansia de transformación de los estratos populares y medios» (Cotler, 2005, p.238), la crisis general por el contexto internacional devino en un nuevo golpe militar y un nuevo proceso dictatorial, esta vez a cargo de Manuel A. Odría.

«Los ocho años del gobierno de Manuel Odría significaron el retorno a la política anterior al experimento de Bustamante; vale decir, confiar en el sector exportador como la locomotora del desarrollo» (Contreras & Cueto, 2013, p.313). Además de una confianza en los poderes económicos externos a la nación para la ansiada modernización peruana, lo que

generó una dependencia superlativa respecto a la economía norteamericana. No obstante, a pesar de las reducciones de divisas por la baja en las exportaciones, el programa asistencialista del caudillo seguía manteniendo los postulados estadounidenses. En este período, las relaciones con el APRA se tensionaron aún más. Este partido se convirtió en la «víctima» de los poderes militares. A su vez, los movimientos campesinos se intensificaban al interior del país, lo que generaba mayores temores, principalmente en los grupos de poder. Dichos sectores provincianos buscaban sus reivindicaciones sociales debido a los constantes abusos generados en las haciendas y pueblos del interior peruano. Un grupo se constituyó en un fenómeno que generó y coloreó su singularidad de la época: la migración. Este hecho, no exclusivo de 1950, alcanzó niveles nunca antes vistos debido a la promesa gubernamental de seguridad y trabajo.

Este segundo proceso de modernización nacional trajo como consecuencia los amplios desplazamientos migratorios a las grandes ciudades, producto de una promesa implícita de mejora de la situación social respecto a la que se vivía en las provincias de la nación. Así, en los circuitos oficiales, o cerca de ellos, cobró mayores relieves una nueva figura: la clase popular marginalizada, que sumada a las clases medias reformistas «pusieron en cuestión el orden político oligárquico» (Rospigliosi, 1989, p.104). De un lado, los movimientos campesinos en búsqueda de reivindicación y, del otro, la migración que generaba sujetos sociales «en los alrededores del casco urbano (barriadas)» (Kapsoli, 1987, p.102). Este ambiente, en el que se sumaban los primeros planteamientos desde el Estado de una reforma agraria superficial, provocó un clima tenso y volátil cuya principal característica era el avance incontenible de las masas populares.

El fin del régimen odriísta (1948-1956) significó el regreso de una temporal y aparente democracia bajo los grupos de poder más reformistas. Sin embargo, las brechas ya estaban abiertas y los sectores más efervescentes no estaban dispuestos a continuar al amparo de gobiernos que buscaban alianzas con entidades extranjeras siempre en detrimento de sus condiciones sociales y económicas. A la par de la percepción de una estabilidad etérea, con el segundo gobierno de Prado y Ugarteche (1956-1962), el APRA iba constituyéndose en un grupo reaccionario ante los sectores más desfavorecidos por sus distancias que iba tomando al fraguar pactos con los grupos de poder. Por ello, con certeza, «el movimiento campesino se desarrolló en gran medida por afuera de la estructura de los partidos políticos», pues estos no ejercieron considerable influencia en aquel. De ahí que, «aunque en su mayor parte permaneció excluido del sistema electoral, el campesinado se convirtió en un poderoso factor político, especialmente al comienzo de los sesenta» (Rodríguez, 1983, p. 38).[25]

Los comicios siguientes, a cargo de las fuerzas militares, las que querían impedir que la coalición APRA-Odría[26] llegase al poder, pusieron indirectamente en el cargo a un representante que en un inicio pareció ser respuesta a las demandas populares, pues Fernando Belaunde Terry (1963-1968) provenía de la clase media profesionalizada y emergente. Sin embargo, en poco tiempo se vio la debilidad de su partido y la inexacta ruta que tomó a la hora de gobernar, ya que en la práctica no pudo desarrollar las reformas que con ansias

[25] La intensidad de los cambios y de cómo se percibían los procesos sociales atravesaron distintas instituciones. La turbulencia de la época despertó a sectores que decidieron actuar directamente y ya no solo como consorte de los grupos de poder. Rodríguez Beruff (1983) plantea la paulatina conceptualización de los militares de su propia praxis para salir del atolladero social en el que se encontraba la nación; por su parte, Cotler (2005) reflexiona en torno a la problemática eclesiástica y su participación en el desarrollo de las políticas sociales, asociadas a la participación de amplios sectores populares.

[26] Las relaciones entre el APRA y Odría fueron de fuerte oposición en un principio. Pero con los cambios paulatinos del primero en función del deseo de acceder al poder hicieron que su posición social y política se alejara cada vez más de los sectores populares y que forme alianzas con los grupos de poder; en este caso, sería con el militar que había impuesto previamente una dictadura de ocho años.

esperaban los sectores negados hasta ese momento. Este panorama a inicios de 1960, donde las contradicciones de una nación escindida cobraban cuerpo imposible ya de ocultar, mostraba los aspectos más lacerantes de una sociedad que se fundaba en la exclusión de una mayoría social y periférica. Menos de una década debía pasar para que el poder oligárquico, con sus diseños precarios de gobierno y desarrollo, recibiera su última estocada con la profunda Reforma Agraria de 1968.

***

El panorama reseñado revela estabilidades sociales aparentes y procesos rígidos de gobernabilidad. Las tensiones generadas entre las clases dominantes enquistadas en el poder y los grupos sociales bajos y emergentes marcan el devenir de una sociedad fracturada e impedida de generar un posible diálogo. Escucharse y comprenderse habría sido un pedido lanzado al vacío en las circunstancias descritas. En esa coyuntura, se desarrollaban fenómenos que fueron tiñendo a la sociedad peruana desde un registro sonoro y musical. Uno de ellos se desenvolvió de la mano de la migración. Arguedas, en 1940, ya advertía la presencia de músicos andinos en la capital y que sobre todo habían ido imponiéndose en sus distintos circuitos más importantes. Aunque en ese momento el escritor andahuaylino pensaba en la fuerza de la sonoridad «incaica» (término que él cuestionará), al punto de pensarla como «el folklore más rico del Perú», es pertinente resaltar la centralidad de sus reflexiones en torno a la música, como evidencia palmaria de un cambio social (1989, p. 74).

Los efectos de las sonoridades y de la música, además, no deben dejar de pensarse de la mano del acontecimiento de la radio, cuya difusión se extiende a las zonas rurales, creando un arco de influencia novedoso y más vasto. *Escucharse* ya no consistía en remarcar un

espacio local, sino en pensarse a nivel nacional. Los músicos de los Andes comienzan a cobrar protagonismo en las escenas urbanas y rurales. Así mismo, este hecho que va expandiéndose con gran rapidez durante el «Ochenio» será la semilla para lo que más adelante se conocerá como el «fenómeno chicha». Este género, surgido a fines de 1960, redefinirá los espacios y los procesos sociales del Perú, como principal exponente de mezclas y estridencias (Quispe, 2004).[27] En una investigación testimonial, por otro lado, Félix Anchi comenta cómo los migrantes músicos de origen andino, cuya movilización masiva se establece entre 1940 y 1960, negociaron con la capital sus experiencias:

> Ellos estructuraron una doble dimensión en su quehacer diario: la visión del mundo andino y la de la sociedad urbana, para "adaptarse" y convivir en la ciudad a pesar de la desigualdad y precariedad de sus condiciones de vida. Al mismo tiempo, precipitaron soluciones propias de supervivencia, adaptándose a los ritmos e interacciones de la ciudad. (2013, p. 331)

Por debajo de las tensiones políticas y sociales, se desenvolvieron procesos musicales no libres de conflictos, cuyas confluencias crearon espesores culturales que convocaban a más actores, y que procedían, en general, de los sectores emergentes y de los grupos de las comunidades migrantes que se asentaron en Lima. La resolución de estos fenómenos obligaba a percibir esos sonidos tanto de un lado como del otro. El nuevo habitante de la capital, el migrante, adecuándose a las transformaciones y agitaciones de una ciudad con una modernización en ciernes, y el viejo ciudadano urbano recibiendo las ondas renovadoras y sutiles de la música andina. Arguedas, por consiguiente, captó y pensó este encuentro como

[27] Arturo Quispe (2013) teje una continuidad sugestiva entre el «hervidero peruano», imagen cara a José M. Arguedas, y su extensión en la «cultura chicha»: el primero como concepto que cobra volumen y realidad en la segunda.

la conglomeración de una multiplicidad de registros sonoros capaces de expresar con profundidad nuestra «heterogeneidad cultural».[28]

Lo último fue pensado por el autor de *Diamantes y pedernales* como un proceso, *grosso modo*, subterráneo, que se mantenía en paralelo a los conflictos sociales y políticos del país. Si bien se nutría de estos dos aspectos, seguía su propio desenvolvimiento cultural. Arguedas constantemente remarca la poca incidencia estatal, por ejemplo, en el desarrollo de la antropología, cuya orientación revelaba nuevas vías de investigación para él, con especial fijación en la música proveniente de los Andes:

> La antropología sigue con penosa lentitud el estudio o la simple consideración de estos acontecimientos [las invasiones en las periferias de Lima y los conflictos entre comuneros y empresas en la sierra central, como Pasco]. El gobierno actual —señalaba, además, con lucidez— le da cierto apoyo [a la antropología] y también vacila dramáticamente entre su doctrina de fomentar una economía "mestiza" (Acción Popular se llama el partido del Presidente) y la presión de las fuerzas que no permiten que se haga concesión alguna a la tradición comunitaria. (1989, p. 17)

La ironía que descarga contra el rótulo del partido de Fernando Belaunde expresa esa distancia entre el sistema político y la investigación antropológica. Esto permite aclarar que Arguedas percibía un movimiento subyacente a las representaciones gubernamentales, el cual iba aparejado a un desarrollo profundo de los estratos populares reales. Esto nosotros lo traducimos como los sonidos culturales que fueron captados de diversos modos en su obra narrativa y antropológica, y con particular énfasis en *El Sexto* (1961). Pero antes de ingresar al texto ficcional, es necesario reconstruir el sistema cultural literario de la época para perfilar aún más las especificidades de la propuesta arguediana de fines de 1950 e inicios de 1960.

[28] Evidentemente, nos referimos a la categoría establecida por Cornejo Polar y matizada eficazmente por Raúl Bueno. Sus referencias y operaciones se verán en el tercer capítulo de este trabajo.

2.1.2. El centralismo narrativo: el indigenismo y «la generación del 50»

El marco sociohistórico propuesto encuadra un movimiento político y cultural, que también tuvo sus orígenes en 1920: nos referimos al indigenismo.[29] Sus propulsores y adeptos, entre los que se encontraba José Carlos Mariátegui, iniciaron una exegesis de la realidad y la cultura peruanas alternas a la dominación hegemónica del orden oligárquico. Las posiciones extranjerizantes ya no satisfacían la tan ansiada unidad nacional. De ahí que el indigenismo, como pensamiento criollo de las clases medias emergentes y algunos sectores populares[30], se constituyera en la base de un largo proceso que tendría como protagonista al segundo componente más importante de la realidad nacional[31]: el sustrato andino, el cual vivía negado a pesar de una implacable presencia y acción en el devenir del país.

Cabe destacar que las problemáticas sociales, políticas y culturales que inscribían en el centro de su reflexión el «componente» indígena de la nación abarcaron un conjunto discursivo diverso. Se elaboraron tensas discusiones en disciplinas de distinta orientación con resultados muchas veces en franca polémica.[32] Aun así, lo que no debe pasarse por alto es que la introducción de dicho «componente», como principal proyección teórica para salir de las contradicciones sociales en las cuales se veía inmersa la cultura peruana, cambió en adelante la conciencia de la nación (Cornejo Polar, 1989, p.140). Esto tuvo su necesario

[29] Aunque Efrain Kristal (1991) le da un origen más antiguo (a mediados del s. XIX), adoptamos una orientación canónica, pues los contornos del indigenismo como discurso cultural y literario se aclaran, y en cierto modo se independizan, durante la segunda década del s. XX.
[30] Ver Lauer. (1997)
[31] Aunque necesaria, es una apreciación superficial, puesto que la constitución de lo "peruano", tendría que abarcar también los componentes amazónicos, afrodescendientes, asiáticos, entre otros.
[32] Para un balance del indigenismo, ver Cornejo Polar (1994), Escajadillo (1994) y Lauer (1997).

correlato en las manifestaciones literarias que se desarrollarían a partir de la interiorización necesaria del elemento andino para la producción textual desde esa vertiente artística.

Así, en su faceta narrativa, los primeros tramos del indigenismo, como explica de modo más general Cornejo Polar, «se define por situar su instancia productiva, los textos resultantes y su circuito de comunicación dentro de la órbita más occidentalizada de la sociedad peruana, con cuyos atributos culturales da razón del mundo indígena, que funciona entonces casi solo como referente» (1989, p.140). Pero esta limitación sería superada poco a poco por autores posteriores al primer indigenismo de las décadas de 1920 y 1930, para proyectarse en producciones más vastas y complejas, como las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas, por citar los casos más connotados. Este último, precisamente, inscribió su obra en el devenir del indigenismo, aunque sin identificarse con él, dado que sus inquietudes eran, en términos prácticos, inversas a las posiciones criollistas de dicho movimiento. No discutiremos en este lugar la adscripción de Arguedas dentro del indigenismo canónico o de su superación en lo que hoy se denomina el «neoindigenismo».[33] Los apuntes anteriores han intentado mostrar las tensiones culturales e históricas que se desarrollaron en distintas décadas del siglo XX, pero que se concentran con mayor énfasis en la década de 1950. En este período es en el que se inscribe el proceso de gestación de la novela *El Sexto*.

***

A mediados del siglo pasado, también surge un grupo importante de narradores que son agrupados, por la crítica, bajo la denominación de la «generación del 50».[34] Aquellos se

[33] Discusiones que a su modo han desarrollado Antonio Cornejo Polar (1994) y Tomás Escajadillo (1994).
[34] Tomamos el término como parte de la enciclopedia crítica peruana que ya lo ha asentado. Para un balance de la categoría y una aplicación ejemplificadora de «generación», ver García-Bedoya (2012). Asimismo, para un desarrollo amplio con una operatividad extendida, ver Gutiérrez (2008).

caracterizaron, principalmente, por el intento de modernización del lenguaje. Buscaron, según sus representantes más conspicuos, alternativas a las expresiones del regionalismo clásico, que ya había agotado, para ellos, todos sus recursos estilísticos. Entonces, su principal búsqueda es la de un nuevo estilo que pueda identificar un proyecto moderno de creación literaria y cultural. Estos escritores estuvieron tras los rastros de componentes modernos de escritura, pero también insistieron en conjugarlos con manifestaciones populares o coloquiales, propias de las zonas desde donde provenían. Pues, si bien la mayoría de escritores era de origen provinciano, su foco principal de acción lo constituyó la escena cultural limeña. Desde la perspectiva de su periplo vital, por otro lado, Gutiérrez sostiene que esta promoción de narradores se inclinó, en medio de su grandeza compositiva, por el «agnosticismo y nihilismo» (2008, p. 25).

Siguiendo a Carlos Eduardo Zavaleta (2006), por otra parte, podemos clarificar lo que significó dicho grupo para la narrativa peruana. Sus aportes, según su perspectiva, corresponden al desplazamiento del referente (del campo a la ciudad), la búsqueda de una visión más general del mestizaje, la topicalización de la emergencia de las «barriadas», la constatación de un sujeto marginado —asediado por el hambre y la pobreza— y la aprehensión de una forma lingüística peruana, coloquial (p. 62). Estas innovaciones, si bien no son en realidad novedosas y exclusivas de la época, se profundizaron con la aparición de los jóvenes narradores del 50. Es por ello que Zavaleta puede encontrar una consonancia entre la propuesta de sus coetáneos, incluyéndolo, y la de Arguedas:

> No hubo «parálisis» ni debilitamiento de la generación anterior, debido al laborioso afán de Arguedas por hallar nuevas formas de expresión, producto de la interacción entre el quechua y el español. Y el resultado poético logrado en *Los ríos profundos* lo mantuvo vigente. Y su postura se fortaleció con los cambios estilísticos que propugnábamos los jóvenes, llegando a ser él asimismo un «experimentalista». (2006, p. 51)

Solo nos detendremos en hacer hincapié en el último aserto, pues Zavaleta propone un diálogo entre la producción novelística arguediana de mediados del siglo XX y la de los narradores del 50. Y si aplicamos los recursos establecidos por el crítico a la novela *El Sexto*, podemos, efectivamente, señalar que todo lo propuesto por el autor de *El Cristo Villenas* es demostrable con facilidad en el relato carcelario de Arguedas.

Esto nos lleva a declarar, aunque no es desconocido por nadie, que José María Arguedas no vivió aislado del devenir cultural peruano y su temperamento narrativo no se circunscribió al área rural, sino que pudo coincidir y dialogar, consciente o inconscientemente, con las problemáticas sociales y estéticas de su época, y del circuito letrado urbano en especial. Algo parecido a lo anterior menciona Gutiérrez, para quien «Arguedas… no podía ser un maestro, [era] más bien una expectativa, una suerte de hermano mayor, quien bajo el estímulo de "los aprendices" del 50 dará el gran salto con *Los ríos profundos* iniciando su segunda etapa creativa, espléndida y dramática» (2008, p. 90). Es en esta segunda etapa en donde se inscribe, además, la novela que estamos revisando, *El Sexto*, cuya experimentación atentará en contra de los modos clásicos de narrar al punto de ser incomprendida, reduciéndola, como se ha manifestado, a una simple denuncia de los discursos políticos trasnochados y de los abusos contra los más desvalidos de una sociedad peruana en proceso de descomposición.

***

La coyuntura de la época propició una serie de experiencias drásticas para la nación peruana. La modernización anhelada continuó como promesa que parecía no estar cerca. Las demandas de las clases medias y populares se acrecentaron al ver sus proyectos una y otra

vez limitados por acciones de los grupos de poder. Varios de los movimientos campesinos, que fueron asociados a los brotes guerrilleros por la propaganda gubernamental[35], encontraron una respuesta sangrienta y represiva que intentaba mantener un estrato social bajo el amparo del pensamiento oligárquico. Asimismo, los intelectuales se veían en una contradicción radical: su modernidad discursiva chocaba con una realidad estancada en modos de vida feudales, para las zonas rurales, y modernizaciones precarias para las urbanas.

En este volátil contexto, José María Arguedas saca a la luz una novela que, según su testimonio ya explicitado párrafos anteriores, se venía gestando desde años atrás (década de 1930, para ser exactos), texto narrativo que incidirá con toda la problemática social de la época, cuya premisa única —según lo anotado— descansaba en el rechazo del diálogo, y la desbordará para mantener la promesa de una modernidad nunca alcanzada, pero de una alterna, como diría Cornejo Polar siguiendo las enseñanzas de Mariátegui, de una modernidad *otra* (1989, p. 146-155). Establecidas las condiciones de producción de la novela es momento de iniciar el examen para describir nuestra propuesta.

2.2. La novela y la sensorialidad arguedianas

El Sexto (1961) se construye sobre la base de un narrador-personaje, Gabriel, el cual informará acerca de los procesos de degradación y violencia que se ejerce en el penal, cuyo nombre coincide con título del texto ficcional. Es necesario aclarar que el relato arguediano rompe con el convencionalismo de los relatos decimonónicos. La primera presencia

[35] Hay que reconocer que no todos los movimientos de la época se asociaban a las orientaciones guerrilleras, cuya principal prédica era la lucha armada, a pesar de su florecimiento rápido, sino que se forjaban desde sus propios terrenos, como el campesinado: «Gigantescas masas campesinas, con *dirigentes de su propia extracción*, con *ideologías progresistas y revolucionarias* iniciaron una masiva recuperación de tierras en el país» (Kapsoli, 1987, p.106, nuestras cursivas).

desembragada[36] deja sentir su incomodidad o frustración en sus periplos por el penal, lo que desdibuja un programa narrativo canónico de base[37] que sea motor para la secuencia en evolución o devenir. En términos concretos, estamos ante un sujeto del *padecer* antes que del *hacer*.[38] Esta aserción permite replantear los convencionalismos aplicados a la novela, en la medida en que refuta la incoherencia de la falta de una meta clara o de la lentitud de las acciones (Rowe, 1979; Vargas Llosa, 1996).

En cuanto a la organización de la cárcel, registrada por el narrador, existe una relación con múltiples afectos y efectos que captan la sensibilidad del cuerpo propio. El momento inicial de la novela, que coincide con el ingreso de Gabriel en el penal, remarca el carácter trágico que se desarrolla a lo largo de la historia narrada. Las comparaciones, en este caso, son más que explícitas. Las referencias al penal como un «gran cementerio» (23) o donde hay personas «vivas que parecen muertos» insisten en su situación de degradación y el ambiente caótico que se pretende inscribirse como espacio conflictivo. La verosimilitud narrativa intenta fundamentarse a partir de una serie de expresiones negativas: «nicho», «monstruo», «demonio», entre otros. Estos refuerzan el carácter perjudicial de la cárcel y su condición marginal dentro de los establecimientos institucionales.

[36] «El *desembrague* es de orientación disjuntiva. Gracias a él, el mundo del discurso se distingue de la simple "vivencia" personal, inefable, de la presencia: nuevos espacios, nuevos momentos pueden ser explorados, y otros actantes pueden ser puestos en escena, entre ellos el *narrador*» (Blanco, 2009, p.59; cursivas del autor).
[37] En realidad, toda narración se arma entre los esquemas de la prueba y de la búsqueda (Fontanille, 2001), pero lo importante es que en la novela de Arguedas no hay una focalización en ellos, sino que busca trascenderlos para operar en otros niveles discursivos.
[38] La separación entre la acción y la pasión consiste en una oposición imaginaria de ambos procesos, por eso —tal como lo aclaran los semióticos— «tenemos que abandonar las oposiciones clásicas entre la *razón* y la *pasión* (la pasión es una forma de la racionalidad discursiva), entre la *acción* y la *pasión* (la acción es una reducción de la complejidad discursiva), e incluso entre la naturaleza (pasional) y la cultura» (Fontanille & Zilberberg, 2004, p. 286). Esto debido a la pertinencia de la captación sensible, la cual engloba, en realidad, a las formas de acción: la semiótica de las pasiones «engloba [a la de la acción] y la comprende bajo su propio punto de vista» (p. 283).

La distribución espacial es dispuesta, asimismo, por uno de los personajes, Cámac. El penal está dividido en tres pisos donde se desenvuelven distintos prisioneros: en el primero, están los más peligrosos, pero también los más desprotegidos; en el segundo, se encuentran los criminales medios, violadores, estafadores o algunos asesinos; y, en el tercero, los prisioneros políticos, divididos entre apristas y comunistas. Esta segmentación cobra importancia por su condición rígida e infranqueable, cuya disposición se encargan de remarcar los prisioneros, especialmente los políticos, quienes no pueden mezclarse con los que son los «verdaderos» criminales. Pues, como aquellos denuncian, están ahí por disposición del «General»[39], es el «hogar» que este les ha «obsequiado» (25). Así, una mezcla entre los pisos los colocaría en el nivel de los más marginados de la sociedad, sea por delincuencia o por locura.

En cuanto a la constitución del penal, este se relaciona con múltiples materialidades sensibles que afectan al cuerpo propio. Esta aclaración permite sostener la vinculación entre la forma narrativa y el aparato teórico con el cual dibujaremos los principales esquemas sensibles que se desprendan del recorrido que hagamos, cuya centralidad en *El Sexto* (1961) es la primacía de las composiciones sonoras. En ese sentido, el texto no es forzado a encajar en categorías, sino que estas permiten el surgimiento y la sistematización del sentido de la cosmovisión inserta en los dispositivos sensoriales que van emergiendo en el testimonio del narrador y su vivencia presidiaria.[40]

[39] Son muchos los referentes que tramita la novela respecto a los elementos sociales y políticos. En este caso, elidiendo el nombre, se hace mención indirectamente del expresidente Óscar R. Benavides (1876-1945).

[40] Si bien la novela se articula por medio de un posible formato testimonial, no discutiremos las relaciones que se tejen en ella con este tipo discursivo. Hay diversas discusiones hermenéuticas (Franco, 2010) sobre las técnicas de Arguedas y la materia sobre la cual el escritor formula sus universos ficcionales: sus propias experiencias y vivencias. Este material, no obstante, es recreado de manera ficcional, volviéndolo —en cierta forma— independiente (pero no autárquico) de su referente social, histórico e ideológico.

El relato inicia con un ingreso entre espacios cerrados y cuya orientación se muestra en un momento de oscuridad. El segundo párrafo (9), incluso, es vital leer toda vez que nos facilita la lectura sensorial, donde el cuerpo propio será el rector de todo el relato. En él se conjuga un haz de manifestaciones sensibles que van captando la atención corpórea del narrador: la visión («fondo apenas iluminado»), la sensoriomotricidad («el Sexto crecía»), la audición («íbamos en silencio») y la olfacción («sentir su fetidez»). Y si nos adelantamos rápidamente al tercer párrafo encontramos una alusión implícita a lo táctil («yo llevaba un delgado colchón de lana»). Esta introducción del relato permite sostener —como venimos insistiendo— la disposición de lectura de la novela arguediana. Es decir, permite ingresar al universo sensible a partir de una *sintaxis figurativa* de las afecciones del cuerpo propio.

Una aclaración más específica puede ayudar a reforzar nuestras aserciones: las formas de exhibición de las diferencias carcelarias en *El Sexto* siempre descansan en una corporeidad representativa, antes que en una construcción conceptual social, económica o política. Con esto, no queremos asegurar que no haya una intención de dilucidar discursos ilusorios dentro del programa epistémico propuesto en la novela. Nuestra orientación intenta poner en perspectiva que todo desarrollo cognitivo se sostiene una base más «carnal», más sensitiva, hecho manifestado por distintos críticos, pero nunca explicitados. La desconexión u oposición entre sensibilidad y concepto data de una tradición platónica que ya ha sido superada en distintas orientaciones disciplinarias. Volviendo a la ficción, el narrador nos informa, por ejemplo, en un pasaje que «ambas cosas se confundieron en mi memoria: la pestilencia del Sexto y la torre de cemento» (27). Como hemos ya advertido, el penal se configura a partir de diversas sensaciones que inscriben sus propios modos de captación. En la breve cita, por ejemplo, se mezclan lo oloroso y lo táctil.

Tomando en cuenta lo primero, hallamos materias en descomposición por el lugar en la cual se encuentra la presencia principal y primera: el universo carcelario. En ese sentido, hay una coherencia entre la muestra sensorial y el mundo representado. Ahora bien, uno de los aspectos que más se reitera es la referencia a las heces. El narrador nos proyecta una segunda división (similar a la de Cámac, pero con otras connotaciones) a partir de una actividad precisa del cuerpo, la acción de defecar.[41] En este caso, el esquema escatológico propuesto se observa del siguiente modo: en principio, los presos comunes «defecaban…a cuerpo limpio»; luego, los políticos tenían «una ducha y un wáter en el tercer piso», pero al ser demasiados —alrededor de 300— hacían «cola todo el día»; y, por último, Maraví o "Puñalada", como otros «grandes del piso bajo», «defecaban sobre periódicos, en sus celdas, y mandaban vaciar los paquetes en los huecos, con los vagos y aprendices de ladrones que formaban el servicio de cada uno de ellos» (29). Las relaciones sociales emergen de estas acciones simples, cotidianas, y muestran los formatos culturales de cada grupo, desde el pudor hasta la dominación.

Hemos demostrado la centralidad del cuerpo y las afecciones que lo movilizan desde el exterior, lo que revela un interior altamente sensibilizado. Las materias que estimulan el cuerpo propio pertenecen a órdenes distintos; no obstante, todas ellas se relacionan de una manera peculiar e innovadora en las materias sonoras, lo que será develado a lo largo de los análisis y esquemas finales que propondremos, todo a través de la lectura de pasajes narrativos claves. Así, sostenemos que las cualidades sonoras son las que permiten articular una relación estratégica entre la resistencia, el conocimiento y la cultura. Los despliegues

[41] No podemos dejar de anotar, aunque sea brevemente, la relación implícita con el segundo libro poético de Vallejo: *Trilce*, que por su trabajo lingüístico engloba una relevancia sonora. Incluso, en el primer poema, Vallejo toma como referencia una escena escatológica, la acción de defecar, para trascenderlo y elaborar una constelación compleja de significados.

acústicos no solo responden a una fe en la música, como caso particular, para superar el horror de la realidad que se vive[42], sino que es una alternativa fáctica, dentro de un despliegue sonoro general, para la elaboración de otro modo de percepción y relación con los otros y con el entorno. Para lograr lo propuesto, nos permitimos un rodeo por los planteamientos teóricos que ayudarán a develar los recursos corporales y sus manifestaciones sensibles.

2.3. Reflexión teórica en torno a la sensorialidad acústica

Asentadas ya las condiciones de la narración, sus orientaciones y sus perspectivas, respecto al mundo representado, estamos en la posibilidad de registrar algunas categorías que nos sirvan de base para la descripción y explicación de los modos sensoriales presentes en la novela. Esto ayuda a calibrar mejor las aserciones de otros críticos, además de profundizarlas y otorgarles el lugar que les corresponde dentro del mundo ficcional. La pertinencia de la reflexión teórica que adoptamos estriba en que establece lugares y precisa nociones que muchas veces se mezclan sin aclaración conceptual. La semiótica nos permite encuadrar elementos que se toman en bloque por sus relaciones semánticas o distribuir con mayor exactitud roles actanciales de los personajes u objetos que pueblan el espacio carcelario.[43]

[42] Pensar, por ejemplo, que «la música es otra forma de superar el horror del encierro [y que] en medio de la podredumbre, los serranos piensan que la música vencerá a la muerte, al odio, al mal» (Sales, 2013, p. 116) es reducir sus impactos y posibilidades epistemológicas como base para otra concepción de mundo dentro de la novela carcelaria.

[43] Apuntamos con rapidez una aclaración respecto a la semiótica. Si bien sus herramientas se concentran en los materiales lingüísticos y sus múltiples operaciones, los mismos autores siempre traslucen la intención de cartografiar las particularidades de diversas culturas para mostrar sus principales orientaciones discursivas, de ahí que su carácter inmanentista, o textualista en la jerga académica sanmarquina, del cual se la acusa, sea relativa: por ejemplo con relación a la pasión y su base sensitiva, Fontanille y Zilberberg sostienen que «el efecto del sentido pasional, es en la perspectiva que aquí defendemos, resueltamente cultural, repertoriada en una "enciclopedia" específica del dominio pasional y que pertenece por derecho propio a cada cultura. En cierto modo, experimentar una pasión es lo mismo que acomodarse a una identidad cultural e indagar la significación de sus emociones y de sus efectos en la mayor conformidad con las taxonomías acumuladas en la propia cultura» (2004, p. 286). Obviamente, como cualquier otra herramienta de análisis textual, debe complementarse con otros discursos y modelos. Pero ¿qué herramienta metodológica no sigue esa orientación?

2.3.1. El cuerpo para la semiótica

El cuerpo ha sido centro de divergentes reflexiones. Las recurrencias semánticas a su constitución y sus posibilidades como base cognitiva han variado en intensidades. No es momento de emprender una historización respecto a su imagen en distintas etapas de la producción del conocimiento. Solo aclaramos la centralidad de su figuración para continuar con una orientación que toma el cuerpo en cuenta desde unas coordenadas precisas: la semiótica. Como sostiene Jacques Fontanille[44], la centralidad del cuerpo hoy responde a distintos criterios y privilegios que se le concede; cada disciplina lo abordará según sus intereses. Así, para la poética y los estudios semióticos, estudiar el cuerpo es tener en cuenta que «es ante todo la sede de la experiencia sensible y de la relación con el mundo en cuanto fenómeno» (2008, p. 19). Esta aserción permite engancharnos directamente con la formación discursiva de *El Sexto* (1961) al ser el cuerpo su sostén.[45]

En la semiótica corporal[46] de Jacques Fontanille, se trata de encontrar el estrato fenoménico que permite las distintas valorizaciones de los objetos del mundo representado.

[44] Las principales fuentes de la semiótica que estamos describiendo y que se relacionan con las investigaciones sobre el cuerpo se basan en las disquisiciones de Jacques Fontanille (2001, 2008).

[45] En realidad, en mayor o menor grado, múltiples relatos pueden ser leídos desde esta perspectiva. Sin embargo, en *El Sexto* —creemos— esta es la fundamentación principal de su construcción, y que su elaboración referencialista se debe más a motivos históricos-sociales que a motivos estructurales del texto novelístico. Así, en una carta, Arguedas señala lo siguiente: «Hasta temo que haya intención de demorarlo [el libro impreso de *El Sexto*], por las implicaciones políticas que tiene. En este país y, especialmente ahora, *todo se supedita a lo político*» (1998, p.65; énfasis nuestro).

[46] Esta nominación le damos nosotros por sus reflexiones, pues el autor nunca esgrime una semiótica de ese tipo o la nombra de ese modo. Sus principales reflexiones respecto al tema se hallan en su libro *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* (2008) y en el reciente volumen, que es un ejercicio de resumen del anterior, *Cuerpo y sentido* (2019).

No se trata solo de imágenes de cuerpos, sino de cómo un cuerpo, «como sede, como vector o como operador» (2008, p.23), puede construir un modelo icónico que conjugue los dos planos de una manifestación semiótica: la expresión y el contenido. Esto último responde a la figura corporal que la semiótica entiende: el cuerpo como una envoltura que, por un lado, recubre un conjunto de palpitaciones internas y, por el otro, es sede de huellas provenientes del mundo externo. Ahora bien, lo anterior no se basa en operaciones lógicas formales, sino en una adaptación fenoménica de las fuerzas y las energías, lo que posibilita que emerja «un sujeto epistemológico dotado de un cuerpo que percibe contenidos significantes» (p. 24). Esta nueva orientación, nos permite trasladar las percepciones sensoriales de los actores a los actantes y, después, secuenciar las distintas manifestaciones fenoménicas hacia una instancia de producción discursiva: la enunciación. Aclaremos más lo primero.

La aclaración inicial estriba en que no empleamos la semiótica para sostener un reflejo de las acciones corporales sobre la novela o una traducción directa de sus manifestaciones. Debemos ponerlo en los términos de un estudio del cuerpo que no se quede solo en sus representaciones figurativas[47], sino en su encarnación en el mismo discurso; esto es, hacer del centro del discurso una «carne», que no es la del autor o novelista, mucho menos del personaje principal o del narrador. Como el investigador francés confirma, no pretendemos crear un continuo de cuerpo-enunciado sino elaborar una sintaxis figurativa de las manifestaciones sensibles, para lo cual se necesita pensar el paso del cuerpo propio al actante, entendiéndolo como función y como muestra de una posición corporal. Pero siempre dentro de las manifestaciones lingüísticas y semióticas de las organizaciones figurales y figurativas,

[47] Richard Leonardo (2011) ha anotado la importancia del cuerpo para la exégesis de la novela arguediana, pero su orientación radica en sus figuras, cuya base no es opuesta a la nuestra, sino que está inscrita en el campo que intentamos establecer: un cuerpo perceptual que ponga en escena todas las operaciones discursivas, entre ellas —particularmente— el modo de acercamiento figurativo.

para trascender dichos niveles. Por ello, más que un cuerpo real, en nuestro caso estamos ante «el cuerpo como figura semiótica» (Fontanille, 2008, p. 26).

Un ejemplo de la misma novela nos puede ayudar a especificar las operaciones descritas y el programa a desarrollar de ahora en adelante:

> En la mañana, el repique de sus campanas [de María Auxiliadora] 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. (27)

El fragmento enlaza dos percepciones sensoriales: la visión y la audición, y deja en suspenso una tercera, el tacto. En este caso, podemos establecer las palpitaciones del cuerpo en función de una serie de huellas que vienen a inscribirse dentro de la superficie del cuerpo. Este se expresa como un haz de fuerzas tanto internas como externas que lo hacen plantear una serie de valorizaciones cuya base son las formas sensibles. El referente constituye el área urbana, que también se muestra cargada de elementos que son captados por el cuerpo propio, en especial la sensorialidad sonora.

En la reflexión, se halla un ritmo. Este se convierte en un mapa a partir de las mociones internas que despierta tras las inscripciones que vienen del exterior. El conflicto entre los ruidos (de las campanas y de los cláxones) elabora una compleja red de sensaciones y perspectivas. No solo por la percepción auditiva, sino por lo que genera sobre los otros sentidos. La expresión «gris pero aguda» entraña toda una reflexión que opone visión y audición.[48] La tonalidad gris se asocia a lo apagado, a lo que no expresa ánimo, es decir, lo que carece de vida. Es un color que evoca situaciones petrificantes. A su lado, se ubica el sonido agudo, el cual, según la RAE, es «alto en vibraciones». Y en otra de sus acepciones

[48] Oposición imaginaria, por lo demás. Se debe aclarar que el lexema «aguda» alude primordialmente al ámbito del tacto, pero que ya se ha familiarizado con el sonido, de modo especial con la música.

se entiende como «vivo y penetrante». Estos rasgos evidencian la oposición entre dos órdenes distintos, pero que se conjugan por las estimulaciones que se generan sobre la superficie que percibe ambos conjuntos sensoriales. Esta confrontación, sin embargo, no es clausurante, sino que permite una valorización y la formación de un volumen externo al cuerpo propio: «que parecía tan próxima, casi al alcance de nuestras manos».

Para Fontanille, la experiencia del tacto «conduce, pues, a la distinción elemental entre lo *propio* (identidad) y lo *otro* (alteridad)» (p. 136; cursivas del autor). No hay que dirigir esta distinción a un núcleo cultural o abstracto. La aclaración estriba en que esta diferencia «elemental» remite a una sensación. De un lado está lo *sentido* como propio y, del otro, lo *sentido* como ajeno, como alteridad. Y es, en esta base perceptiva, donde se inscribe un cuerpo propio que conecta ambas —por decirlo de un modo— dimensiones. Volviendo al caso del fragmento, debemos tomar en cuenta la aserción final: el conjunto de situaciones (el conflicto entre sonidos, la combinación de sensaciones y la base táctil de lo fenoménico) remite a la constitución de un volumen *no-propio* que se inscribe como «pulso», como energía pura y que sin embargo no remite a una confusión sensitiva, sino a una organización auditiva: una diagramación rítmica.[49]

2.3.2. Del campo de presencia al campo sonoro

Por último, hay que explicar que este cuerpo no se inscribe en una posición vacía. Sino que sus mismas configuraciones obedecen a una espacialización y una temporalidad. Como sostuvimos más arriba, el cuerpo es, en nuestras reflexiones, una figura semiótica. Y en ese sentido hay que dirigirnos. No obstante, ante de arribar a lo que estamos aclarando, debemos

[49] La centralidad del ritmo será aclarada más adelante en el análisis de los fragmentos respectivos para poder dar cuenta de las distintas expresiones de las sintaxis sonoras.

tener en cuenta la «posición que enuncia». En este caso, el operador del texto es el que dice «yo» para la constitución de un conjunto significativo, pero «el "yo" semiótico no se reduce al "yo" lingüístico: el "yo" semiótico es un "yo" sensible, afectado, con frecuencia atónito, es decir, emocionado por los éxtasis que lo asaltan, un "yo" oscilante más bien que identitario» (Fontanille & Zilberberg, 2004, p. 121). Lo que nos interesa en este caso es la calificación sensible del «yo» y su constitución semiótica.

Esta instancia es la que construye un conjunto de formas que se establecen con intensidades diferenciadas y que ocupan determinados espacios. De modo que el campo de presencia «está determinado […] por el centro deíctico que le sirve de referente, por un lado, y por los horizontes de aparición y desaparición, que constituyen las primeras modalizaciones y aspectualizaciones del campo de presencia» (p. 122). La descripción permite argumentar un centro desde el que se extenderá un espacio de actuación, no solo del cuerpo propio sino de las presencias que este capta a través de sus medios sensibles. La constitución de ese espacio se resuelve en tensividad, según las fuerzas externas y los modos de perceptibilidad del cuerpo propio. Las formas de expresión, de esta manera, aparecerían según la correspondencia entre tipos sintácticos y ordenes sensoriales. Y esa vinculación es la que permite configurar un campo semiótico: que es, en suma, un *campo de presencia* y un *campo posicional* (Fontanille, 2008, p. 134).

Siguiendo la exposición anterior, podemos aseverar que el cuerpo propio, centro de referencia de un campo semiótico, es el centro sensorial que es estimulado desde distintas direcciones y que, por lo tanto, desembraga figuras relacionadas con esas inscripciones. Así, los tipos sintácticos se formulan como un conjunto polisensorial de diversas experiencias carnales. Hay que tomar como base epistémica esta situación para plantear que toda

perceptibilidad no se basa en la diferenciación y aislamiento de una cualidad sensible, sino que la experiencia sensorial es heteróclita.[50] Esto, sin embargo, no impide poner en perspectiva el campo así dilucidado para destacar que en este caso puede haber una cualidad que destaca y que organiza al resto. Si bien una experiencia sensible, como expresamos, viene acompañada de otras de distintas naturalezas, contaminada de diversas expresiones de otros órdenes sensoriales, es posible describir funcionalmente una cualidad sensible como rectora de todas las valorizaciones que se presentan en el campo de presencias, a saber, el mundo representado.

Como hemos visto, para Fontanille, el campo semiótico puede tomarse también como un campo polisensorial. Y este, particularmente, según la importancia que manifieste el entramado discursivo, volverse un campo sonoro cuyo principal rasgo es ser «una *esfera*: generaliza el principio de la envoltura exteroceptiva, pero, al mismo tiempo, la disocia del cuerpo propio, en el sentido en que ya no se trata de una envoltura corporal más o menos distante, sino de una esfera independiente del cuerpo percibiente» (2008, p.145). *El Sexto* (1961), para nosotros, genera estas formaciones semióticas, pues —aunque hemos demostrado, en un apartado anterior, la polisensorialidad subyacente— el relato descansa en una referencia constante y productora de los sonidos. Sus múltiples expresiones configuran distintos campos sonoros, con sus propias figuras y difusiones, que pueden armonizar y

[50] «La perspectiva fenomenológica explota la idea de que los cinco sentidos se "comunican" sinestésicamente sobre el fondo de un *tacto* primordial, origen de la sensibilidad entera y, por consiguiente, de toda significancia. La mirada lo mismo que la voz, la voz lo mismo que el oído, "tocan". La comunicabilidad y la intersubjetividad deben ser entendidas en términos de *afecto*, o sea, de *afectividad*, cualidad relacional que presupone el contacto y la proximidad» (Parret, 2008, p.87; cursivas del autor). Este «tacto primordial» no se refiere, en modo particular, al sentido que se reconoce entre los cinco principales, sino a la capacidad de sentir con todo el cuerpo, es decir, el cuerpo propio es tocado por un conjunto global de choques externos, lo que se traduce, por razones de materialidades, en los diferentes sentidos.

también ser evidencias de profundos conflictos culturales, como pasaremos a describir con ayuda de distintos pasajes de la novela.

2.4. Campo sonoro andino, sus contrastes y la oralidad

El planteamiento general, en esta parte, gira en torno a tres ejes: en principio, la manifestación estructural de un modo de organizar el mundo a partir de una envoltura secuencial, con doble dirección, de las materias sonoras dentro del aérea rural andina. Luego, identificar sus diferencias respecto de las dinámicas dentro de otro espacio, en este caso el del penal, concentración, parcial, de la ciudad limeña. Y, por último, reinsertar la novela dentro de una poética de la audición y de la oralidad, cuya pertinencia resida en los imperceptibles acontecimientos de los diálogos y las interacciones sonoras de los espacios y de los personajes. Esta triple finalidad permite encuadrar, de otro modo, aunque con resultados semejantes, el sustrato andino arguediano desde la misma poética de la obra y no insertándola *a priori* dentro de un contexto andino para que aparezcan, mecánicamente, manifestaciones culturales de esa área social.

2.4.1. El recuerdo y la música de la naturaleza

Iniciamos la exposición con el análisis detallado de una paradigmática secuencia[51] del relato. Su importancia deriva de la participación de la memoria, el referente andino y la continuación sintáctica con otras secuencias sonoras dentro del penal. Leamos el pasaje:

> Yo me crie en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían

[51] El fragmento conserva un carácter interesante para la crítica. Por un lado, ha sido visto como signo de evasión o escudo del narrador-personaje ante la crueldad inscrita en la cárcel (Rowe, 1979) y, por el otro, ha sido considerado como evidencia del carácter rector de la sensorialidad musical de la novela (Housková, 2004), aunque sin desarrollo pleno de sus consecuencias significativas.

> dormir o descansar al medio día. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguedad feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. Si cantaban en ese instante los chihuacos y las palomas, de voces tan diferentes, el canto destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del subsuelo al infinito e invisible cielo. (13)

El cuadro presenta el esbozo de un recuerdo. Hay, en principio, un juego dialéctico entre la forma testimonial («Yo me crie») y la forma perceptiva («Oíamos»). La primera inicia la descripción, pero la segunda marca el ingreso al campo de lo sensible, el cual se muestra como múltiple, colectivo, acumulativo. Puede sostenerse un desplazamiento entre la conciencia individual de quien recuerda y el cuerpo colectivo sensibilizado. Ese pequeño cambio marca, por otro lado, dos dimensiones distintas, que, si bien no son incompatibles, sí ameritan ciertas puntualizaciones al momento de iniciar los procesos figurativos de las cualidades sensoriales que se estructuran, en este caso, en la aparición de un «paisaje musical».[52]

El enunciado inicial destaca las condiciones visuales del entorno: «pueblo nubloso», es decir, se destaca su limitación perceptiva visual. Es un espacio donde la visión encuentra resistencias para la captación desembragada de los cuerpos otros. Cabe notar además la referencia de la crianza. La experiencia de vida en un pueblo no inscribe al narrador en un espacio del cual habría sido originario. Solo nos informa que en ese lugar ha sido criado, lo que remarca —repetimos— la experiencia de vida desde temprana edad, de ahí que haya una formación sensible gestada en las zonas andinas o «cordilleras». Cabe formular la hipótesis de que las captaciones que serán a continuación representadas provienen de una interacción

[52] Es clara la similitud, que ya habíamos adelantado en el primer capítulo, entre este pasaje y el elegido por Lienhard (1990) para explicar la función de los «paisajes musicales» en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

entre el cuerpo propio y el entorno, y su continuo intercambio sensorial cuya base pragmática se asienta en un territorio definido en el desarrollo ficcional.[53]

2.4.1.1. El sonido y sus efectos cognitivos

Ahora bien, ¿qué rasgos se dibujan a partir del campo sensible de la audición? ¿Qué cuerpos cobran una forma sonora? ¿Cuáles son las fuentes y cuáles los blancos de las percepciones sensoriales de los sonidos? Hay que verificar el espacio donde el narrador se instala. Este se caracteriza por pertenecer a las alturas y además por su extensión amplia; posee una doble dirección: «inmenso andén de las cordilleras». Este lugar puede ser capaz de englobar series de sonidos factibles de ser dirigidos hacia el cuerpo propio o de toparse con él en sus desplazamientos cotidianos. Esto se refuerza por los contornos del horizonte que llegan (y a veces traspasan) sus fronteras. Se puede decir que un paisaje encuentra límites, comúnmente, entre el suelo y el cielo. Con precisión, uno de estos es fijado en el mundo representado. La extensión del espacio donde se desenvolverán las materias sonoras está más que amplificado: el narrador se ubica en un «inmenso anden» donde iban a «reposar las nubes». A partir de este diagrama es que se trazará un plan de distribución en constante desplazamiento de las sonoridades actualizadas.

La operación cognitiva principal, planteamos, es la implicación. Cuando el narrador introduce la voz colectiva de la audición lo hace por medio de una hipótesis: «Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al medio día». La

[53] La construcción es plenamente subjetiva y dinámica. Acá nos topamos, en sentido estricto, con un *paisaje*, el cual se proyecta desde un recuerdo: «Si la naturaleza en cuanto tal no es bella, *tampoco tiene memoria*. Distinto es el paisaje. *El paisaje tiene memoria*: jamás vemos un paisaje, lo "revemos" siempre» (Parret, 2008, p.111; énfasis del autor). Es decir, la actualización de la «naturaleza» se torna paisaje en tanto que es una construcción cultural, por ello «[e]l paisaje no es un ser *en sí*, como la naturaleza, sino un ser *para sí*» (p.111).

mención de la cualidad visual es depreciada en favor de la audición. Por medio de una inferencia, se puede reconstruir una situación de la escena. Si las aves cantan hay sonido y si no lo hacen es porque descansan, de lo cual se infiere que guardan silencio. Por ello, aquel formula una posibilidad: cuando las aves no están cantando, se encuentran descansando en los árboles. La implicación se forma a partir de la primera percepción: el canto de las aves. La materia sonora señalada, en síntesis, actualiza todo un proceso cognitivo en cadena para forjar una imagen sugerida antes que manifestada.

El narrador propone todo el campo sensible de la audición en términos espaciales y superlativos. Los sonidos de la naturaleza son capaces de sortear distancias, para permitir que haya una interacción entre el cuerpo propio colectivo y los cuerpos otros. Pero no solo eso: en este caso, encontramos una modificación de los elementos en juego. En un programa usual, el cuerpo propio percibe los sonidos que emanan de otros cuerpos. Así que la relación entre sensibilidades se origina por la conexión establecida gracias a sonidos específicos.[54] En este particular caso, según la perspectiva instalada, el mundo (y todos sus elementos integrantes) es puesto en movimiento, «animado», por dichas materias sonoras (o los cantos, de manera específica) emitidos. Por este motivo, la interacción entre el mundo, como cuerpo otro, y el narrador, como cuerpo propio, se manifiesta con exclusividad por la animación que producen los sonidos: la inacción o insensibilidad queda abolida por la fuerza y energía de los cantos naturales. Esto se hace más relevante, incluso, si añadimos el elemento que complementa dicho enunciado: «al mundo así escondido». Existen realidades (o cuerpos

[54] Para poner un ejemplo: cuando asistimos a un concierto, el cuerpo entra en movimiento gracias a los sonidos, pero que son vinculados directamente a un cuerpo otro, de suerte que reconocemos la calidad del músico o artista al cual escuchamos. En este caso particular, la puesta en perspectiva de Arguedas alude al sonido mismo, el cual estimula los centros del intelecto y de la captación fenoménica.

otros) que no son percibidos visualmente, pero que pueden captarse debido a la acción de los sonidos; se refrenda, de ese modo, la dimensión cognitiva implicada en la cualidad analizada.

Los cantos, de hecho, se actualizan como actores, como agentes competentes para la movilización de otros cuerpos cuya finalidad es la perceptibilidad sensible. Esto debido a que no solo «animan» al mundo, sino que lo «aproximan». Los sonidos son garantes del conocimiento toda vez que estos borran las distancias entre los cuerpos. El narrador es enfático en esta capacidad: «nos lo aproximaba mejor que la luz». La luz permite captar la realidad, pero —siguiendo la lectura— lo haría de un modo no óptimo para quien recuerda. Por ello, esa realidad, ese mundo es articulado en todas sus facetas (como se verá en un momento) a través de las percepciones que son activadas en el campo sonoro. La idea de «cantos» como actores permite, por otro lado, formular la idea de una tecnología eficaz desde el punto de vista del narrador para acercarse al mundo. Según Levi-Strauss, estos son modelos válidos de proposiciones cognitivas, pues responden a una organización rigurosa y conceptual de una forma de aprehensión de la realidad. El antropólogo francés especifica, por ejemplo, que los «ruidos»[55] pueden conllevar una relación categórica más profunda que puede involucrar los pares naturaleza/cultura o vida/muerte. (2015, p. 152).

Si bien en Arguedas no hay una vinculación directa con los puntos desarrollados por el antropólogo francés, es interesante notar la profundidad conceptual que se advierte en las materias sonoras para la conformación de un conjunto de nociones asociadas a otros

[55] En las investigaciones de Lévi-Strauss, las oposiciones se presentan a partir de distintos elementos que producen ruido con distintas intensidades. Así, el pensamiento «primitivo» esquematiza sus relaciones conceptuales en función de los sonidos musicales humanos o musicales naturales creando una red compleja de distribuciones sonoras: «¿No puede suponerse que… el carácter de la vida en la tierra, de ser —por su duración medida— una mediación de las oposiciones entre la existencia y la no existencia, es concebido como una función de la imposibilidad en que se encuentra el hombre de definirse sin ambigüedad con respecto al silencio y al ruido» (2015, p. 151).

elementos, que están organizados en distintos niveles, que se desplazan en diversas direcciones. Y estos desplazamientos son los que afectan el cuerpo propio, base para la categorización y valorización del mundo circundante. El principio explicativo del fragmento permite sostener una dinámica entre las energías sonoras externas y las mociones íntimas. La aserción que formula Vásquez (2002) para *Los ríos profundos* bien puede funcionar en nuestro caso: «El paisaje sonoro externo agita e inunda el alma humana, despertando la memoria y contagiando el interior, como si de pronto, de repente, el paisaje transformara lo más íntimo, llenándolo… con la sonoridad…» (p. 63).

De ahí que el último enunciado permita, icónicamente, formular la concepción del mundo que el narrador esboza por medio de las producciones sonoras del entorno: los sonidos no solo son presencias ajenas, sino que copan el continente corporal. La orientación destacada por él apunta a una verticalidad inherente. Las direcciones, además, se contemplan como ascendentes. La atención recae por la posición de Gabriel dentro del campo de presencia. Este se ubica en medio del paisaje, paseando; por eso el centro de referencia es una zona de elevación, sugerida por la acción de las nubes. Volviendo a la idea de verticalidad y ascendencia, si tomamos la captación tradicional y occidental de dichos procedimientos, no resulta extraña dicha figura dado que la posición axiológica, cara al pensamiento eurocéntrico, es la idea de la búsqueda del ideal por medio del ascenso. Así, lo que es elevado, o se caracteriza por una posición «arriba», se revela como superior a la parte baja, inferior (la dupla cuerpo/alma, verbigracia). Un caso ejemplar de la tradición occidental es el pensamiento platónico: su modelo de la idea del «Bien» aspiraba a abandonar el cuerpo, lo bajo, en favor del pensamiento puro, lo elevado, con una orientación vertical y ascendente.

2.4.1.2. Los sonidos y sus orientaciones

Ahora bien, ¿el autor de *Los ríos profundos* remarca o enfatiza dicha orientación cultural? ¿Las diferencias son jerarquizadas mediante la imagen vertical del mundo, donde hay superiores e inferiores? El narrador destaca una secuencia de sonidos que desbordan los límites del campo de presencia. En principio, si tenemos que estos —como ya se advirtió— son el cielo y el suelo (cuya figura principal en este caso es el mundo físico), las materias sonoras exceden los límites icónicos, transgreden los espacios, no solo concretos, sino conceptuales. Por ello, el sonido va desde el «subsuelo» hasta el «infinito e invisible cielo».[56] Los cantos recorren más espacios de los que el sentido común podría captar, supera barreras y límites, impregna con su sonoridad todos los recovecos del mundo. Pero esta figura solo reforzaría la clásica jerarquía vertical, rígida y, en consecuencia, excluyente.

No obstante, los elementos anteriores permiten ampliar la lectura clásica y formular una nueva distribución. La verticalidad sonora es innegable en la iconicidad arguediana, mas en este caso no está investida con los valores exclusivos y excluyentes de la tradición más ortodoxa.[57] La actualización que opera el narrador sugiere otra perspectiva: una manifestación sonora encuentra espacio de figuración en la representación del mundo. Su intensidad y difusión no impide la concomitancia de otros sonidos. Por eso, el chihuaco, la paloma, el tronco, las hojas, entre otros, pueden revelarse sin que la percepción sensible realice selecciones[58] para una mejor acomodación del campo de presencias. Esto desmonta,

[56] La aserción de Jorge Terán es similar en esta parte, pero para la cuestión de resistencia en la prisión. Para el crítico la música es capaz de trascender los límites que son autoimpuestos por las rígidas divisiones que se dan en el penal (p. 230).

[57] No se manifestaría, en este caso, los valores de absoluto dictados por los semióticos. Ver Fontanille y Zilberberg. "Valor" (2004, pp. 39-58).

[58] Cuando el «campo sonoro» cobra forma —siguiendo las enseñanzas de Fontanille (2008)—, el actante *blanco* puede volverse *fuente* dentro de una captación, puesto que los sonidos se despliegan en concomitancia, pero es el cuerpo que los percibe quien decide (*querer poder*) ocuparse de unos y desechar otros. El desarrollo de estas acotaciones se da más adelante y en la parte final del tercer capítulo.

en parte, la funcionalidad jerárquica de la verticalidad. En términos espaciales, se puede plantear que no hay sonido que sobresalga en perjuicio de otro: todos penetran, envuelven y arrullan al cuerpo propio.

Lo anterior es patente en la organización de las últimas líneas del fragmento. La percepción del sonido de las hojas y del tronco encuentra relación con una intensidad que parece destacarse por medio del calificativo «altísimo». Esta envoltura sonora que capta a Gabriel le permite plantear una totalización del mundo y del cuerpo, cuya lectura podría aparentar una homogenización entre el mundo externo y el cuerpo propio. Sin embargo, se esboza lo anterior mediante una negación «no había […] distintos». Lo cual, por un matiz de sentido, difiere de la fórmula «todos éramos iguales». La expresión citada del narrador implica un rasgo en común que perfila la noción de diferencias, y a la vez suspende una visión homogeneizadora. La selección del término negativo reduce la intensidad en favor de la difusión. La posibilidad concentrada e intensa de «todo» queda descartada por la apertura calibrada del «no había».

Esto encuentra explicación en las siguientes líneas: los cantos de las aves (chihuaco y paloma, cuyas voces son diferentes) se destacan y además acompañan al del árbol. Esta captación de las materias sonoras impide una jerarquización valorativa entre los distintos sonidos. Las identidades sonoras no se extravían o se diluyen en la reunión de lo diferente. Todos son captados de manera global, formulando el campo sonoro. El «ruido» del árbol, que se desplaza verticalmente del «subsuelo» al «infinito cielo» es acompañado por los cantos de las aves que, hemos de suponer, se difunden en sentido horizontal. Entonces, no existe una gradación de orden superior/inferior a pesar de la distribución vertical. Esta repartición más parece responder al deseo de una totalización del espacio de la aldea para

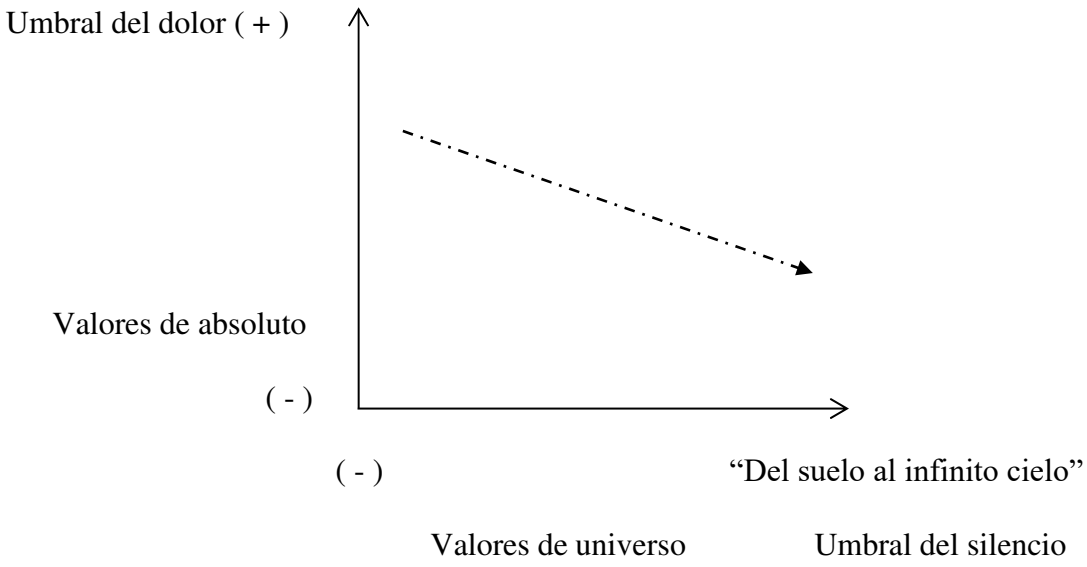
mostrar una envoltura acústica en la cual ningún sonido es perjudicial para el otro, sino que todo, a pesar de sus tonos o formas heterogéneas, encuentra un lugar en el mundo, factible de ser captado y de movilizar al cuerpo propio. De este modo, la relación armónica de los sonidos constituye la principal propuesta en esta imagen paisajística sonora.[59]

Trayendo a colación las orientaciones semióticas, establecemos la configuración del campo de la sonoridad a partir de una formulación de la copresencia. Para el caso, se trata de una esfera que envuelve al cuerpo propio, pero que le permite diferenciarse de los cuerpos sonoros que lo captan. Así, los sonidos «solo pueden coexistir» (Fontanille, 2008, p.147), es decir, no se mezclan, podrían estar uno detrás de otro, a su costado o superponerse; esta relación de coexistencia puede ser conflictiva o armoniosa, dependiendo de la relación de la copresencia señalada. En la novela de Arguedas, se puede establecer una armonía sonora absoluta. Es más, volviendo al fragmento revisado notamos un curioso giro en la actualización de los sonidos por el cuerpo propio: «En el silencio y en esa especie de ceguedad feliz, escuchaba». La primera parte remite a una condición, la falta de sonidos en el centro de referencia. El lienzo en blanco, para emplear una metáfora pictórica, donde vienen a navegar los sonidos naturales, cobija cada uno de ellos, y puede extenderse que además participa de esa relación armoniosa que se ha identificado.

Si en el campo sonoro se pueden señalar dos límites: el silencio y el dolor, el cuerpo propio está más de lado del primero. En este caso, los sonidos arrullan al cuerpo propio, no lo convierten en blanco de afectaciones severas. Por eso, si, como advierte Fontanille, se trata de saber de «qué modo [el sonido] modifica las tensiones de la carne» (2008, p.145), estamos

[59] Esta materialización del campo sonoro difiere de la fórmula desarrollada por Rama para el caso de *Los ríos profundos* y su consideración neoplatónica de la constitución de una «Unidad» en función de una intensidad de la compleja formulación en la centralidad de la música en el discurso arguediano.

en la posibilidad de responder que no hay una alteración radical de los afectos en el cuerpo propio proyectado en la novela y, específicamente, en la actualización de dicho ambiente a partir de la función de la memoria. No estamos ni cerca del umbral de una carne herida; por el contrario, el narrador solo vehicula la testificación de una serie de secuencias sonoras que participan dentro de un campo de fuerzas que se halla en equilibrio. Con estas aclaraciones, ya estamos en la posibilidad de plantear el siguiente esquema[60]:



De acuerdo con el cuadro tensivo, los valores operan en favor de una difusión de los sonidos en detrimento de una selección. Los valores de universo son de apertura, agregan y suman dentro de su radio de proyección. Además, su operación por excelencia es la de la captación.[61] Esto se relaciona convenientemente con la estrategia de participación del narrador dentro del campo de presencias descrito. Este no determina o focaliza cuál ruido captar o rechazar. Solo se deja prender por las presencias sonoras que se difunden por todo

[60] Para una explicación detallada del «esquema tensivo» ver Fontanille y Zilberberg: «Valencia» (2004, pp.17-38)
[61] Así, la «captación» es «un padecer, una pasividad» que se destaca además por ser «restrospectiva y conservadora» (Zilberberg, 2015, p.54).

el territorio que recorre. Ya hemos dado cuenta de que son los sonidos los que movilizan los cuerpos y por tanto el saber del cuerpo propio, y esto en términos de distancias. Si hay sonidos o cantos, las distancias (léase además diferencias) se borran. Lo cual implica una forma de cognición que habilita un acercamiento a la misma distancia, pero diferenciado. Además, estas materias auditivas no se califican o se sugieren como superlativas o más intensas, todas guardan una misma correlación al momento de penetrar la carne del cuerpo propio. Entonces, el esquema se encarga de sintetizar el modo de concepción de/en el mundo andino en cuanto a la distribución de las cualidades sonoras, sus percepciones y sus actuaciones.

***

Recapitulando, hemos puesto en evidencia la base sensorial de la novela que es la audición, la difusión de los sonidos para la formulación de un campo sonoro que es la principal cualidad sensible del mundo representando. En un segundo momento, identificamos las orientaciones que permiten estructurar dicho campo y que se relacionan con la verticalidad y la horizontalidad. La primera no se vincula con una jerarquía excluyente, sino con la posibilidad de articular la mayor cantidad de presencias y de la percepción del mundo en cuanto a la acústica del campo. Igualmente con la horizontalidad, la que permitía que distintas presencias muestren sus diferencias sin ser hostilizadas o depreciadas unas en favor de otras.

Las descripciones realizadas, y que hemos resumido, pueden homologarse a las reflexiones hechas por Josef Estermann (2006) respecto al mundo andino. Para este autor, «la filosofía andina enfatiza las facultades no-visuales en su acercamiento a la realidad». Así, el oído «es la base para las diversas maneras mnemotécnicas de la tradición oral en la que el

runa/jaqi andino ha llegado a una perfección» (p.113). Por eso, «el *runa/jaqi* "escucha" la tierra, el paisaje y el cielo; "siente" la realidad mediante su corazón» (p.114). Este carácter se encuentra en la exposición del fragmento desarrollado. El recuerdo del narrador-personaje se estructura sobre la base de un tejido acústico que enfatiza las relaciones íntimas entre este y el mundo. Así, ya no se trata solo de verlo, sino de sentirlo, y fundamentalmente de escucharlo.

Respecto a las orientaciones, el filósofo suizo puede direccionarnos también desde unas coordenadas andinas. Estermann plantea dos líneas de ejes: la verticalidad que se vincula a la correspondencia y la horizontalidad que se relaciona con la complementariedad. El cruce de ambos se ubica en la «chakana» o «puente cósmico» que es «el punto de transición entre los cuatro cuadrantes» (pp.170-172) que se forman por la intersección de las dos líneas.[62] No ahondaremos en estas relaciones, pero es importante dejar escrito las notables relaciones que se tejen en las percepciones sensoriales expuestas por el narrador de *El Sexto* y lo que nos propone el estudioso respecto a la estructuración del mundo en la cultura andina. Y esta homología no es gratuita dado que es actualizada a través de la memoria, como sedimentación cultural.

De otro modo, y para otra ficción del mismo autor, William Rowe (1996) destaca un efecto totalizante, o englobante, para la función sonora. Su emergencia dentro del campo de presencias conlleva la formación de una totalidad acústica que aglutina, acumula, vastas presencias. Así, el «sonido» sería el material por el que se registra el mundo y su peculiaridad

[62] Es interesante notar todas las coincidencias en cuanto a estas relaciones dentro de la composición literaria en Arguedas. En un texto particular, Mauro Mamani (2013) relaciona el río (con su función sonora) y la candela, «la cual tiene dos movimientos. Uno vertical, en tanto crece en altura porque se enardece y se eleva. El otro movimiento es horizontal y se observa cuando el fuego avanza al ras del suelo quemando las plantas» (p. 39).

reside en que «no se trata de un marco que selecciona y excluye los aspectos de la realidad que el novelista no quiere abarcar, sino de una superficie sensorial capaz de captar toda la realidad» (p. 66). Esta conclusión basta para identificar la función general de los sonidos en Arguedas, y, en nuestro caso, su pertinencia al momento de aquilatar sus efectos dentro de la figuración de la novela carcelaria.

2.4.2. Las distinciones sonoras: el canto de "Rosita"

Para complementar el recorrido analítico anterior, es necesario contrastar las magnitudes expresadas en el recuerdo del área rural andina con las de la ciudad. El horizonte arguediano en *El Sexto* (1961) clarifica los conflictos inherentes a las culturas que atraviesan su campo de acción y de exploración. Aun así, no queda definido, de modo estructural, cómo podrían contrastar ambos espacios, la ciudad y el campo, en cuanto a los eventos sonoros de la novela. Si queremos perfilar con mayor claridad estos registros, debemos detenernos en un pasaje posterior e inmediato al ya revisado. En él, se muestra con más precisión las diferencias sonoras, las disonancias que el narrador capta dentro de un conjunto plagado de recurrencias auditivas. Pasemos a leer el siguiente fragmento:

> Lima bajo la llovizna, a pesar de su lobreguez, me aproximaba siempre, algo, a la plaza nublada de mi aldea nativa. Me sorprendió, por eso, que la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer oído allí, entre nichos del Sexto. (13-14)

Lima, en este caso, se presenta con aspectos difusos y pocos claros. La cualidad que la refiere muestra a la ciudad con tonos oscuros, que remiten a la incertidumbre, por la poca luz que despide, que a su vez impediría su asimilación coherente. Sus contornos, por tanto, se revelan indefinidos desde la mirada. Aun así, la fuerza perceptiva del narrador le permite esbozar un contraste de imágenes entre la ciudad y su lugar de procedencia, es decir, su «aldea nativa». Más precisamente, las condiciones descritas, en especial la opacidad, acercan un

territorio al otro para diferenciarlos. La posible oposición entre ciudad y campo se observa de cierta forma reforzada por la visión que emana de los dos cuadros espaciales. Aunque Lima se resista a su captación por su naturaleza poco luminosa, es capaz de ser contrastada, como si fuera una pintura, con el espacio rural. (Además, cabe mencionar la coincidencia central entre ambas: Lima es capital y centro, desde una visión política y criolla, del Perú, y la aldea de Gabriel —cabe inferirse— ocuparía un espacio concéntrico.) De lo anterior, se concluye que, para la captación de la escena, la plaza crea un modelo que puede ser actualizado a partir de características físicas externas o superficiales que comparte con otros espacios o territorios, en este caso el limeño.

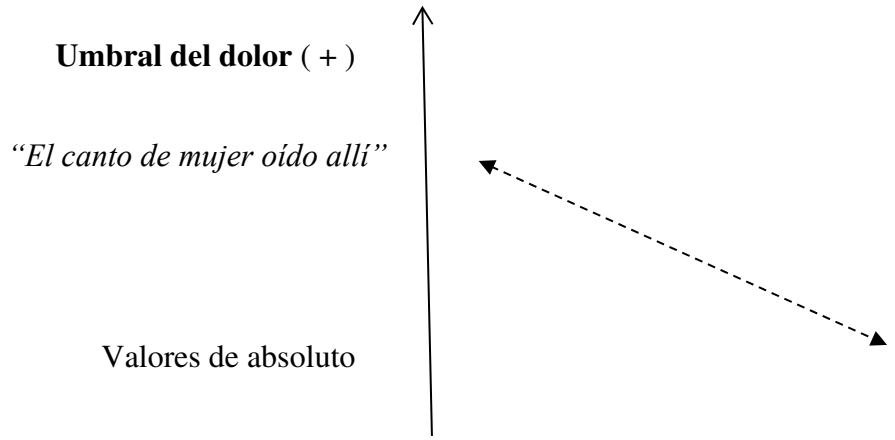
Ahora bien, estos acercamientos desde la mirada generan una duplicidad continua pero separada entre la urbanidad capitalina y la ruralidad de la aldea. Los dos espacios se mantendrían aislados a pesar de sus posibles comparaciones. Sin embargo, esto no sucede en otro plano: el de la sensorialidad auditiva. En el mismo fragmento notamos que se presenta un hecho imprevisto: hay alteraciones y modificaciones entre los dos lugares convocados en el discurso. Gabriel expone su «sorpresa» al notar que la garúa ha «cambiado de naturaleza» por el canto de «mujer». Lo que debe destacarse en este caso es que hay desniveles en las referencias sonoras. La sonoridad del canto posee cualidades transformacionales. Opera sobre otros sonidos que intentan ocupar los espacios donde se ubica el narrador-personaje, para poder continuar su desarrollo. No hay, sin embargo, consonancias entre los distintos registros auditivos. Hay una inversión, en conclusión, de los modos de expansión de los sonidos. Puede advertirse, ahora, una base concesiva.

Si en el área andina, como vimos antes, los sonidos mostraban relaciones organizadas de tal manera que cada uno podía percibirse al mismo nivel —desde el sonido mínimo, el

susurro, hasta los más ensordecedores—, en el espacio urbano, figurado a partir de la imagen del penal, los sonidos no encuentran una acomodación perceptiva para el narrador; se tensionan a tal punto que unos buscan ocupar el cuerpo propio con mayor intensidad que otros. De ahí que el «canto de mujer» modifique la naturaleza de la garúa. Y esa naturaleza, siguiendo otro pasaje anterior al citado, se refiere a su aspecto sonoro: «Marcando cada gota pequeñísima de la garúa sobre el cemento manchado» (13). En ese sentido, los sonidos percibidos en el penal no solo «acercan» el mundo, sino que desarrollan intensidades distintas, se conciben mediante desniveles patentes e imprevistos.

Retomemos por un momento una secuencia. El narrador manifiesta una «sorpresa» dentro del despliegue sonoro. Ello radica en que, como ya señalamos, su operación es la captación. Dentro de un modo de percepción, acostumbrado tal vez, por la recurrencia sonora a las intensidades similares, aunque distintas todas por los cuerpos emisores, adviene un «evento» tal como lo concibe la semiótica: es inesperado, rápido y muestra al cuerpo propio como incompetente respecto de esa manifestación sensible (Zilberberg, 2006). Esto es importante porque, a diferencia de lo que vimos antes, no estamos en el terreno de la implicación, sino —como ya advertimos— de la concesión. En términos semióticos, podemos construir la siguiente expresión que simularía lo acontecido en la sensibilidad del cuerpo propio: «A pesar de que sonaban la voz de "Rosita" y los golpes de la garúa, solo me pude concentrar en la primera». Gabriel, el narrador-personaje, no está familiarizado con estos procedimientos acústicos. El cuerpo perceptual de aquel no retiene los sonidos en función de sus intensidades, como ha podido «experimentar» en *carne* propia, sino en razón de las totalidades que forma, y dentro de las cuales los sonidos, divergentes en cuanto a sus tonos o variaciones o procedencias, conservan un mismo alcance para quien percibe.

En conclusión, la diferencia entre las percepciones visuales pareciera mantener un registro ideológico clásico, creando así la ilusión de realidades desconectadas: ciudad y campo. Empero, y con mayor profundidad, la cualidad sensorial sonora sí permite marcar acercamientos y distinciones conflictivas entre las presencias que se distribuyen en los entornos. En el área andina los cuerpos que son captados adquieren relieves similares y distribuciones equitativas aun cuando pertenezcan a órdenes, *posiblemente*, distintos (sonidos de aves, rocas, árboles, nubes, etc.). En la ciudad, y en el Sexto en particular, los cuerpos con sus manifestaciones sonoras son entes que viven captando el cuerpo propio de modos diversos, unos lo capturan para volver imperceptibles otros. En este caso, el sonido o canto de mujer impide la aprehensión concomitante del chapoteo de la garúa. La experimentación sensorial de Gabriel en este caso es distinta dada su condición andina, como el narrador-personaje mismo lo expresa en distintas oportunidades. Su procedencia rural, y con ella sus registros sonoros, se enfrenta a otra distribución acústica, donde la intensidad cobra mayor relieve, motivando la concentración de la extensidad. Ahora presentamos el siguiente esquema:



(-) ⟶

(-) *"Del suelo al infinito cielo"*

Valores de universo **Umbral del silencio**

Si bien en esta ocasión los sonidos son selectivos, lo que nos ingresaría al conjunto de los valores de absoluto, hay que reconocer que este hecho se encuentra todavía en una posición que no alcanza la máxima intensidad, pues el cuerpo propio es atraído por la «voz de mujer», pero sin lastimar su cuerpo. Por ello, en cuanto a los niveles sonoros que habíamos señalado, con ayuda de Fontanille, el umbral del dolor irá en confrontación con otro cuerpo y sus emisiones sonoras. En este caso, estamos ante el modo de aprehensión de un sistema distinto de las manifestaciones sonoras andinas, lo que implica un proceso cognitivo novedoso para el cuerpo propio. Uno en el cual los sonidos se clarifican por sus intensidades, por sus fuerzas que permiten centralizar la captación corporal. De modo que, en este punto, en la posición de Gabriel se entrecruza el pasado andino, con intensidad baja y extensidad difusa, y el presente carcelario, con intensidad alta y extensidad concentrada.[63]

2.4.3. La oralidad y las competencias dialógicas

En las citas precedentes de modo literal y estructural hemos podido observar el giro sensible de la captación del entorno. En la primera podemos leer con claridad que la visión resalta diferencias. Esto es importante, ya que estas siempre están presentes, pero —siguiendo la posición del narrador— el formato visual de aprehensión del mundo las intensifica,

[63] Es sugestivo relacionar estos dos modos con la posición migrante entre un allá/pasado y un acá/presente que, en este caso, es actualizada por medio de las referencias sonoras. Este punto será desarrollado con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

convirtiéndolas, probablemente, en herramientas de discriminación o de imposición cultural. De suerte que se opta por una alternativa al registro visual, el cual está relacionado además con la escritura: las manifestaciones sonoras que implican una forma de escucha, que nos remite a la oralidad. En la segunda cita, de modo sugerente, se contrasta la confusión que genera la visión al acercar dos espacios heterogéneos sin mayor dilucidación cognitiva, mientras que la audición delinea con mejores resultados las diferencias, y fluctuaciones, entre dos manifestaciones sonoras, la rural y la urbana.

Esta diferencia, con matices conflictivos y hasta contradictorios, puede remitir al par oralidad/escritura. La primera relacionada íntimamente con la sensorialidad acústica y la segunda con la visual. Asimismo, ambos conceptos, según su desenvolvimiento, han creado una serie de distinciones culturales en los procedimientos de las identidades latinoamericanas en general y peruanas en particular. El cambio, tras la caída de Cajamarca, de la oralidad a la escritura, no solo consistió en un cambio de tecnología expresiva, sino en una modificación radical de toda la cosmovisión andina, transformando el «equilibro del aparato sensorio humano», cuya principal característica fue «el paso de la preeminencia de lo oral y lo interno, al dominio de lo visual y lo externo» (Pacheco, 1992, p.42). Esto implicó, del mismo modo, toda una alteración social y cultural que se manifiesta a través de los pares individualidad/colectividad y aislamiento/cooperación para lo visual y lo oral respectivamente. Esta misma dinámica, en parte, se ha podido apreciar en los segmentos revisados de *El Sexto*.

El narrador, siguiendo las secuencias anteriores, se deja atrapar, envolver por los sonidos. Siguiendo las reflexiones de Levi-Strauss podría pensarse que es un oyente pasivo u «objeto de ruido» (2015, p.148). Por ello, su cuerpo absorbe los sonidos y los organiza en

una totalidad cultural o campo semiótico (manifestado, particularmente, mediante la estructura de un campo sonoro), según el lugar de procedencia de los sonidos. Los «ruidos» andinos se organizan en una totalidad coherente y armónica, los de la costa manifiestan una relación asimétrica, pues unos sobresalen, otros disminuyen e incluso algunos se borran. De ahí que el cuerpo propio no seleccione los sonidos, sino que estos se expanden sobre la superficie corpórea, reforzando su carácter de oyente, de posibilitador y ordenador de los sonidos circundantes. Esta estrategia le permite, además, comprender el cosmos que lo rodea. Gabriel no se acerca al mundo con la curiosidad del emprendedor, sino que su cuerpo siente lo que ocurre en él y así es como va acumulando conocimientos.

No obstante, la ficción también reproduce otras operaciones y representaciones. Si bien Gabriel, en cuanto a los sonidos «naturales», muestra una actitud de entrega absoluta para ellos, en relación con los diálogos, la estrategia podría decirse que es distinta. El narrador-personaje se presenta como un oyente abierto y sensible, capaz de traspasar las simplezas de la comunicación escrita que consiste en la transmisión *pura* del mensaje, olvidando parte del contexto, las relaciones que vinculan voz y cuerpo. De ahí que los componentes no verbales sean resaltados de manera concreta para identificar, con más énfasis, una figura performativa de la actitud del oyente, antes que del hablante, donde los contextos culturales juegan un rol importante porque permiten establecer una relación más fuerte y, sobre todo, dialógica.[64]

En ese sentido es que debemos leer la posición de observador de sí mismo del narrador-personaje, Gabriel:

[64] Este concepto, extraído de la enciclopedia bajtiniana, será desarrollado y puesto a prueba en el siguiente capítulo. Además, sumaremos la categoría de *polifonía* para redondear nuestras conclusiones.

> Y como lo escuchaba, pendiente no solo de sus pensamientos sino de su ademán y de la expresión tan desigual de sus ojos, que parecía dar más poder de evidencia a cuanto decía, él [Cámac] se detuvo, apoyándose en las barandas de fierro, y continuó explicándome. (17)

Escuchar no solo se vincula, en este caso, con entender lo expresado, en extraer el mensaje de las emisiones verbales (operación central en la lectura), sino en recrear toda una escena que permita la comprensión cabal del diálogo y, en especial, extraer todos los sentidos posibles de lo que se está enunciando. Por ello, ese estilo de comunicación, el oral, genera una confianza en las palabras, confianza que se ve refrendada por las acciones que acompañan la expresión verbal y que permite la continuación del mensaje, pues el interlocutor está convencido, por toda la configuración del ambiente dialógico: que lo expresado es necesario y vital escuchar.

Este modo de proceder de quien escucha es importante porque elabora una manera alternativa de interactuar, más atenta, más confiable, pues las palabras conllevan no solo mensajes, sino —como venimos insistiendo— todo un sistema cultural que encuadra el devenir dialógico. Los sonidos convendrían en este intercambio sensorial toda vez que también registran, involucran y actualizan una forma de vida completa, la andina, por medio de secuencias identificadas de sonidos. Estos permiten vislumbrar un mundo en el que el establecimiento de una cognición auditiva es una fuente válida para la conservación y transmisión de sentidos. Y lo mismo sucede con los participantes de ese mundo. Así, la dualidad emisor-receptor en cuanto al diálogo debe generar o sumar todo un concierto de expresiones sensoriales, en especial las sonoridades no vocalizadas.

Para el narrador, Cámac no solo emite juicios confiables y vibrantes, sino que su expresividad conlleva una resonancia que vincularía el lenguaje y la realidad. Sobre este importante personaje, Gabriel informa que

> Su facha, sus modales; su modo de tratarme, ya de tú, ya de usted; su cama de paja reforzada de periódicos; su saco y pantalón de hechura poblana, no guardaban relación —la que estamos acostumbrados a ver que se corresponden en Lima— con la claridad de sus reflexiones y la belleza de su lenguaje. No rebuscaba términos ni los aliñaba, como los políticos a los que había oído antes… sus palabras nombraban directamente los hechos, e ideas que nacían de los hechos, como la flor del berro, por ejemplo, que crece en las aguadas. (21)

Sin duda el narrador es alguien desarraigado (léase, de «condición migrante»), cuya resonancia estriba en su confesión de haberse criado en las zonas rurales andinas, mientras convive como estudiante en un espacio limeño. La sorpresa que surge de las expresiones verbales y no verbales de Cámac remite a una percepción sorpresiva del minero. Un personaje tan abandonado no se condice, para él, con las figuras expresivas a las cuales lo obligaba a enfrentarse. Esa ambivalencia entre lo formal («usted») y lo informal («tú») declaran un sujeto complejo, incomprensible en parte por su plasticidad verbal. En efecto, la discordancia para Gabriel estriba entre la apariencia de Cámac y su modo de expresarse. Volvemos a ver en este comentario la oposición, aunque más velada, entre la audición y la visión, especialmente en la «claridad» de sus reflexiones y la visión «decadente» de su aspecto.

El narrador-personaje señala, asimismo, la belleza de lo que dice respecto a las ideas claras de Cámac. Por ello, el sentido dialógico de las relaciones interpersonales, limitado hoy por la fluidez y facilidad comunicativa y con ello la aparente *simplicidad* del mensaje, en Cámac encuentra un retorno a las fuentes primordiales del lenguaje, en donde este no solo sirve como medio o instrumento para que los mensajes circulen, sino que deben estar envueltos en una expresividad que acoja al interlocutor. Sin embargo, esta belleza no radica en retoricismos que, por el contrario, ensombrecerían la comunicación, como lo hacen los políticos, a los que Gabriel, como dice, ha escuchado. La estética del lenguaje oral va en otras coordenadas. Se acerca más al lenguaje de la naturaleza, al del espacio vital, un lenguaje que

no se vuelva extraño a los mismos interlocutores, lo que traería como consecuencia el surgimiento de las distancias entre sí.

Las manifestaciones de Cámac emergen con naturalidad. El símil en este caso es gravitante: las palabras señalan los hechos, no son medios, son relacionantes activos y afectivos, como las plantas que pueden aparecer en las «aguadas». Esto nos dirige a lo manifestado por Carlos Pacheco: «Los miembros de una sociedad oral no conciben las palabras como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción. Bajo ciertas condiciones, llegan a atribuirle por lo general una especie de función performativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombra» (1992, p. 39). Y es por eso que Cámac puede hablar libremente en el penal y no inmutarse por algunas represalias. Sus palabras modifican el estatuto de su condición de prisionero y le permiten expresarse con libertad, recuperar *su* libertad, la de manifestarse con tonos elevados sobre temas imprudentes para su condición de preso político. De modo que el poder transgresor se revela en Gabriel, quien reconoce el impacto del minero, y en Cámac, al verse debilitado por sus intervenciones verbales.

Sin duda, el ejemplo de Cámac no es aislado dentro del mundo representado. En un pasaje posterior, se alude de modo similar a las competencias comunicativas de otro personaje y se señala sus aspectos al momento de enunciar su discurso. Sin embargo, a diferencia del minero de Morococha, no procede tanto en la naturaleza de las palabras, sino en las modelizaciones de sus ademanes y la situación que lo envuelve. Respecto a Pedro, el narrador enfatiza que

> Gesticulaba y hacía más rotundo su pensamiento con los golpes de puño que daba en el aire. Pero no se movía de su sitio; tenía los pies como en actitud de firmes; eso lo hacía aparecer con la sobriedad de un obrero. Llevaba cuatro años de prisión en el Sexto, pero su ardor, el

> entusiasmo con que hablaba parecían demostrar que el Sexto no lo afectaba, que el diario espectáculo del primer piso no existía para él. (72)

Es evidente la relación entre las palabras y las acciones del cuerpo, que se suman al momento de emitir el mensaje en la comunicación o el diálogo. En este caso, todo se relaciona para recrear un contexto comunicativo, una situación que evidencia la vinculación necesaria para una manifestación oral. Esto debido a que en este tipo de interacción es en el que se puede reconocer el ser social de los personajes que intervienen en el diálogo. Por ello, a pesar de que Pedro puede hablar en «términos algo librescos, su actitud, sus movimientos, su modo de gesticular, eran los de un obrero» (39), su condición social es la que lo recubre sensorialmente, en última instancia. En suma, la reducción a las formas verbales vela la verdadera pertenencia comunitaria del individuo, el cual se revela en la verbalización y su complementación necesaria, que es la situación comunicativa. De ahí que si se puede considerar ambas voces como estéticas es en razón de que implican «con toda evidencia que [ellas son] plenamente corporal[es]», pues su significación excede sus emisiones meramente verbales para orientarse, además y por medio de la convocación del contexto, «mucho más en lo que hay de musical en la voz, en su tonalidad, en su color y en su timbre, en el espasmo rítmico» (Parret, 1999, p. 75-176).

CAPÍTULO III

LA HETEROGENEIDAD CULTURAL Y EL DIALOGISMO ACÚSTICO

Las referencias a tres estudios sobre la novelística arguediana que dieron cuenta del funcionamiento los sonidos, en general, y la música, en particular, y la evaluación crítica de estudios centrados en *El Sexto* (1961) fueron materia de desarrollo en el primer capítulo. En el recorrido del siguiente, se estableció el contexto histórico-social de gestación del relato carcelario y de los ambientes literarios y culturales de mediados del siglo pasado; asimismo, planteamos la noción de campo sonoro y la pusimos a prueba con dos segmentos de la novela: el recuerdo del espacio rural andino del narrador y los cantos melodiosos de un personaje crucial, "Rosita". Ello nos permitió, finalmente, vincularla a una representación de la oralidad que se relacionaría con la intencionalidad de una poética auditiva.

En esta tercera parada, destacamos las siguientes problemáticas: desarrollar la categoría de «sujeto migrante», propuesta por Antonio Cornejo Polar, quien la planteó leyendo la obra narrativa de Arguedas. Luego, describir dos procedimientos acústicos diferentes y hasta opuestos como ecos de la condición «migrante» del sujeto de la enunciación. En último lugar, las propuestas desarrolladas serán ordenadas a la luz del concepto de «heterogeneidad», también del autor antes señalado, el cual cobra forma en el discurso novelesco a través de los procedimientos de dialogismo y polifonía (Mijaíl Bajtín).

3.1. El sujeto migrante y José María Arguedas

Leer la obra narrativa de Arguedas a la luz de la categoría que acuñara Cornejo Polar, articulada en su momento en razón del autor andahuaylino, no constituye ninguna

problemática esencial, pues el mismo crítico afirmaba lo siguiente: «Creo que a la luz de su novela final [*El zorro de arriba y el zorro de abajo*], en la que es tan evidente la marca semántica de la migración, se puede releer toda la obra de Arguedas» (1995, p.7). Lo que debemos tener en cuenta, inversamente, es que podemos engarzar la función de un «sujeto migrante» con otras perspectivas reflexivas para realizar un espesor crítico que convierta la propuesta de Arguedas en una densa constelación de pensamientos imbricados, tal como lo sugiere la articulación de Cornejo Polar. Así, referir la migración no constituye el núcleo de este capítulo, sino de replantear dicha categoría con relación a los efectos de las sonoridades y de un cuerpo oyente.

Así mismo, no solo se trata de establecer una representación figurativa de la migración (paso significativo, pero superficial en sentido estricto): un personaje migrante dentro de la constelación narrativa que nos muestra la novela carcelaria. Lo importante es ubicar una enunciación que exprese, en principio, su «condición migrante»; luego, las manifestaciones sonoras testimoniadas, y, por último, su heterogeneidad discursiva. Con los elementos en orden, se puede configurar una retórica de la migración y de sus respectivos sujetos y objetos sonoros. Visto así, la categoría de Cornejo Polar adquiere —en nuestro caso particular— otros relieves toda vez que ya no solo se trata de una meta a identificar, sino de un principio constructivo para profundizar las discusiones en torno a la obra arguediana. Si bien el discurso y los movimientos de la migración se asocian en gran medida con la violencia y la obligación del desplazamiento (tal como se constata en la producción narrativa de Arguedas), también se puede determinar elaboraciones complejas del entramado cultural que se formula a partir de la confrontación con otros espacios sociales.

Ahora bien, en este primer tramo, mostramos tres formas de ingresar a la novela desde dicha perspectiva. Ya advertimos que no hay novedad en vincular a Arguedas y los procesos de migración con sus modos de enunciación. Aunque en este caso, vamos a explorar distintos niveles de relacionar el espesor narrativo con la experiencia migrante. Proponer procesos diferentes, pero vinculantes, en los que se puede tejer una discursividad que inciden en un mismo punto, nos lleva a recalar en una textura sonora que atraviesa distintas dimensiones en la construcción novelesca. Así, la coherencia discursiva del texto carcelario se refrenda en un sentido más profundo y significativo.

3.1.1. El desplazamiento referencial y la obra narrativa de Arguedas

Identificamos, en el capítulo anterior, los rasgos de lo que se conoce como la «generación del 50». Entre ellos, vimos el cambio de referente: del campo a la ciudad. La relación no podría ser más que un síntoma epocal, en la que los intelectuales sienten la necesidad de modificar su perspectiva y depositarlos en los cascos urbanos. Pero también puede pensarse que esta operación en Arguedas, a diferencia de sus jóvenes coetáneos, obedece a la problemática que estamos reconociendo. No solo se trata de migrantes representados en la ficción (como en la mayoría de casos de los escritores de 1950), sino en una posición duplicada, y hasta múltiple, desde el grueso de la narrativa del escritor andahuaylino.

Si la migración consiste en un doble desplazamiento, tanto físico como psicológico, un primer acercamiento a la obra arguediana, por tanto, es el cambio de horizonte que se inicia con la novela *El Sexto* (1961). En este texto, la representación ficcional realiza un viraje de la provincia a la ciudad. El tratamiento inicial estriba en la repercusión de la migración en un sentido amplificado a toda la narrativa de Arguedas. Puede leerse desde ese punto que

culmina con la composición de su narración póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Este desplazamiento obedece a la necesidad, según nuestra orientación, de identificar un grueso descentramiento (paradójico) en su producción novelística. No solo significa, en consecuencia, la exploración de nuevos territorios, sino de escenificar en la misma obra un fenómeno nacional y mayúsculo que, sintomáticamente, se ve acelerado y con distintos matices hacia fines de 1950. Nos referimos a la migración y cómo esta se traduce en la composición novelística de Arguedas, en particular, y toda su reflexión intelectual, en general.

Comparando su producción antecedente a la de *El Sexto*, podemos constatar el efecto que intentamos reconstruir. La necesidad de un viraje estético y ficticio es una marca patente de la migración: así como sus personajes y espacios, su estilo se transfigura.[65] No solo se trata —insistimos— de un cambio del mundo representado. Hay un entramado discursivo que modifica los procedimientos compositivos arguedianos: la cohesión estética y valorativa de su narrativa anterior se ve fragmentada y diseminada en la ficción carcelaria, que lo llevará hasta sus últimas consecuencias en su novela final. Por ello, es todo un sistema que se modifica. La conclusión a la que arribamos es más profunda: si la «generación del 50» cambia de referente, y pueden mostrar algunos procesos de la migración, lo hacen desde una posición final de ese movimiento[66]; en cambio, en Arguedas se puede rastrear todo un proceso de transformación estética, ética e ideológica que culminará —y no es ocioso persistir en esto— con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.[67] Ahora, de la producción

[65] En una nota periodística, José Miguel Oviedo (1961) ya perfilaba este cambio que «permite también apreciar un nuevo estilo de narración en el autor: una prosa de frases cortas, nerviosas, rápidas, que casi no recuerda la sintaxis morosa, "quechua", de sus otras narraciones» (p. 9).
[66] Ver Lauer. (1989)
[67] La explicación requiere un denso debate debido a que el giro referencial no propicia un argumento tan fuerte, pero las modificaciones en el estilo ya son una garantía más plausible. Aun así, teniendo en cuenta una línea

pasamos a mostrar elementos de la migración que permean la ficción en distintos momentos del devenir narrativo.

3.1.2. Las representaciones ficcionales de la migración

Los derroteros de la migración han sido registrados por discursos de géneros diversos. El literario, desde una perspectiva particular, se encargó de elaborar complejas redes de personajes que provenían de distintos lugares de las provincias para asentarse en las zonas urbanas, principalmente en la capital. Aun cuando, incluso en la literatura, se haya privilegiado la visión migrante del individuo andino, no debemos olvidar que la situación «real» e histórica es en absoluto más compleja que esta perspectiva.[68] No obstante, su consolidación como material narrativo ha imbricado múltiples propuestas para la resolución o proposición de los conflictos culturales inherentes a los desplazamientos que se han producido debido a la precariedad, el abuso o la aventura. En este caso, identificamos algunos personajes que sobresalen en *El Sexto* por su situación en cuanto migrantes.[69]

Gabriel, el narrador, inicia una comparación entre iglesias para destacar la presencia del «alma» y la «lengua» de una comunidad. Como advierte, la «María Auxiliadora» se destaca por ser una torre inmensa, pero que no transmite sentimientos como sí lo harían otras. No estamos, en este segmento, en una oposición entre provincia y urbe, como podría

evolutiva de su narrativa, entre *El Sexto* y *El zorro de arriba…* se encuentra la novela *Todas las sangres*, cuyo referente vuelve a ser el campo, la provincia. No obstante, ¿Arguedas no opera precisamente en contra de la linealidad temporal y se adentra en la constatación de las temporalidades yuxtapuestas, concomitantes y conflictivas?

[68] Existen referencias a personajes de migrancias múltiples: desde la esclavitud, la población europea, la asiática y, al interior, de las provincias a la capital. La lectura atenta de la novela atraviesa estas superposiciones históricas. Quedaría por realizar, a modo de catálogo, cómo se desenvuelven estás representaciones.

[69] Suplantamos el vocablo «condición», por ahora, para no adentrarnos aún en la perspectiva de Cornejo Polar. En este caso, todavía operamos una identificación de la migración al nivel de la ficción, del contenido y sus referencias, cuya proliferación en el relato es más que evidente.

sugerirse, dado que la convocación y el deseo se especifican por la sonoridad, cuya principal acción es la ubicación de un alma por medio de una lengua. A través de esta meditación acústica (a modo de introspección), el narrador-personaje decide escenificar su palabra después de finalizar una aclaración en torno a la toma y conquista de la capital:

> […] Azcona, donde los provincianos levantaban casas o chozas juntos a los algodonales, o metiéndose en los cercados.
> —¡Hierve Azcona! —exclamaba—. ¡Hierve! ¡Se harán dueños los serranos, como Raúl, que ha criado chanchos clandestinamente! (27)

El fragmento inicia con la señalización de un espacio determinado dentro del casco urbano en el que se constata todo el fenómeno que estamos identificando. No hay una especificidad de origen territorial del personaje migrante (si es de una provincia o región particular), sino una operación de globalización total: «los provincianos», procedentes de distintos sectores de la nación, iniciaron un proceso que hasta el presente de Gabriel puede continuar, según el uso del pretérito imperfecto, «levantaban». Este hecho, además, sugiere la edificación duplicada: una casa no es igual a una choza, en el mismo corazón de una nueva constatación de lo social se revela una posible desigualdad inherente. Así mismo, el fenómeno descrito por el narrador se desarrolla en sectores, por un lado, no diseñados para vivir y, por el otro, restringidos por su privacidad.

Este pasaje también actualiza el tópico del hervidero, que se llevará hasta sus últimas consecuencias en su novela póstuma, donde la ebullición de la mezcla[70] puede lograr una transformación en el territorio donde se está desenvolviendo el fenómeno señalado. El

[70] No dejamos de notar el peligro de emplear este término, ya que por lo general se asocia al mestizaje racial y cultural. Sin embargo, nos iremos desvinculando de dicha perspectiva conforme vayamos avanzando en los análisis. Referimos «mezcla», por tanto, en oposición a situaciones fijas y monolíticas, a espacios intersticiales que yuxtaponen realidades dispares, pero sin la consecuencia reductora de fijarlos en un supuesto sincretismo (Gruzinski, 2000).

narrador opera sobre la base de la exclamación y la exaltación. No se trata solo de una constatación del orden de un efecto social, sino de la emoción que genera su visibilidad. Ahora bien, este proceso se inscribe, según lo que nos enuncia Gabriel, dentro de la ilegalidad y de los recursos más heterodoxos. Si la primera parte, como indicamos, operaba en una indistinción de la procedencia, la segunda recorta este hecho para reducirla a «los serranos», grupo cultural en el que más ha indagado Arguedas. Por último, el cotejo circunstancial de un supuesto personaje y una estrategia de supervivencia, la cría de animales como inscripción social y económica en el nuevo territorio que se está ocupando, marcan una situación de estrategia y negociación con la capital por parte de estos personajes.

Esta exposición es refrendada más adelante en una extensa reflexión que realiza Gabriel ante Cámac luego de la complicidad entre "Puñalada" y "Maraví" para prostituir a "Clavel", un vago del primer piso. Ahí se asevera que

> Se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y *arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes*, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres. Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las *afueras de las ciudades*, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor. (93; nuestros énfasis)

La claridad y contundencia es vital para lo manifestado por el narrador-personaje. La migración constituye un hecho de violencia. Los «indios» son individuos que no se movilizan por voluntad propia, sino por obligación, por deseo de sobrevivir. Además, su destino es periférico y caótico, lo que contrasta e implica un centro ordenado de la urbe. Para aquel, este desplazamiento forzado es un deseo de perversión y desnaturalización de los indios, alienándolos a la cultura de la capital; no obstante, la resistencia de estos terminará por provocar efectos opuestos: «Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma» (93). Y sabemos de

antemano, como ya hemos mostrado, que «alma» vehicula los conceptos de «lengua» y «música» en Arguedas.[71]

En situación parecida se encuentra el personaje-narrador, quien, tal como hemos anotado, declara su procedencia y su crianza andina. Pero, en distintos pasajes de la novela, revela su desplazamiento por distintas regiones del espacio peruano. No solo se inscribe en el periplo vital de su aldea a Lima, sino en un recorrido por distintas provincias, lo que lo lleva a un engrosamiento cultural debido a que se ha alimentado de distintas experiencias. Así, Gabriel es, dentro de la ficción, un personaje que se ha movilizado por distintas zonas geográficas de la sierra, e incluso de la costa[72]: «¡Y eso que tú no has visto las plazas de los pueblos del Cuzco, Puno, Huancavelica y Apurímac!» (92). De hecho, su posición declarativa es más complicada debido a la trama cultural que teje dentro de sus disposiciones y acciones. Sus lecturas, por un lado, se abocan a autores pertenecientes al circuito occidental (Whitman y Cervantes, por ejemplo) y sus emociones, por el otro, actualizan distintas formas discursivas propias de la oralidad andina, como *harawis*, *huainos* y *ayatakis*.[73]

La migración como fenómeno colectivo, como fenómeno social a problematizar y como experiencia individual: el recorrido expuesto revela la centralidad de su figuración

[71] Ricardo González Vigil lo entiende en los siguientes términos: Arguedas «aborda la migración andina a las ciudades de la costa, apostando por la capacidad de los andinos de impregnar con su savia cultural las urbes dominadas hasta entonces por los criollos extranjerizantes». (2013, p.106)

[72] Esto constituye, necesariamente, un giño autobiográfico que se da con mayor énfasis en *Los ríos profundos*. Carmen Pinilla (1994) argumentó, con precisión, cómo los contextos vitales, o experiencias de vida, sustentaban y perfilaban una manera cognitiva de acercarse a la realidad en el caso de Arguedas. Esta misma orientación puede, además, fijarse para su obra narrativa, siempre que no se superpongan en sentido mecánico las dimensiones de la realidad y la ficción sin atravesar los procedimientos narrativos y retóricos que imponen el producto novelesco que estamos estudiando.

[73] Si bien el grueso de lo que se conoce como «poesía quechua» remonta a las anotaciones hechas por los cronistas, entre los que destacan Garcilaso y Guamán Poma, aclaramos la terminología con lo que expone Espino (2006) reseñando en cierta forma lo descrito por José Dionisio Anchorena en su *Gramática Quechua* (1876). Así, el «harawi» sería una composición que se relaciona con afectos tiernos y sentimentales hacia uno mismo o la/el amada(o); el «huaino», al igual que el anterior, es una poesía ligera, y, por último, el «ayataki» vendría a ser un cantar de tono lúgubre y melancólico para las exequias de los muertos (p. 99-100)

dentro de la ficción de Arguedas. Los ejemplos, no obstante, proliferan en las realidades de otros personajes. Ahora pasaremos a indagar más en la categoría de Cornejo Polar y en su configuración para articular un procedimiento migrante desde la misma enunciación textual que, después, podamos asociarla a los procedimientos acústicos y a las formaciones de campos sonoros.

3.1.3. Al modo de Antonio Cornejo Polar: el discurso migrante en *El Sexto* (1961)

Sin duda, quien mejor ha articulado la «condición migrante» en cuanto discurso y sus representaciones literarias, para el caso arguediano, es Antonio Cornejo Polar tras revisar pasajes particulares en, por ejemplo, *Los ríos profundos* (1994) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1996). Cuando el crítico esboza su categoría advierte que

> [E]l [sujeto] migrante como que deja que se esparza su lenguaje, contaminándolo o no, sobre la superficie y en las profundidades de una deriva en cuyas estaciones se arman intertextos vulnerables y efímeros, desacompasados, porque su figuración primera es la de un sujeto siempre desplazado […] [Y los términos de su retórica] serían los del diálogo abierto e inconcluso y su modo preferencial —presumiblemente— el de la metonimia. (1995, p. 11)

Dos importantes anotaciones: en principio, la proyección de un lenguaje que no busca la unidad (ilusión identitaria) para conformar una representación sectorial o cultural. Al contrario, varias expresiones se interfieren mutuamente en un espesor creativo que no dificulta o impide la comprensión, sino que la enriquece al punto de colocar como estrategia principal la acumulación, por qué no decirlo, de dialectos dispares. Como advierte Cornejo Polar, es «un sujeto siempre desplazado», es decir, siempre se ubica en los intersticios, no se ubica como una voz dominante de las demás representaciones. Se mezcla al punto de participar de los otros lenguajes que lo transitan y por los que se moviliza. Y, en segundo lugar, su distinción retórica dentro de la composición estética le permite su concreción discursiva: la metonimia. A diferencia de la sagacidad metafórica para la construcción de

nuevos mundos por medio de asociaciones simbólicas, «un sujeto migrante» yuxtapone partes de distintos lenguajes, los junta sin realizar mezclas indistinguibles, sino que se pueden rastrear los fragmentos con los cuales se ha construido el mundo representado, de ahí que la deriva remita a un fluir de los significantes antes que a una síntesis imaginativa.

Con estas condiciones, podemos establecer la conciencia migrante en un primer nivel en la novela revisada, tal como lo abordó Antonio Cornejo Polar para otros casos del mismo autor. Luego de que Gabriel y "Mok'ontullo", personaje aprista y arequipeño, ayudan al pianista para que pueda pasar su última noche de la manera menos miserable posible, los partidarios del grupo de Haya de la Torre acusan al primero de que sus acciones se vinculan con una estrategia de los comunistas, comandados por Rusia, para enlodar la imagen de uno de sus compañeros. Luego de una disputa verbal se muestra el siguiente intercambio:

> —Queda en claro la intriga. Juan [Mok'ontullo] saldrá limpio de esta maniobra, y tú, cagado. Era la voz del preso con quien vine de la Intendencia. Oí que los apristas se dispersaban, satisfechos con la declaración del cuzqueño.
> —Lo buscaré —dije—. Le hablaré en quechua. Yo lo he visto llorar; me creerá. (51)

Se puede observar la convocación de dos lenguas distintas, el español (realizado) y el quechua (potencializado), y que, históricamente, han convivido en conflicto a partir de sus espacios de enunciación: el soporte escrito y el oral. Su devenir es el que define, muchas veces, el proceso cultural del Perú debido a la dualidad discursiva que impera en el país.[74] Así, el narrador pone en escena su doble competencia en las lenguas. El uso para la transmisión de la novela sería el idioma que ha imperado en su condición metropolitana y autoritaria, y el que queda en las profundidades como un modo de comunicación privativo

[74] Aunque no siempre el segundo componente lingüístico de la condición dual sea el quechua. Debemos consentir que es el que más discusiones ha generado en el circuito letrado. No obstante, en la actualidad el bilingüismo peruano y la multiculturalidad nacional abarcan ya las otras lenguas andinas y, además, las de procedencia amazónica.

sería la lengua andina, arriba señalada. Una lengua de la reconciliación social e ideológica. Entendamos más esto último.

No solo basta con esa autodesignación doble en cuanto a un rasgo diferencial lingüístico. También opera sobre la base de la compresión y la asimilación de ambos personajes. Ficticiamente, si el español es la lengua de los intercambios en el penal, de las acusaciones, de las revueltas y de los conflictos políticos en general, el quechua en la conciencia de algunos personajes vendría a ser la de la compresión, de la unión, de los sentimientos y de la comunión; así lo dispone también Cámac, de manera semejante a lo planteado por Gabriel poco antes: «Freyre te pateó. Pero mañana, pasado, hablarán otra vez en quechua, y se amistarán» (54). Este estatuto diferencial permite situar una doble conciencia en el narrador-personaje y constatar la referencia a la situación migrante del penal. La manifestación lingüística doble, en suma, relieva procedimientos y consecuencias distintas y, con cierta posibilidad, antitéticas.

Pero a lo largo de toda la novela se encuentran sendos pasajes que se relacionan con otras connotaciones en cuanto a la «condición migrante» de la enunciación textual. Cornejo Polar señala que el sujeto que encarna la migración se halla dividido entre espacios lejanos pero propios y cercanos pero ajenos, al igual que en su descomposición temporal entre el pasado hacia el cual se orienta en múltiples situaciones y el presente desde el cual emite su discurso. El crítico continúa su argumentación al considerar «que el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un Lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado» (1996, p. 841). Esto puede actualizarse en el diálogo dislocado que es traducido por el narrador al momento de

representar las palabras de Libio Tasaico (sirviente andino acusado de robo) quien «habla» en quechua pero que nos llega la traducción «limpia» de sus enunciados.

Sumado a lo anterior, la remembranza de Gabriel líneas más adelante: el vértigo que siente por la forma de trato al «Clavel» y el abuso sobre el joven sirviente lo lleva a recordar, en quechua, uno de los «ayatakis que las mujeres cantan detrás de los féretros» al pensar, también, en que puede morir si sale a rescatar al joven andino. Y ese canto es actualizado por el narrador que nos lo muestra en quechua y español. Pero la primera incorpora más elementos que revelan su subjetividad: «Repetí todos los versos, dos y tres veces; su tristeza me consolaba, cautivaba mis sentidos» (150). Así, esta lengua influye de modo directo en la perceptibilidad del cuerpo propio. Es patente, según lo señalado, la conciencia dividida que opera bajo las directrices del quechua, pero que se actualiza en el habla a través del español.

***

Los apuntes anteriores tuvieron la intención de revelar las dimensiones de una «condición migrante» (Cornejo Polar) que transita por distintos niveles la obra general de Arguedas y, particularmente, *El Sexto* (1961). Como señalamos, visto de manera gruesa, no hay novedad al encontrar este espacio de enunciación, pues la intuición de Cornejo Polar ya advertía esta posible consecuencia de abordar su obra narrativa, aunque no solo ella, desde esa perspectiva. Sin embargo, la particularidad, ahora, es que se verá este modo de desplazamiento, este ir y venir por distintas estrategias de afrontar la pluralidad discursiva, propio de un discurso descentrado, como el del «migrante», desde las percepciones sonoras, las cuales se desprenden de referentes ajenos al andino. Así, observaremos las construcciones fenoménicas que se llevan a cabo según la orientación que trabajamos en el capítulo anterior,

pero como captación de otros grupos sociales con procedimientos sensibles múltiples y diferenciados. Por último, estos elementos serán concertados desde una posición de la «migración sensorial» que revele la heterogeneidad asentada en un dialogismo cultural.

3.2. Las manifestaciones sonoras de los afrodescendientes

Si estamos de acuerdo en que un «sujeto migrante» es uno radicalmente heterogéneo, es por las zonas de contacto que establece en sus desplazamientos (Bueno, 2004, p. 27). Este nunca se encuentra en el centro de referencia, sino que ubica una posición, la propia, en los bordes, donde las semiósferas generan fricciones. Además, sus posibilidades se anchan al ser testigo de una serie de modos de vida dispares al propio y con los que interactuará de una manera problemática, pero —quizás— negociable (sin lograr o buscar una síntesis). Así, cabe constatar que este sujeto absorbe las demás «culturas» (*formas de vida* sería más adecuado) para remarcar las diferencias antes que elaborar inescrutables procedimientos de concordancia y armonía. De ahí que la conclusión a la que arriba Roland Forgues (1989) respecto a la «escritura arguediana» como «búsqueda de una sociedad homogénea» (p. 67) esté en las antípodas del proyecto del narrador de *El Sexto*. Este, por el contrario, opera sobre la base de mostrar diferencias profundas e inherentes a la sociedad representada en distintos niveles de los modos de vida más patentes y de sus manifestaciones sensibles, los cuales son materia de la ficción novelesca.

Respecto a la figuración migrante, cabe recordar que los grandes desplazados de la historia humana moderna (Trigo, 2000) son los procedentes del África, pues estos se vieron arrancados de sus territorios para convertirse en esclavos en otros lugares, por lo que dejaron su impronta en estos nuevos espacios habitados, en los que hoy se les reconoce como

«afrodescendientes». De modo semejante, en *El Sexto*, se explica el caso del "Japonés", personaje enigmático dentro del universo carcelario, y que atrae la compasión de Gabriel. En la misma perspectiva, por último, se encuentra el grueso de los presos políticos, quienes han sido obligados («secuestrados» nos dice el narrador) a dejar sus tierras por el «General presidente» para ser encerrados en el penal, sea por motivos políticos reales o por triquiñuelas de los altos mandos. Teniendo en cuenta estas directrices, vamos a realizar la exégesis de dos procesos de captación de las sonoridades que emiten y engloban a los que hemos señalados en primera instancia.

3.2.1. La voz de "Puñalada": su facha y los gritos

Uno de los principales delincuentes del Sexto es "Puñalada", un «negro grandote». A su lado se encuentran, entre otros, "Maraví", un posible criollo, y "Rosita", un homosexual. Los tres son los principales referentes a partir de los cuales los presos políticos y algunos personajes sin partido van a mostrar su ideología reaccionaria. No obstante, en cuanto al narrador, encontramos dos niveles de aprehensión de los modos de expresión de estos presos. En principio, "Puñalada" constituye, visualmente, un delincuente común, aunque con aspectos animalescos y abruptos:

> No miraba jamás directamente; hacía como los caballos, que por la forma de la cabeza y la inmensidad de los ojos, nos miran por un extremo de ellos. "Puñalada" era muy alto; en algo influía su estatura, o lo ayudaba, a dar naturalidad a esa manera como premeditada y despectiva de mirar a la gente. Y como era negro y la córnea de sus ojos estaba algo oscurecida por manchas negruzcas, su mirada parecía adormecida e indiferente. (14-15)

Su exposición es lineal y plana. No hay posibilidad de discusión en cuanto a la perceptibilidad de la visión. La descripción apunta a una especie de monstruo carcelario. Es un ser compuesto de distintas partes humanas y animales. Sus mismos aspectos visuales destacan los contrastes del criminal. Asimismo, sus actitudes delatan una manera perversa de ubicarse delante de los

demás presos. La idea de no mirar de modo directo señala las tretas de un ordinario delincuente. Tal como subraya Gabriel, pues «tenía la facha y la expresión de un maleante típico» (15).

La voz de "Puñalada", por otra parte, se destaca por su intensidad y su duración. Una voz que no solo penetra el cuerpo del narrador, sino que en cierta forma lo hiere. Pero eso no le permite pervivir en la sorpresa, pues su misma capacidad de impresionar agota sus recursos en lo repetitivo, lo común: «Me acostumbré después, en diez o veinte semanas, al grito». Adquiere tonos de tristeza, de modorra. Por otro lado, es capaz también de avivar su propio entorno: «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» (14). Con cierta semejanza al del horizonte andino, el sonido de la voz de "Puñalada" anima la materialidad del espacio que habita. Si bien el vocablo «vibrar» implica una serie de resonancias sensoriales que en Arguedas se articulan con los modos sensibles del *ver* y el *escuchar*, en este caso debemos anotar la sorpresa al anteponer el verbo auxiliar "parecía", lo que demuestra solo la semejanza, mas no su misma condición existencial, entre los sonidos naturales y arrulladores de la naturaleza andina y los gritos estentóreos del afrodescendiente.

Podemos advertir, además, que la mayoría de sonidos de la prisión, y especialmente los de "Puñalada", se caracterizan por acercarse a lo ruidoso, lo que carece de armonía o melodía. No hay una disposición «natural» de los encuentros sonoros. Estos tropiezan o chocan entre sí, necesitan de algún sostenimiento para conseguir por lo menos una inscripción perceptible como melódica, pero no logran alcanzar los registros del paisaje ya revisado:

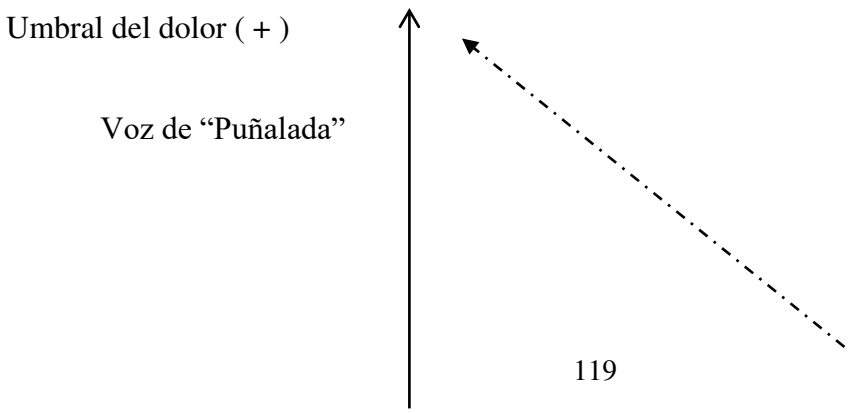
> A veces cantaban en coro los vagos o ladrones, en sus celdas, acompañándose del ruido de cucharas con las que marcaban el ritmo. Se excitaban e iban apurando la voz, mientras la llovizna caía o el sol terrible del verano pudría los escupitajos, los excrementos, los trapos […] (14)

Sus emisiones sonoras son todas iguales *o* distintas, los matices parecen difuminarse. No pueden estar relacionadas en ambos niveles. En el primer sentido, son monótonas y trepidantes, ruidos que no conciben un mundo unificado y enmarcado por sus distintos caracteres. En el segundo, uno se impone por sobre el resto:

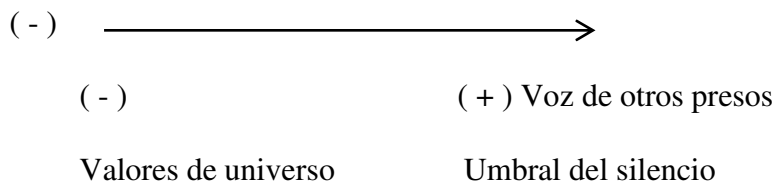
> Sobre el coro de los vagos y el vocerío de los presos del primer piso, la voz de "Puñalada" hendía el aire, lo dominaba todo, repercutía en el pecho de los que estábamos secuestrados en la prisión. (15)

Aquello aparenta una huella de la dominancia, de la jerarquía, un «ruido» que lacera el cuerpo, que es capaz de cortar hasta el mismo aire; tal es su imposición en el espacio carcelario. Se acerca a la fuerza del sonido que es capaz de lastimar el cuerpo, de hacer padecer hasta marcar las superficies: dejar una inscripción de su sometimiento.

Como nos hace notar el narrador, nadie puede dejar de atender a la voz del criminal debido al «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» (15). La afectación de una partícula de la cadena sonora que se desprende de "Puñalada" penetra la carne de los demás individuos; en todo momento, sea un día grisáceo o luminoso. Produce los mismos efectos sobre los otros cuerpos. A partir de estas anotaciones podemos elaborar el siguiente esquema tensivo:



Valores de absoluto



La dirección del esquema es ascendente e inversa en cuanto al análisis que hemos realizado en el primer capítulo. La concentración y la intensidad copan la perceptibilidad del narrador en detrimento de la dispersión y acumulación de sonidos y con intensidades moderadas. Fontanille (2008) sostiene que «la esfera auditiva, pues, acepta la simultaneidad: si el oído puede, y debe a veces ser selectivo, es porque el sonido se ofrece globalmente, en simultaneidad» (p. 146). En el capítulo anterior, también pudimos advertir cómo los sonidos de la naturaleza, en la zona andina, se presentaban de modo concomitante y cada uno expresaba sus cualidades sonoras aun cuando sus intensidades, aparentemente, debían ser diferentes. Obviamente, el roce de las hojas produce un tono menor en relación con el canto de un ave, por ejemplo. Sin embargo, el cuerpo propio percibía todos esos niveles en una comunicación equitativa manteniendo sus evidentes diferencias.

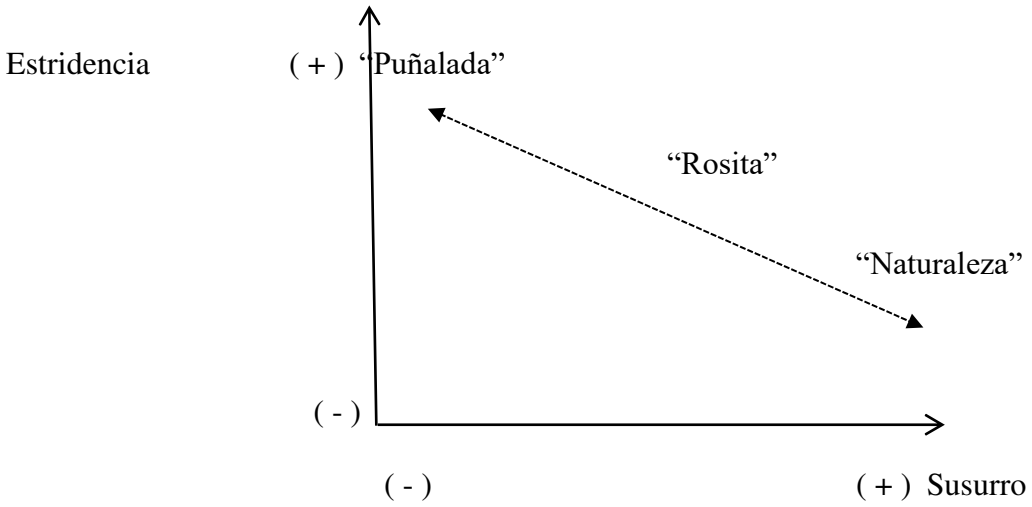
Con lo manifestado por Fontanille y las conclusiones obtenidas en su momento, se perfilan de mejor modo el esquema ahora elaborado: en el caso del preso "Puñalada", el narrador percibe la clara distinción en cuanto a sus intensidades. En ese sentido, es un juego dialéctico entre las formas en que se perciben los sonidos y de cómo estos se desplazan por los espacios. Para este caso concreto, la intensidad y la concentración cobran mayores afectaciones en el cuerpo, aunque eso no remita a un estado eufórico. Con esto, se revela una tensión más radical toda vez que la explosión y el destello que se revela en la «voz cortante» de "Puñalada" genera sorpresas, y hasta confusiones, en la perceptibilidad del cuerpo propio.

Pero esto emerge debido a las competencias sensoriales de ese cuerpo y los espacios difusores de los sonidos.

La semiótica nos permite ahondar aún más estas relaciones, al considerar dos sintaxis para la construcción del sentido en los discursos. Uno de ellos es el de la concesión, el cual se evidencia a través de un esquema tensivo con orientación inversa, y el otro es el de la implicación, el cual se muestra por medio de una esquematización denominada conversa. Siguiendo las reflexiones de Zilberberg (2006), la primera se relacionaría con la subjetividad moderna toda vez que esta estima en mayor valor el brillo y la concentración, en contra de la atenuación y la difusión: «Y desde el punto de vista de la diacronía inmediata o restringida que todo discurso comporta, es claro que la modernidad reclama la concesión» (p.114). Esto, además, puede ser corroborado mediante los análisis de discursos propios de la modernidad en los que Zilberberg destaca las estructuras subyacentes de los discursos, en los que la orientación inversa y ascendente siempre cobra connotaciones eufóricas.

Teniendo en cuenta estos apuntes, el discurso arguediano entraría en polémica con un discurso moderno y hegemónico, a la vez que cerrado, que decantaría por los valores de absoluto. La orientación «moderna» queda homologada, en este caso, al ejercicio vociferante de un preso que ejerce su poder con su modulación intensa. Si contrastamos los resultados del análisis de la expresión sonora en "Puñalada" con el «paisaje musical» revisado anteriormente, nos percatamos de que las estructuras se encuentran en radical oposición, mientras que la voz de "Rosita" queda enclavada entre ambos modos de expresión sonora. El proyecto arguediano, en este caso, se resuelve en la difusión sonora y la expansión de los materiales acústicos con una intensidad regulada por una caricia a los cuerpos circundantes

para su mejor compresión. Debido a lo cual la sintaxis axiológica de la sonoridad se expone de la siguiente manera:



La pendiente no llega a su mínima expresión, de hecho, dado que nunca se desciende hasta el silencio, lo cual implicaría la desaparición de una presencia dentro de un campo sonoro. Se busca un equilibrio formal entre la difusión de los sonidos y sus intensidades. Mientras que el primer criminal domina con sus vociferaciones por lo que los cuerpos no pueden escapar a su penetración sonora, "Rosita" opera a través de la captación y modulación musical. No llega a los decibeles del primero, pero sus expresiones son capaces de captar al cuerpo propio (al narrador-personaje), de ahí que, en distintos pasajes, las conversaciones de Gabriel con otros presos, Cámac sobre todo, se vea interrumpida y suspendida por esta voz «femenina». Finalmente, la naturaleza, la de la zona andina, es la que mejor estabiliza la

perceptibilidad del cuerpo; las múltiples sensaciones se deslizan por la superficie del cuerpo creando y recreando un conjunto de procesos cognitivos que ponderan la operación de la implicancia. Pero la expresión sonora de "Puñalada" articula una dirección y una estructura que no es homogénea a la de todos los afrodescendientes. Ahora veremos como la pluralidad expresiva de los sonidos puede abarcar a otros grupos sociales. Examinemos a otro personaje.

3.2.2. La convocación a la música: "Sosa" y el viejo criollo

Desde otra perspectiva, hay una dupla que elabora un complicado proceso de sofisticación musical que capta no solo al narrador, sino a todos los circundantes, mas de una manera distinta a la del amo del primer piso. El episodio que revisaremos se encuentra enclavado como contrapunto entre la confabulación de Gabriel y el "Piurano" para deshacerse de "Puñalada" y el suicidio de "Pacasamayo", un personaje puesto en prisión por petición de un diputado que le quiso quitar a su «pareja». El episodio, pues, remarca lo que nos advierte en cierto modo Martínez (1976), aunque en este caso hay una cadena de acciones que aumenta su intensidad rítmica y narrativa: en principio, la calma y el misterio de los diálogos de planificación para el asesinato de "Puñalada"; luego, la euforia desatada por acción de los dos personajes más significativos del pasaje, "Sosa" y "el viejo criollo"; y, por fin, la violencia de la muerte de "Pacasmayo" al estrellarse con el piso de la planta baja: «Escuché el choque del cuerpo de "Pacasmayo" contra la reja de la celda» (176). Sintagmáticamente, se enlazan personajes, grupos sociales y culturas por medio de una evolución sonora en aumento. Ahora, nos centramos en la parte intermedia del encadenamiento descrito.

Sostenemos, en este caso, que, a diferencia de la elaboración figurativa de la zona andina, que se estructuraba en función de una doble dirección, la configuración de las emanaciones acústicas de "Sosa" y el "viejo criollo" se basan en la formación de un «torbellino» que moviliza elementos heterogéneos sin mezclarlos, pero en razón de una intensidad y una extensidad elevadas: observaremos una estructura conversa, donde «todo sería para bien en el mejor de los mundos posibles» (Zilberberg, 2006, p.106). Además, el paisaje melódico actualizado por Gabriel gracias a su memoria entraba en una dinámica de los cuerpos acústicos del territorio y el cuerpo que los percibía: varios puntos sonoros se difunden por el espacio que van rozando, acariciando, envolviendo al cuerpo propio. Sin embargo, en el caso que pasaremos a describir las movilizaciones de los afectos se identifican desde un punto concreto: el de los dos músicos y danzantes. Los primeros son los que invisten pasionalmente a los otros actores para que estos —aunque en la novela solo es el narrador— viertan su axiología respecto al desarrollo sonoro.

La secuencia inicia con la preparación de "Sosa" para el inicio de su presentación. Su ubicación es destacable, pues se posiciona en el centro de la referencia del narrador. Luego, se asocian los dos personajes principales de este pasaje. El modelo que se va estructurando, antes de su desarrollo más amplio, se compara con otro también parte del acervo cultural: «el son de los diablos», que Gabriel dice haber visto en un barrio cuando era estudiante. Esta danza es calificada de «monótona y penetrante», aspecto que, parcialmente, se pueden vincular al impacto de la voz de "Puñalada", aunque sin las intensidades cortantes del criminal. Hay que recordar, con ayuda de las reflexiones de Fontanille (2008), que el sonido es capaz de penetrar el cuerpo, pero dependiendo de sus intensidades lo puede realizar de modo violento o apenas rozarlo. Los umbrales de la percepción auditiva, así, bascularían

entre el dolor y la ausencia de dicha sensación[75]; podríamos decir que el primero se vincula con el estruendo y el segundo con el silencio, y entre ellos toda una gama de sensaciones acústicas.

Volviendo al episodio revisado, el narrador retoma la secuencia con una diferenciación puntual: «El negro viejo del Sexto no bailaba ese son» (170). La expresión manifiesta una distinción cultural, una tensión entre la sedimentación musical de un grupo de afrodescendientes y la manifestación singular de un preso. "Sosa" baila con un «zapateado fino» y se muestra como un «maestro» de la danza. Se pone de relieve la concentración sobre la difusión del baile general. Este despliegue rítmico del «negro» articula los tres pisos de un modo indiferenciado, pues el punto de vista no se ubica en un lado fijo para mostrar las gradaciones de los presos; los espectadores solo son tomados según sus caracteres, a excepción de los intermedios: «Los políticos salían a las barandas, los del segundo piso también se asomaban al corredor para verlo. Los vagos formaban entonces un ruedo cerrado, con suficiente espacio» (171). El tono en que convoca a todos refleja la estructura que hemos advertido: un torbellino musical. En el centro los dos bailarines, luego se va elevando desde la apertura de los vagos hacia la posición de los políticos. Todos entran en este frenético ritmo iniciado por "Sosa" y el "viejo criollo".

Más adelante el narrador describe de forma más detallada los efectos y afectos que erosionan todo el espacio en el cual se desenvuelven los sonidos de ambos personajes:

> El negro empezó a bailar. Sus zapatos viejos demasiado grandes golpeaban el piso con energía increíble, marcaban un ritmo feliz. La danza conmovía los rígidos muros, los rincones

[75] En este caso, el silencio fijaría un umbral que no puede atravesarse puesto que los elementos que los sonidos actualizan desaparecerían del campo de presencias, y del sonoro por extensión. Así, en una estructura sonora-auditiva bascula entre la intensidad máxima, provocadora del dolor, y la mínima, diluyente de las presencias circundantes.

> oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa, donde los algodonales, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar del polvo. (170)

La danza crea, en su auditorio, sensaciones eufóricas, positivas. Pero esto solo es posible en función de una conexión con el espacio. El zapateo, cuya energía es superlativa, se conecta con la materialidad del penal. No solo se debe en este caso a escuchar, sino a una conexión auditiva profunda, a un sustrato táctil que se encuentra en la base de toda competencia sensible (Parret, 2011). La formación musical se centra en una parte del danzante; en este caso, sus pies son los que difunden las energías que se desprenden del cuerpo del actor. No se vea esto como una limitación, sino como el pase entre dos dimensiones distintas, pero que pueden crear un vínculo entre los elementos circundantes. Debemos tener presente que «de la relación con la tierra surgen los fuertes movimientos en que se patea al suelo, como símbolo de posesión de la tierra, y de compulsión hacia la misma para que dé su fruto, de la trasmutación de la fuerza vital del bailarín al suelo para que le dé respuesta de esa energía» (Guerra, 1990, p.14). Y esta forma de manifestarse constituye una evidencia de su inscripción en el mundo, el último recodo como señal de resistencia ante la degradación social.

Ahora bien, las consecuencias de esa vinculación aparecen por el funcionamiento de los afectos. La relación generada por el zapateo energético duplica los efectos con una transformación radical: en principio, conmueve todos los lugares del Sexto (moviliza un cuerpo pétreo) y, luego, inscribe su huella en las corporalidades que ha atraído (petrifica carnes móviles). Centrándonos en el primer caso, el verbo «conmover» tiene que ver con el movimiento, con el impulso que se genera de un cuerpo a otro. Puede ser con una energía elevada o con una estrategia seleccionada. Además, también se vincula con los sentimientos,

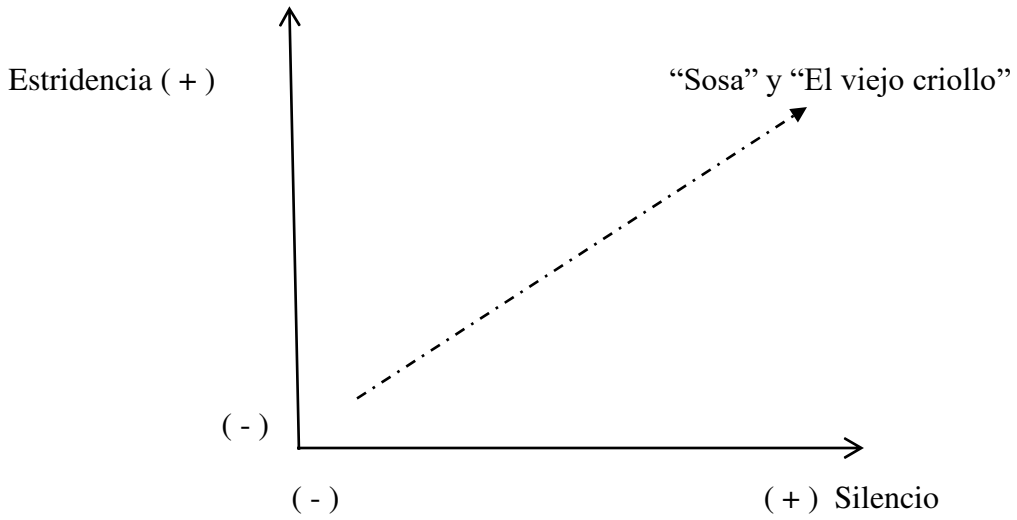
«conmover» puede ser entendido como «enternecer», es decir generar ternura, ablandar el ánimo de quienes serán envueltos por esas energías. Este enternecimiento se dirige hacia lo que simboliza toda la maldad reunida dentro de la novela: la cárcel. «Conmover» los muros «rígidos» de la prisión significa ablandarlos, volverlos porosos, escrutables. También nos indica el narrador que el zapateo «conmovía» los «rincones oscuros». En este caso, es el sonido de la danza lo que genera un cambio: podríamos advertir que «ilumina» en cierto modo esos espacios lúgubres. Es decir, y en resumen, el sonido es el sustrato para la generación de una nueva perceptibilidad visual.

Antes de continuar profundizando en el pasaje citado hay que esclarecer la relación entre el proceso acústico y sus efectos sobre la forma de captación de la mirada. Habíamos aclarado en el capítulo anterior la polémica generada entre la capacidad de la vista y la preponderancia de la escucha. Ahora, vamos a dar un paso adelante para identificar una indagación más profunda de las operaciones arguedianas. Lo descrito en el pasaje no se reduce a un simple tropo: la sinestesia, en la cual se confunden o acercan dos órdenes sensoriales distintos para crear una imagen sorpresiva: conmover rincones oscuros pareciera apuntar a iluminar lo que carece de luz por medio del sonido. Esta construcción discursiva debemos leerla dentro de las coordenadas de una discusión moderna respecto a la primacía de la visión y un nuevo «reparto» de los sentidos. Sin embargo, hay que aclarar que no se trata de poner de relieve la audición como la nueva rectora de los demás sentidos, tal como había sucedido antes con la vista, cuya principal y primera consecuencia sería la *imposición* de una epistemología. Si actualizamos el despliegue figurativo de la multiplicidad de los sentidos —que explicamos en el segundo capítulo— y la importancia de la audición y todos sus fenómenos acústicos, debemos considerar, en realidad,

> [C]ómo su emergencia y su emancipación es un nuevo trato con los otros sentidos y de cómo, en el supuesto de una igualdad de estos sentidos, ahí donde se ha cuestionado la primacía visual, esta emancipación sonora es o puede ser también una emancipación del conjunto perceptivo, no otra cosa que un desarme del reparto de los sentidos y una continua distribución de este mismo conjunto en el fondo no trazado de sus relaciones. (Celedón, 2014, p.198-199)

Volviendo al análisis, la segunda operación del zapateo se asocia claramente con las carnalidades de los actores. Este caso es más explícito si exploramos el verbo empleado para los demás presos. En ellos, el baile de "Sosa" «repercutía». Esta acción refleja la creación de efectos de un punto a otro. Ya enfatizamos la atracción que generaba la danza sobre los pisos y sus ocupantes. Debemos añadir, ahora, que el verbo también se relaciona con la producción de un eco. El despliegue sonoro se asocia con una trascendencia que opera sobre la base de la distancia, del desplazamiento superficial, con toques leves pero ineludibles. El zapateo no se reduce a afectar directamente un cuerpo, uno por uno, sino que produce una red que va extendiéndose a la manera de un rebote de los sonidos: tal como postulamos, la formación de un torbellino musical. En suma, «repercutir» es una operación que busca la captura en conjunto de los otros cuerpos, la creación de efectos múltiples y la traslación de sonoridades.

Cabe constatar, como síntesis parcial, el impulso que provee la danza de "Sosa" junto a su socio, pues son el movimiento (el baile) y el sonido (la música) los que crean una revitalización del escenario. En un plano antropológico, esta energía sensoriomotriz y sonora tendría la siguiente relevancia: «Que este acompañamiento orgánico musical surgido de la naturaleza intrínseca del movimiento tiñera de matices emocionales a la danza, *provocará* [sic] *imágenes más vastas* en recursos dramáticos, *enfatizará* [sic] *su excitación*, y diera un control dinámico al bailarín fue todo uno» (Guerra, 1990, p. 75; nuestras cursivas). Teniendo en cuenta la acotación anterior y con base en lo analizado, el esquema final del desenvolvimiento musical de "Sosa" y el viejo criollo es el siguiente:



Así mismo, no solo se trata de una convocación del público, sino del deleite que produce y de los efectos que son buscados en la descarga del zapateador. La atracción hacia el centro que genera el bailarín moviliza los ánimos de (casi) todos:

> Los vagos oían o veían al negro, detenidos, sentados en el suelo, o de pie, tratando de divisar la cabeza del bailarín. Los que habían ganado las primeras filas defendían sus puestos. (171)

Los espectadores reflejan su intención de incluirse en el mundo recreado por la danza y la música que se desprenden de los movimientos de "Sosa" y de los silbidos del "viejo criollo". El narrador, a su vez, actualiza la presencia del "Pianista" y del "Japonés", quienes en la secuencia de la fábula ya han muerto a manos de los amos del piso inferior. El primero, en ocasiones distintas a la señalada, se percata de la música, pero no encuentra emoción; el segundo continúa su estado confuso sin alterarse por el baile. De ahí que no debemos entender la proclamación de un sentimiento universal, solución a los problemas de un modo místico o metafísico. Debemos anclar este despliegue musical con el intento de compresión de una estructura: «Casi todos los presos salieron a verlo» (171). La incompletitud de los espectadores remarca este alcance mayoritario, pero no totalitario.

La última secuencia de la cita remarca el sistema comunicativo que subyace a la musicalidad desplegada por ambos personajes. La clave central en este caso, y con el cual cierra el narrador esta orientación, es la resistencia que permite la supervivencia de elementos circundantes dentro de un espacio adverso. La danza vista y oída por Gabriel-narrador es «como un mensaje de los ingentes valles de la costa» (170), es decir, la expresión de "Sosa" y el viejo criollo conlleva información de un espacio geográfico hacia sus oyentes-espectadores. De modo que el emisor, en cierto sentido, sería la franja costera y los receptores, los presos. Todo ello a través de los elementos sonoros que actualizan un desarrollo social y cultural específico. La manifestación dancística, así, no solo se resuelve en un espectáculo para el deleite de los otros, sino que tramita un espesor discursivo que busca la supervivencia de un grupo social. En este caso, el cuerpo propio ya no es *fuente* de investiduras tradicionales sobre sonidos «descompasados», «subalternos» o «aculturados», sino que se muestra como *blanco* para una investidura sensorial y axiológica de los sonidos del afrodescendiente y del criollo.[76]

El narrador avisa que en la costa «los algodonales, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar del polvo» (170). La evidencia de la estructura concesiva cobra coloración. Una formulación implicativa sería «si hay polvo, no hay vida». Pero en la realización discursiva del Gabriel, la vida (figurativizada por medio de elementos vegetales) subsiste aun cuando las condiciones no sean las pertinentes. En ese sentido, hay que relacionar lo que sucede en

[76] Es interesante anotar la diferencia, por ejemplo, con la composición musical manifestada en *Matalaché* (1928). En la novela de Enrique López Albújar, el esclavo protagonista es un personaje que se asocia más a la cosmovisión de los criollos que a la de los afrodescendientes. Se puede *asegurar* que se encuentra aculturado. Por eso, en el duelo de este personaje con Nicanor, un guitarrista reconocido, el narrador manifiesta una división tajante sin inconvenientes: luego de mostrar su repertorio musical advierte que «aquello era un nuevo son de los diablos, tal vez de la invención de Matalaché, melódico, clarinesco, original, *sin ese tamborileo bárbaro, carraquiento, estúpido del son de los diablos limeños*» (143, nuestras cursiva).

la costa con lo observado en la prisión. Este lugar alberga, como ya hemos dado cuenta, distintos elementos que reducen la propagación de la vida y que, en muchas ocasiones, la cancelan. Sin embargo, ella continúa a pesar de su estado violentado; propugna una resistencia y un deseo a seguir existiendo. La homología configura los términos de una sonoridad que transmite la resistencia de la vida natural en los espacios costeños para que los presos —tal vez— puedan conservar ese ejemplo y reforzar aún las esperanzas necesarias para una vitalidad que podría irse mermando con los constantes abusos, especialmente los del primer piso.

Para ello, debemos reconocer la manifestación de la visión, pues nos permite ahondar en la analogía planteada. El polvo se presenta como un obstáculo para la correcta visualización de los objetos de la realidad. La naturaleza posee un brillo. «Los algodonales» o «la vid» refulgen en medio de la costa, en el arenal, y entre estos se genera un conflicto en un sentido específico: lo visual. Ahora bien, de nuevo debemos recordar la interdependencia que hemos explicado entre la audición y la visión. No se trata de un sentido independiente del otro, sino de las redes que se tejen entre ambos órdenes sensoriales para reapropiarse de un cuerpo perceptual global, rechazando la insistencia en alguna particularidad que se elevaría como hegemónica. El principio de resistencia en el penal es sonoro, según lo que hemos descrito desde la organización perceptual del narrador, y esta sonoridad permite formar una analogía con imágenes de la costa, teniendo como soporte principal lo visual. Insistimos que en Arguedas se observa la difuminación de los supuestos límites entre las maneras de captación sensorial, pues cada uno otorga peculiaridades a los otros, creando una trama más compleja de aprehensiones del mundo que cobija al cuerpo propio, pero en este caso desde la revitalización de las formas sonoras o auditivas.

Lo descrito hasta el momento respecto a las manifestaciones acústicas puede corroborarse no solo en las figuras actoriales, sus acciones y sus estados, sino en la sintaxis de la misma novela. Por ejemplo, aludiendo al pasaje antes citado, el narrador, líneas más adelante, propone un ritmo específico a través de una escritura envolvente que actualiza tonificaciones y atenuaciones en cuanto a los sonidos, y que, además, recubre o tramita aspectos visuales y olfativos.

> Un silencio inusitado sofocaba al penal. Sosa, el "político", "enemigo" del General, nos había traído la visión de los campos de la costa, por unos minutos. Después se encrespó el Sexto, tal cual era, pestilente para luego recogerse en esos raros instantes de tranquilidad que amenazaba. (173)

La secuencia formulada es silencio-sonido-sonido-silencio. El silencio se torna presencia que se vuelve disfórica para los cuerpos. En este caso, el penal se convierte en metonimia de sus ocupantes. Luego, se refiere el baile del «negro zapateador», cuya principal acción es actualizar sensaciones visuales. En tercer lugar, el movimiento («se encrespó») de la cárcel que, por implicancia, genera sonidos o desprende materias acústicas, que se asocian a efectos odorantes desagradables. Por último, la tranquilidad (léase, silencio) que se actualiza como raro y amenazante. Todo lo anterior es escenificado por un ritmo de la prosa: las resonancias de rimas entre «penal» y «General» o las multiplicadas aliteraciones de la /s/ (entre otros fonemas) en las secuencias «deSpuéS Se encreSpó el Sexto" o "recogerSe en eSoS raroS inStanteS» son muestras de esta composición compleja de la musicalidad de la prosa que se suma a la escenificación narrativa cuya base parte de la convocación de escenas sonoras de los personajes. En consecuencia, la referencia semántica a los sonidos se halla en concordancia con la formalización material del léxico expansivo.

Las manifestaciones sonoras no se reducen a un muestreo étnico. También abarca conjuntos ideológicos. El reconocimiento de una sociedad se basa en la exploración acústica

en todas las líneas posibles, puede concluirse con tranquilidad. Cada grupo, sea la división que tenga, puede ser acercado o acercarse desde la perspectiva de la audición para generar un choque que despabile o estremezca los sentidos y reorganice sus correlaciones dentro de un espacio común. Ahora pasamos a describir cómo se desenvuelven los himnos de los políticos y sus implicancias para todos los actores de la cárcel limeña.

3.3. Las sonoridades políticas: modos efímeros y dogmáticos

Las formaciones políticas en el penal expresan una diversidad compleja. Los militantes, según las informaciones del narrador, provienen de distintas zonas de Perú. Sin embargo, esas diferencias parecen diluirse en razón de su pertenencia al partido; su especificidad se anularía en esa integración partidaria. Por otra parte, las expresiones sonoras de «comunistas» y «apristas», los dos partidos destacados en el penal, se manifiestan siempre de modo colectivo. Afirmamos que sus modulaciones acústicas son percibidas como tenues, efímeras, atónicos, lo que pareciera ser paradójico por las estridencias y las movilizaciones que despiertan en el penal. Como complemento, también resultan ser dogmáticas y verticales, pues mantienen una línea infranqueable, una modulación encorsetada y un fraseo repetitivo.[77]

Al inicio de la novela, los presos que están ingresando, entre ellos el narrador-personaje, perciben una espesura acústica que se decanta, en principio, por lo fenómenos de

[77] Iwasaki (2016) deja anotado, sin desarrollo posterior, que en oposición a la percepción negativa del marxismo ortodoxo respecto a todo lo que es cultura, Arguedas configura un espacio poblado de expresiones sonoras: «el gran conflicto ideológico que aprecio en *El Sexto* no es otro que la discrepancia de Arguedas contra los prejuicios marxistas hacia todo lo que consideraban superestructura, alienaciones y trampantojos fetichistas como el folclore, la cultura popular y las tradiciones andinas. Por eso El Sexto está constelado de coplas, canciones, himnos y bailes, desde los valses que entonaban los presos homosexuales hasta el Son de los Diablos que zapateaban los matones del negro "Puñalada", pasando por los huaynos, jarahuis y ayatakis que Gabriel canta a lo largo de toda la novela» (p. 383).

la misma cárcel; luego, surgen los cantos de los partidos políticos con signos de competencia irreconciliable:

> 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; permanecimos en silencio, escuchando. (9)

La evidencia sonora de los presos políticos se sostiene en tres elementos: la alienación, la competición y la imposición. Estos delinean los rasgos centrales que hemos propuesto más arriba. Si antes hemos identificado expresiones sonoras propias de cada grupo cultural, tanto andinos (harawis, ayatakis y huainos) como afrodescendientes (zapateos y sones del diablo), en este caso observamos la procedencia extranjerizante de los himnos desplegados en el espacio carcelario. La «Marsellesa aprista» remite a una composición cuya base es una melodía proveniente de Francia. El origen de la música de este grupo parece ir a contracorriente de lo que se ha formulado para otros grupos sociales, dado que expresa su identidad sonora (y, por tanto, cultural y política) por medio de adaptaciones de expresiones extranjeras. Lo mismo sucede con los «comunistas», los cuales se manifiestan a través de una composición no surgida en estas latitudes americanas, sino que su referencia se muestra como importada.

En seguida, el narrador evidencia la tensión que se genera entre ambos himnos. Si bien la «Marsellesa aprista» es la que promueve las primeras secuencias sonoras, inmediatamente, y yuxtaponiendo su registro, se levanta otra *voz* para entorpecer y presentarse a través de la «Internacional». Este conflicto acústico, y también ideológico, se refrenda una y otra vez a partir de los diálogos llenos de acusaciones que sostienen tanto apristas como comunistas al interactuar y conversar con Gabriel. Esta pugna es la que origina

la movilidad, la apariencia de sensibilidad de la cárcel, dado que se torna un organismo cuyo canto se va levantando. El narrador a partir de una operación metonímica, y luego metafórica, iguala los presos políticos al penal. De ahí que, de modo subrepticio, se desliza la idea de que no solo los delincuentes más peligrosos ("Maraví", "Puñalada", entre otros) son los culpables del hundimiento y la descomposición de la vida en prisión, sino que ambos grupos impulsan o ignoran, a su manera, la deshumanización paulatina en ese espacio de represión y sometimiento del género humano.

Hacia el final se muestra la correlación entre productores de sonidos y cuerpos perceptibles. Se va captando la imposición que impulsan los cantos políticos. Por ello, el silencio se apodera de los recién llegados para someterse a una escucha obligatoria antes que libre y tensiva. Las superficies de los actores anulan sus modos de expresión en el silencio. Debemos recordar que este umbral o nivel significa la desaparición de una o varias presencias dentro de un campo acústico. En ese sentido, si bien ellos son mostrados por el narrador, más se basa en la operación verosímil de la fábula que en la revitalización social a través del despliegue sonoro. Además, cabe advertir que la nulidad sonora es sinónimo de zozobra, de angustia y hasta de parálisis cognitiva. En ese sentido es que proponemos la relación de sometimiento que generan los himnos de ambos grupos partidarios del tercer piso del Sexto.

Más adelante, el cuerpo propio percibe los rasgos, las modulaciones y la sintaxis que se desprende de la evolución acústica de los cantos de «comunistas» y «apristas». Estos, como hemos propuesto, se caracterizan por una rigidez expresiva más que por un ritmo vital y englobante. La memoria del narrador genera una comparación sugestiva respecto a los cantos de los políticos:

> Recomenzaron el canto. Me acordé de los gallos de pelea de un famoso galpón limeño. Cantaban toda la noche sin confundirse ni equivocarse jamás. ¿Cómo sabían en que instante le tocaba su turno a cada uno? Los presos del Sexto también, en sus distantes celdas, seguían las notas de los himnos sin retrasarse o adelantarse, al unísono, como por instinto. (10)

En la cita, pone énfasis en la asociación entre la gresca acústica de los presos y la naturaleza de los gallos que trae a la memoria. Al igual que los animales, «apristas» y «comunistas» viven encerrados y se muestran por medio del canto. Sus manifestaciones revelan ciertas características que profundizan la sonoridad más allá de una posible metaforización entre las aves cantoras y los presos que Gabriel está escuchando.

Especifiquemos la descripción de los cantos de los «gallos de pelea». En primer lugar, la cadencia y exactitud en cuanto a su modo de expresión. Asimismo, la continuidad del canto extendido en el tiempo, la longitud de la cadena sonora se mide a través de un tiempo concreto, «toda la noche». Por último, tenemos que señalar la concentración en cuanto al acto que realizan, porque a pesar de las interrupciones que se generarían por los cantos de diversos gallos, el narrador destaca sus procedimientos de acción, la cual no genera confusión a pesar de que podemos asentir que los animales pueden entorpecerse los unos a los otros. Esto, que debiera generar posibles fallos, es destacado para revelar una rigurosidad en cuanto a la ejecución musical. Estos rasgos son los que pueden también superponerse a lo manifestado por los presos, según la visión del conjunto.

Pero debemos agregar que, si bien el ritmo es la base para la diagramación de un espacio cognitivo, en este caso solo podemos encontrar una cadencia y exactitud en razón a los cantos. Esto se encuentra en las antípodas de una *verdadera* estrategia de la sensibilidad sonora para la captación de las realidades que se hallan ocultas y que intentan ser expresadas por los medios sensoriales de la audición y los que esta active. Hay que tener presente, pues, que «el ritmo no es medida o cadencia, ni siquiera irregular: nada menos ritmado que una

marcha militar… La medida es dogmática» (Deleuze & Guatarri, 2004, p.320). Es como se manifiestan los presos en este caso: con una medida, un dogma, tal como la marcha militar que evita que se equivoquen, que no cometan errores. Por eso «siguen» las notas de los himnos. La música para ellos no es liberadora, sino sujeción sin límites que les impide expresarse libremente. En suma, paraliza: «sin retrasarse o adelantarse». Los efectos sonoros de los presos no generan emoción, menos sorpresa: son cantos que antes que codificar ya están codificados, y hasta cosificados.

Incluso, los himnos de los presos políticos solo aparentan avivar lo circundante. Son cantos que no dinamizan de verdad los cuerpos y los espacios en donde se entonan. Solo crean una atmósfera de consuelo. Las energías desplegadas en estas materias acústicas se evaporan una vez concluida su ejecución. Por ello, están de lado de la falsedad y la jerarquía:

> Los treinta comunistas entonaron el canto con voz altísima. En los grandes muros de cemento del penal, el himno repercutía. Los vagos se formaron lentamente, cerca de la gran reja, en tumulto, y se apretujaron. "Puñalada" se destacaba desde atrás. Los vagos se movían muy poco, levantaban la cara para mirar, otros escuchaban con la cabeza baja. Muchos apristas se cuadraron tocados por la marcialidad y la energía del himno. (127)

La distribución evidencia distinciones y posiciones jerárquicas que son resaltadas por el narrador a partir del efecto de los cantos. Si Gabriel puede configurar la realidad a partir de lo que escucha y siente, debemos destacar que la cita expresa con claridad una diferenciación excluyente de ciertas expresiones sonoras. La posición de "Puñalada" por encima de todos, la forma de mirar de los vagos, inclinación de otros, en señal de sometimiento, y la alineación de los apristas debido a la «marcialidad» (léase dogmatismo) del canto son expresiones de este modo de organizar los elementos circundantes. Todos son presos del magnetismo doctrinal que despide el himno. Comparando las perspectivas sonoras: los himnos políticos solo tocan la superficie de los cuerpos, pero para paralizar, encasillar, no moviliza las

corporalidades circundantes; además, no penetran la carne como en el caso de los afrodescendientes, lo que podría ilustrarse como una prédica no interiorizada: los dogmas son prácticas ejecutadas más por el *deber* que por el *querer*.

Y más adelante, cuando ya concluyeron los cantos de los «comunistas», la prisión se hundirá en una penumbra más radical que la anterior. De ahí que hayamos sostenido que estas manifestaciones sonoras vehiculan una relación de aparente energía y eficacia. Su modelo, en relación ahora con los efectos sobre los cuerpos, no concierne a la vitalidad y envoltura arrulladora (sonoridad andina), ni a la vivacidad y expansión infatigable (sonoridad afrodescendiente). Sus efectos son los contrarios: «Cuando cesó el canto, el gran penal quedó en silencio, más órfico que siempre, como abandonado por alguna luz repentina» (127). Las vibraciones sostenidas de los otros cantos no se evidencian en los trazos acústicos de los presos políticos. El canto de estos cesa y no deja rastro de revitalización en las demás presencias actoriales. El espacio se reduce, en este caso, a lo «órfico», una cualidad relacionada con la muerte antes que con la musicalidad de lo vital o de la resistencia.

***

La evidencia de distintas líneas sonoras se ha tornado, tras el análisis, más claro. Solo hemos recopilado las voces «mayores» por su acoplamiento dentro de un registro múltiple y heteróclito que buscan circunscribir un espacio multisonoro.[78] Ahora es necesario desprender

[78] Dentro del conjunto descrito, por ejemplo, también podemos sumar todas las intervenciones y referencias al "Pianista". Este personaje es interesante desde las formulaciones sonoras, dado que posee la capacidad de producir música aun cuando se encuentre en el umbral de la muerte y, asimismo, atender los sonidos de los alrededores. El narrador se interroga «"¿Cómo puede funcionar aún el cuerpo de un hombre así aniquilado, convertido en esqueleto que la piel apenas cubre?"». Y a continuación, implícitamente, se responde: «Pero el "Pianista" se animó de repente; cantó de nuevo, tocando el piso con los dedos entusiasmado» (42-43). Es, en suma, el ejemplo más claro de la resistencia por medio de los sonidos, en general, y de la música, en particular, pues como cuerpo residual le queda la música para permanecer como un sujeto dentro del campo sonoro.

las consecuencias de la elaboración acústica de *El Sexto*. En principio, una función «migrante» que es capaz de captar distintas sonoridades por su misma condición intersticial, sin una elaboración excluyente que propicie la desaparición de presencias dentro del conjunto ficcional. Y, en seguida, la formación de una representación de la heterogeneidad expresiva circunscrita en el penal. Debemos, en consecuencia, conjugar los análisis, las descripciones y los procesos culturales.

3.4. La heterogeneidad cultural y el dialogismo acústico

Es necesario resaltar una obviedad: el narrador no se presenta como un productor de sonidos. Las expresiones musicales, por lo general, siempre se inscriben en sus recuerdos. Si bien Cámac le quiere fabricar una guitarra, este hecho se ve suspendido por la muerte del minero. Su función, entonces, es la de un posibilitador de los encuentros sonoros, cuyos materiales se desprenden y recorren distintas direcciones. Lo que se revela es una competencia, *imperfecta*, de la audición. *Imperfecta* no porque no sepa escuchar; de hecho, hay absorción de todas las vibraciones de lo circundante. Sino porque el cuerpo reconoce nuevas direcciones y diversos programas en conjuntos más vastos que el referente andino podría sustentarle. El narrador, además, recorre las líneas melódicas para otorgarles una orientación definida y circulante. Himnos, gritos, bailes, movimientos de la naturaleza, susurros, entre otros, son emergencias sonoras que se expanden, se rozan e intercambian fragmentos de mundo. Son personajes melódicos o rítmicos que permiten otra forma de articular una historia que no se desliza sobre una base cronológica, sino de manera musical.[79]

[79] Aunque para *Los ríos profundos*, semejantes conclusiones son las expuestas por William Rowe (1996). Él también ve en los sonidos una posición enunciativa que remite a un procedimiento cognitivo para generar un tejido musical que formalice una actitud ante la realidad social e histórica. Por tanto, «es la música lo que suministra una imagen abarcadora del territorio y no los mapas de departamentos, provincias y distritos creados

La aglutinación de los registros sonoros, por otro lado, funciona como un concierto (no necesariamente armonioso, en su sentido clásico) significante. Un aspecto más a destacar es que no hay una perspectiva que se posicione por sobre las demás. Cada una de ellas se revela como envolvente, sorpresiva, punzante o tullida. El recorrido por las mayores expresiones sonoras del penal consolida, dicho de otro modo, un acervo cultural que intenta relacionarse dentro de un espacio tensivo. Y le revelan al narrador, con énfasis inusitado, que la realidad debe escuchar*se* (Attali, 1995) y que, sobre todo, hay mucha realidad por escuchar*se*.

¿Por qué actualizar tantas expresiones musicales? ¿Los armónicos andinos no satisfacen la expresión de una cosmovisión identitaria? ¿Qué motivaciones subyacen a la concatenación y yuxtaposición de series sonoras disímiles? Si asentimos con Deleuze y Guatarri (2004) que hay una tendencia a formar un mundo a partir de las articulaciones musicales del entorno, debemos anotar que Arguedas es un caso más que paradigmático. Para los filósofos franceses, dicha formación comprende tres elementos claves: la articulación de un punto de fijación (siempre inestable) como rechazo del caos circundante, la movilización por las fronteras que se trazan alrededor de ese punto y la posibilidad de fuga de la demarcación realizada. Esta operación triple, concomitante, no lineal, es ejemplificada mediante el *ritornelo*. Ahora bien, la construcción del mundo se muestra en el análisis del fragmento inicial, respecto a la zona rural andina. Los referentes sonoros son los que generan un espacio para el sujeto. Le otorgan un centro desde el cual va a desplegar sus ordenamientos e interacciones. Y ese momento de ruptura sería figurativizado en lo que hemos desarrollado

por la República»; además, «intervienen en la narración de los momentos de más intenso conflicto social, de más extrema violencia y crueldad». Y, finalmente, «en ambos casos acarrean una carga afectiva y pasional y la convierten en evento: allí su importancia para la historiografía» (p. 53).

como operación de un «sujeto migrante», una línea de fuga creadora. Las tres interrogantes-dilemas iniciales, en consecuencia, encuentran solución en la dinámica del *ritornelo*.

Concedamos por un momento el caos inscrito en la posición del narrador al verse dividido por su doble estatuto cultural. Entonces, la manifestación sonora de los Andes, según lo que hemos visto en el párrafo anterior, vendría a estructurar un mundo que detenga esa descomposición radical, ese *caos*. Lo hemos revisado antes: la articulación de doble orientación que marcaba límites y figuras definibles. Pero «uno entreabre el círculo (mundo), uno abre, una deja entrar a alguien, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza» (Deleuze y Guatarri, 2004, p. 318). No hay solipsismo, no en las fuerzas creadoras. Y ese «lanzarse» es cambiar de punto de fuga: «Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si él mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga» (*Ibíd.*). Y en Arguedas hay que concederle toda la potencia a este movimiento activo entre lo interno y lo externo. Entre la apertura y lo que «albergaba» ese anterior mundo proyectado y delimitado. El recorrido fuera del espacio trazado es, pues, el arribo al reconocimiento de otras líneas sonoras, distintas a las del ámbito andino.

No se trata de proporcionar una organización primera al caos que arrostra su violencia en la salida, en su lance fuera del territorio demarcado. No hay imposición; no en el discurso arguediano. Sus operaciones aglutinan, suman, proyectan. Hemos podido identificar esta conjunción de fuerzas multiplicadoras en los registros sonoros de todos los participantes en la novela. Afrodescendiente, políticos, criollos, indios, homosexuales, integran parte del caos que adviene en la apertura del mundo de resguardo del narrador-personaje: un mundo edificado en las sustancias sonoras andinas. Pero es momento de la fuga. Insistimos, no hay

creación en el anquilosamiento del mundo inicial. Por tanto, reorganizar el mundo, su mundo, es nutrirse de las fuerzas circundantes del caos[80]: «Ya no se trata de imponer una forma a una materia, sino de elaborar un material cada vez más rico, cada vez más consistente, capaz por tanto de captar fuerzas cada vez más intensas». (p. 334). Pero ¿cómo conjugar melodías, músicas y sonidos tan dispares en un material que sea capaz de identificar todo lo descrito? «Lo que convierte a un material en algo cada vez más rico [léase diverso] es lo que hace que se mantengan unidos los heterogéneos, sin que dejen de serlo» (*Ibíd*.).

Y ese mapa múltiple es lo que hemos identificado desde el capítulo anterior hasta los análisis de los afrodescendientes y los políticos. Sus representaciones no expresan una asimilación a la cultura andina, ni su inversión, ni su descalificación (por medios irónicos o sarcásticos, como se ha intentado leer). La aproximación de esta disparidad acústica se formula en el conjunto mayor de la obra, la novela, la que le da consistencia, sin diluir sus especificidades. Los recorridos melódicos aportan, en realidad, un mapeo renovado que intenta reorganizar el caos avizorado en el escape forzado del territorio andino, que había levantado el narrador-personaje y que subyace en la narración. Su ejemplificación más palmaria se da en los dos recuerdos claves del texto carcelario: el paisaje musical y la marcha de los cóndores. Así, la consistencia de los registros sonoros revelados «se hace necesariamente de heterogéneo a heterogéneo: no porque aparezca una diferenciación, sino porque *los heterogéneos que se contentaban con coexistir o sucederse están ahora incluidos los unos en los otros* por la "consolidación" de su coexistencia y de su sucesión» (p. 335; énfasis nuestro). La heterogeneidad, entonces, es la formulación que debe (re)plantearse.

[80] Deleuze y Guatarri (2004) lo entienden en su terminología de territorialización, desterritorialización, reterritorialización.

3.4.1. La heterogeneidad cultural y su asunción sonora

Uno de los que más ha desarrollado el estatuto heterogéneo de la cultura peruana y latinoamericana es Antonio Cornejo Polar. Y sus disquisiciones en torno a esa problemática ocupa también los productos literarios. Si bien, como él mismo recalca, la *categoría* le sirvió para explorar procesos de producción discursiva en vastas áreas de la cultura nacional, más adelante optará por advertir que «la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias [emisor/discurso-texto/referente, entre otros], haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propio límites» (1994, p. 17). De modo que identificar dicha condición obligaba a revisar distintos niveles de un producto cultural, en nuestro caso el literario. Entonces, no solo basta con la representación de personajes de culturas distintas para destacar un discurso múltiple y heteróclito, sino de examinar las distintas instancias para ver su inevitable afloración.

La proposición, en este caso, es que la heterogeneidad arguediana, inscrita en la novela *El Sexto*, se revela por medio de la exploración y la exégesis que realiza el cuerpo propio respecto de la multiplicación de expresiones sonoras. Pero no se trata solo de verificarlas a la manera de un cronista o catalogador. Sino de su asunción para la revelación de un territorio multiplicado por los ecos de las culturas dispares que interactúan en constante tensión. Asumirlas no concluye en la categorización vertical, asimétrica, jerárquica, que, en otros discursos, podría cobrar forma. En nuestro caso concreto, significa identificar sus potencias para articularlas de modo dinámico. Consiste en remarcar las diferencias sin depreciar unas en favor de otras. Este procedimiento, además, lo habíamos revelado —de modo parcial— en la construcción del campo sonoro de la zona rural andina.

La heterogeneidad no constituye la constatación eventual de una multiplicación de comunidades separadas y aisladas dentro de un espacio. Su importancia estriba en su interdependencia. Actualmente, no se puede hablar de culturas «puras», sino de procesos de intercambios que provienen de distintos puntos y que cada grupo va tomando elementos de uno y otro para enfatizar aspectos de sí mismo. Cabe advertir que todo conjunto social es, en su realidad, una aglomeración de prácticas diversas que se van asociando y disgregando conforme su discurrir histórico. La diferencia residiría, en todo caso, en los modos en que se rechaza, se oculta o se acepta esa condición. Por tanto, subrayamos la intención de poner en primer plano, de parte de Arguedas por medio de *El Sexto*, la heterogeneidad cultural a partir del despliegue de los campos sonoros descritos.

Por su parte, Raúl Bueno (2004) pone énfasis en distintos niveles de heterogeneidad («mundo, situación enunciativa, códigos, medios expresivos y referentes») que son actualizados por un sujeto, también, heterogéneo. Para él, este «sujeto concita esas instancias… [n]o solo porque acumula experiencias colectivas propias de su identidad original [hasta acá sigue al pie a Cornejo Polar], sino también porque convoca a destinatarios de otras filiaciones culturales» (p. 51). Este último aporte es interesante porque coincide con la relación desarrollada de las sonoridades andinas, del canto de "Rosita", de los gritos de "Puñalada", del baile de "Sosa" y de los himnos de los políticos. En el caso particular del narrador, es escuchar las manifestaciones acústicas de las múltiples realidades sociales que participan de las acciones dentro del penal y, por extensión, de la sociedad peruana.

Ahora bien, nuevamente advertimos que identificar distintos grupos sociales dentro de una ficción novelesca no es garante de una enunciación que tome a su cargo la heterogeneidad. Y que sobre todo haga de ella una cualidad a resaltar y no un evento que

debería difuminarse a través de un proceso jerarquizante u homogeneizante. Resulta necesario observar distintos procedimientos narrativos que hagan aflorar los elementos heteróclitos de una escritura y un estilo que destaquen la dispersión cultural antes que un intento de síntesis conciliante o de una organización jerárquica. Estas operaciones, además, podrían evidenciar «fuerzas que provienen de universos socio-culturales disímiles y hasta opuestos» (Cornejo Polar, 1983, p. 47), cuya inscripción queda remarcada por el sujeto de la enunciación. Para nosotros, en este caso particular, los procedimientos que mejor van a permitir identificar dicha heterogeneidad serán los de dialogismo y polifonía, los cuales no son ajenos al discurso crítico en torno a la obra de José María Arguedas.

3.4.2. Del dialogismo discursivo a una enunciación auditiva y polifónica

Mario Vargas Llosa destaca en su examen de la novela carcelaria la proliferación de los diálogos, los cuales constituyen —según su veredicto— la parte más lograda del relato. La abundancia del registro dialogante en las conversaciones circunstanciales de los presos, manifestadas a través revelaciones, debates y acusaciones no es sino una constatación superficial del núcleo central de la novela: su procedimiento dialógico como forma compositiva que, a lado de la sonoridad estructural, potencian la enunciación del texto. Lienhard (2013) expresa sucintamente esta idea en relación con la polifonía textual, pues no hay, para él y como también lo vemos nosotros, «una perspectiva privilegiada» (p. 26). Afirmación que recusaría, en parte, la dualidad Gabriel-Cámac como núcleo identitario para la cosmovisión tramitada en el discurso narrativo. Puesto que, en realidad, «las diferentes voces representan otras tantas visiones del mundo» y la de Gabriel, el narrador, sería «una

entre muchas otras» (p. 26).[81] Así, las formaciones sonoras, los campos identificados en los apartados anteriores privilegian esta lectura toda vez que el cuerpo se entrega a la proliferación de los sonidos en una concatenación exploratoria y aprehensiva, antes que excluyente y aventajada.

Polifonía y dialogismo son categorías que se interrelacionan. Ambas proliferan en los estudios literarios para conceder una perspectiva de estructuración que concierta diferentes voces dentro de un modo de enunciación que privilegia la convocación antes que la indiferencia. Su desarrollo deriva de las reflexiones de Mijaíl Bajtín en los estudios que realizó referente a la obra del narrador Fedor Dostoievski. Lienhard, expresamente, alude a este teórico para asentar su premisa sobre la novela carcelaria de Arguedas, que ya hemos señalado. Para entender, entonces, dichas categorías debemos recurrir al mismo crítico ruso para aclararlas y relacionarlas con la problemática que estamos tratando de reconstruir: la cualidad sensible de la sonoridad como reorganizadora de la percepción del mundo a través de una poética de la audición y proponer la diagramación de grupos culturales a partir de sus producciones acústicas.

Bajtín (2003) argumenta que «[l]o principal en la polifonía de Dostoievski consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia» (p. 60). No hay que entender las conciencias de modo literal. Esa diversidad a la que alude el crítico puede entenderse como concepciones de mundo expresadas a través de múltiples materiales. Sabemos, en nuestro caso, que

[81] Argumento similar había sostenido José Portugal (2007) al momento de sopesar, en franca polémica con Vargas Llosa, la importancia de la verbalización del texto carcelario. Para él, el registro múltiple de voces polemiza con la voz autorial, lo que impide una visión monológica del mundo y que opta por la interacción constante entre discursos dispares. Y más adelante concluye que en *El Sexto* se da «la creación y articulación de una multiplicidad de hablantes-dialogantes» (p. 293).

Arguedas prioriza (sin negar otras sensaciones) la cualidad de la audición. Así que, según lo que ya hemos mostrado, las emisiones sonoras que capta el cuerpo propio se muestran distintas, sorpresivas, envolventes, entre otros. Y ese «todo tiene lugar» recorta un espacio donde fluctúan las líneas sensibles desbrozadas, las conciencias melódicas que conservan una «interacción e interdependencia» para forjar una enunciación polifónica. Insistamos en la recopilación que realiza el narrador mediante la apertura de su sensibilidad, que lo lleva a elaborar una cartografía social de los sonidos (música, cantos, himnos, géneros, bailes, ejecuciones, etc.).

Para poder reforzar este carácter polifónico, no obstante, es necesario esclarecer argumentalmente el concepto de dialogismo novelesco que se genera en el relato carcelario. El mismo autor, continuando con su exposición, afirma más adelante que «la novela polifónica es *enteramente dialógica*. Entre todos *los elementos de la estructura* novelística existen *relaciones dialógicas*, es decir, se oponen de acuerdo con las *reglas del contrapunto*» (2003, p. 67; nuestras cursivas). Para la emergencia de la polifonía —entendemos— resulta necesaria la transversalidad del dialogismo: desde los mínimos elementos (p.e. algún personaje o diálogo) hasta los más complejos (semiósferas o espacios de representación, verbigracia). Además, como señala el analista ruso, las relaciones dialógicas son formas de oposición; podemos añadir que se tejen en tensión. Esta clave puede leerse a partir de la aseveración final: un surgimiento a través de reglas de *contrapunto*. El contrapunto, para la RAE, se inserta en los contextos de la música. Se entiende, por un lado, como exposición de voces opuestas a partir de una concordancia y, por el otro, como la combinación de melodías

diferentes.[82] Estratégicamente, este último rasgo evidencia la intención compositiva del relato carcelario arguediano. Veamos de cerca su funcionamiento en *El Sexto*.[83]

3.4.2.1. Cámac como paradigma

La aparente unidad Gabriel-Cámac constituye una orientación a problematizar en el discurso novelesco. Hay tres momentos claves que rompen dicha asociación y revelan la desjerarquización de voces o cosmovisiones que impondría *El Sexto* (1961), según como hemos propuesto. Dentro de la ficción, es innegable la apreciación que siente el joven estudiante por el viejo y maltratado minero de Morococha. Pero esa relación no debe desviarnos de las relaciones discursivas que se tejen. En el capítulo anterior, identificamos cómo la escena del diálogo entre ambos personajes revelaba una competencia auditiva que actualizaba un sistema comunicativo que se asentaba en la oralidad. Pero el dialogismo no es exactamente el diálogo. Lo que buscábamos era mostrar cómo el narrador reconstruye escenas donde las situaciones o contextos cobran relevancia al ingresar en la significación de los intercambios verbales.

Como hemos asentido, las relaciones dialógicas cubren todos los elementos de la narración. Al interior de un personaje o de un escenario, como examina Bajtín para el caso

[82] Levi-Strauss (1994) reflexionó en torno a una diferencia específica entre las lenguas y los sonidos (o la música, en algunos momentos más concretos). A partir de su contraste advirtió que «los hombres hablan y han hablado miles de lenguas mutuamente ininteligibles, pero se las puede traducir porque todas poseen un vocabulario que remite a una experiencia universal […] Esto es imposible en música, porque la ausencia de palabras hace que existan tantos lenguajes como compositores y, tal vez, en última instancia, tantos como obras» (pp. 94-95). Dos apuntes: la singularidad de una obra de sustrato sonoro-musical y la particularidad de dejarse convocar por los sonidos envolventes. Las lenguas son factibles de ser traducidas, ser traicionadas, apelando a su etimología. Con los sonidos, dicha empresa se halla limitada.

[83] Quien más ha desarrollado la relación entre *El Sexto* y el dialogismo bajtiniano es José Portugal (2007). Sus conclusiones son interesantes y certeras respecto al funcionamiento de actualización y exploración de un abanico de voces provenientes de distintos registros socioculturales. Esa función es la que le da al crítico la formulación de una «novela que oye» (pp. 278-303). No obstante, consideramos que esta calificación revela una base más carnal, más sensible en la interacción entre sonidos heteróclitos y el cuerpo que los capta.

de Dostoievski, pueden existir esos contrapuntos que hemos explicado más arriba. Tomaremos la referencia constante que el narrador realiza de Cámac para ejemplificar el funcionamiento del dialogismo en la novela.[84] Tres escenas son importantes en este caso. En primer lugar, la apelación constante a su rostro con especial énfasis en sus ojos. Ambos conjugan una oposición radical: lo sano contra lo enfermo. En el cuerpo mismo (ficticio, hay que aclarar) del preso se instala este contrapunto que asedia con constancia al minero. En este nivel, Gabriel ya nos va mostrando cómo el personaje que más se acercaría a él constituye una presencia problemática y paradójica. Incluso en el umbral de la muerte y tras ella, no se extingue su inherente contradicción:

> De su ojo enfermo se derramaba el líquido denso. Limpié con mi pañuelo ese llanto que empezaba a rodar sobre las mejillas. Su ojo sano se mantenía cristalino, como ciertos manantiales solitarios que hierven en las grandes alturas. Hierven levantando arenas de colores, azules, rojas, blanquísimas y negras, que danzan alzándose y cayendo al fondo. (118)

Y más adelante, tras el fallecimiento de Cámac:

> Su rostro se fue adelgazando más. Seguía percibiéndose la diferencia entre sus dos ojos, a pesar de que estaban cerrados. La nariz pálida hacía resaltar esa diferencia, la inarmonía de las cuencas. (119)

Constatamos, entonces, que el acercamiento a la complejidad de dicho personaje esta signada por conflictos y contrastes. El cuerpo del minero queda atravesado por este mecanismo dialógico que teje contrapuntos sobre la materialidad de su presencia. No obstante, debemos acceder a más niveles. El siguiente se establece en el orden de la verbalización. La modulación vocal y sonora de Cámac se halla atravesada por una referencia singular y con apariencia periférica. Cuando el minero se expresa sobre lo que sucede en el

[84] La crítica, en general, ha desarrollado la perspectiva milenarista de este personaje, relacionándolo con el mito, el mundo andino y la promesa de salvación, cuyos valores son transmitidos a Gabriel. Dos ejemplos más que puntuales sobre dichas conexiones la encontramos en Portugal (2007), Galdo (2008) y Chauca (2013).

penal (el tráfico de ron, coca, naipes, etc.), lo hace «siempre en voz baja» (16). La escena remite a una iteración de las acciones del personaje al momento de manifestarse respecto a las actividades punibles dentro del penal. En cierto sentido, no parece descabellado esa expresión dado que se encuentra rodeado de delincuentes peligrosos. Pero su habla entra en contraste nuevamente con lo que sucederá más adelante, cuando se manifieste esta vez sobre la explotación en las zonas andinas. El narrador no oculta su sorpresa:

> Me asombré de que tuviera tanta libertad para hablar *en voz alta de asunto tan peligroso*. Aun en la cárcel me parecían temerarias esas palabras. Estábamos habituados a cuidarnos, a mirar a nuestro alrededor antes de decir algo en la ciudad. (17; énfasis nuestro)

La aclaración de Gabriel-narrador radica en que la comunicación respecto al tema comunicado debería ser similar al anterior. No obstante, se encuentra en una suerte de subida y bajada entre dos modos de articulación de sus acusaciones y razonamientos. Este ejemplo permite articular el nivel de la corporalidad al nivel del habla. Ambos operan sobre la base del contraste y la oposición. Pero un tercer nivel también puede tejerse a los dos anteriores. Y que también operará en la formulación dialógica, dado que siempre es, en realidad, «una contraposición dialógica» (Bajtín, 2003, p. 70). Esta vez nos adentramos en la función de la conciencia del personaje.

De la escena que empleamos al final del segundo capítulo para destacar el sistema comunicativo basado en la oralidad, señalamos ahora lo que el narrador se interroga previamente. En este pasaje, la desvinculación entre ambos, la incomprensión se torna radical en una duda que se teje a la sensibilidad de Gabriel. Este se cuestiona, luego de dejar descansando en la celda a su compañero, respecto a su procedimiento discursivo e intelectual:

> ¿Qué era más *impresionante* en Cámac: la *claridad de la imagen* que tenía del mundo, o los pocos, los muy pocos medios de los que parecía haberse valido para llegar a *descubrimientos tan categóricos y crueles*? (21; nuestras cursivas)

El recurso indica un padecimiento sensorial. La impresión declarada se vincula con la sintaxis disyuntiva de la pregunta y la indecisión ante la forma expresiva del minero. Por un lado, la declaración visual como método de adentrarse en el mundo y, por el otro, la categorización rígida y «cruel» de su entorno lejano y también inmediato. Así, Cámac, desde la perspectiva del narrador, expone una contraposición de conciencia. Su modo de acercarse al mundo combina *claridad* e *inflexibilidad*. Y estos tres niveles refuerzan la referencia a su disposición para actuar a través de la música.

Cámac idea la creación de la guitarra como deseo de oponerse a los cantos de "Rosita" y de todas las expresiones de los presos, especialmente de los amos y sus secuaces del primer piso. Es decir, su esquema de mundo se basa en una división tajante entre dos formas de expresión sonora, la andina y la costeña. Siguiendo las dinámicas de los sonidos, Cámac estaría más asociado a los presos políticos que a Gabriel en cuanto a su intolerancia. Por ejemplo, este declara que la voz del personaje homosexual, secuenciada por el canto, es «armoniosa y cálida» (13) y también «delgada, clara y sentimental» (56). En cambio, el minero en todo momento se opone a sus modulaciones sonoras. Mientras Gabriel se muestra sorprendido por los procedimientos acústicos que genera el canto de "Rosita", según el esquema ya mostrado en el capítulo II, Cámac los rechaza sin lugar a una posible aceptación. Por consiguiente, Gabriel-narrador opera la apertura a escuchar todos los sonidos, desde el más elevado —expuesto por "Puñalada"— hasta el más tenue que sería la garúa marcando un compás con el piso. El minero, en cambio, capta las expresiones musicales del "Clavel"

cuando inicia un canto que mezcla huaynos, tambos y rumbas, y, por ejemplo, lo asocia a la locura y la mezcla, procedimientos que son rechazados por él.[85]

3.4.2.2. El espacio como exploración vibratoria

La relación con el espacio carcelario parece mostrarse, así mismo, contradictoria y hasta negativa con radical actitud. Sin embargo, desde la posición enunciativa, de la constatación de los sonidos y de las vibraciones que genera, surge una erosión de un territorio más rico y dinámico cuya exploración permite acceder a un mundo dialógico y tensivo. La cárcel, como espacio, resulta ser —bajo una mirada superficial— la concentración del mal que se extiende a la ciudad limeña. Dicho en otros términos, sería la intensificación de los elementos perniciosos de la sociedad, su hiperbolización, según la conclusión de Cornejo Polar (1997).[86] No obstante, hay grietas que permiten asociar esa supuesta radicalidad aspectual y despreciativa a formulaciones visuales o miradas canónicas, mas no a las percepciones auditivas. De modo que, de nuevo, el sentido de la audición cobra relevancia para admitir que la ciudad es un espacio conflictivo, pero con cierta confluencia de experiencias que generarían un germen social culturalmente rico.[87]

[85] Podríamos continuar elaborando más esquemas respecto a las tensiones generadas en los distintos niveles de la materia narrativa. Por ejemplo, señalar el contrapunto dialógico entre la argumentación de los personajes y la agitación verbal de la sucesión de hechos en el penal. Pero creemos que han quedado más que demostradas las relaciones del dialogismo estructural que permea la novela carcelaria de Arguedas.

[86] Como sostiene Cornejo Polar (1997) respecto a la vocación realista del escritor andahuaylino, «la hipérbole es, por así decirlo, de contenido; más aún, si se quiere, de referente… Y en *El Sexto* esa realidad (a la que se llega, una vez más, por el camino de la experiencia personal) es en todo sentido extrema, desorbitada. La hipérbole es la esencia del universo que aquí se representa» (p. 152).

[87] La destitución de la oposición campo-ciudad, cuya lectura es limitante para esta novela, va a emerger del análisis siguiente, pero no está demás dejar anotada la visión de Lima desde el testimonio del autor para corroborar el problema de fondo de la capital: «Lima es la ciudad más cautivante, en cuanto a la demostración de la habilidad y de la fortaleza humana para sortear lo inesperado y terrible y vencerlo, de todas las ciudades que conozco. No siento horrible esta ciudad; quizá cruel, informe y poderosa. Es un magma» (1970, p. 45).

Cuando Cámac le pide a Gabriel que explore, que *mire* la cárcel, el narrador la compara con «una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita» (21). Esta aplicación visual al espacio, según lo esclarecido, acarrea una serie de adjetivaciones reductoras y de rechazo. Por ello, el espacio urbano evocado por la mirada sobre el penal revela un estatuto negativo («absurda»), una incomunicación acechante («gente atareada») y una incomprensión de lo local en favor de lo foráneo («cosmopolita»). ¿Cómo encargarse, entonces, de esta aglutinación inconexa de realidades que parecen apuntar al deterioro de una sociedad cada vez más caótica?

La impronta de una ciudad decadente y agobiante en oposición a un espacio abierto y exploratorio corresponde a la visión, entre tantas, de Cámac. Para este personaje, en la ciudad se concentran los peores males: la drogadicción, la brujería, la homosexualidad, la corrupción, la explotación, etc. Es categórico, como afirma el narrador, en cuanto a la valoración de la ciudad. Vargas Llosa (1996) coge esta línea para argumentar el modo exclusivo e impenetrable de una cultura andina asociada a lo arcaizante (p. 218). Además, destaca el comentario del mismo personaje sobre "Clavel" —señalado en el apartado anterior— quien de repente comienza a cantar y a mezclar distintas melodías, para reforzar su hipótesis. Pero el dialogismo novelesco opera en el sentido de que ninguna voz se impone a las demás, tampoco las producciones sonoras, sino que todas son perspectivas que se confrontan y van tejiéndose en el recorrido narrativo y social. Si la visión de Cámac se actualiza a través de una operación de cierre, la de Gabriel entra en oposición al abrir las posiciones múltiples a partir de los sonidos.[88]

[88] Las líneas de investigación e interpretación respecto a *El Sexto* (1961) han subsumido a Gabriel y Cámac como un solo personaje dentro de un horizonte andino, aun cuando por momentos se intente realzar una correspondencia de profesor (Cámac) y estudiante (Gabriel). Pero, si somos estrictos en la lectura del texto

Cuando Gabriel, Luis (aprista) y Pedro (comunista), van a entrevistarse con el Comisario para que detenga el tráfico sexual al que han sometido a "Clavel", preso categorizado dentro de lo vagos, observa la ciudad y se deja seducir por sus movimientos:

> Pude ver la Avenida Alfonso Ugarte. En un instante, varios automóviles, un camión y muchas personas cruzaron por la puerta del Sexto. El movimiento de la ciudad, la felicidad de poder andar libremente en las calles, de sentir la energía de la Capital, aunque lóbrega en invierno, me exaltaron.
> —He visto Lima —les dije a Luis y Pedro—. ¡Es la vida, la verdadera vida! (104)

El pasaje resalta, más que una expresión sonora, la potencia de las vibraciones —cuya vinculación a los sonidos ha quedado más que demostrada— y los movimientos. Se exalta la inmediatez de la vida. La rapidez en el desplazamiento genera entusiasmo. Y sabemos que en Arguedas esto constituye una posibilidad de quebrar situaciones de parálisis y de petrificación. El ánimo generado por el movimiento de los elementos urbanos en una fracción de tiempo («instante») permite adscribirse a la esperanza de la libertad. La conclusión es que, mientras haya un flujo oscilatorio, la vida, «la verdadera vida», es una esperanza hacia la cual el sujeto puede tender.

En otra parte, luego de que Gabriel se resigna a no poder ayudar al joven andino Libio Tasaico, quien es ultrajado por "Puñalada" y otros maleantes del primer piso, entra en una conmoción absoluta. Realiza, mientras espera que culmine el abuso al menor, un monólogo de invocación a Cámac que lo lleva a abandonarse en los barrotes de su celda. Al amanecer sentencia que

---

novelesco, es Gabriel quien opera de manera opuesta a la de Cámac en la percepción del mundo: el narrador nos muestra la recurrencia de los presos al hacer de Gabriel un operador de las mezclas, mientras que el viejo minero en otros escenarios va tejiendo una separación irrestricta. Por ejemplo, «¿Quién va a ganar al fin? ¿El tercero o el primer piso del Sexto?» (35), sentencia Cámac, cuya orientación, en este caso, es igual a la de los políticos.

> La noche era interminable. Solo el *ruido de los carros* que pasaban por la Avenida Bolivia me causaba alivio, me *transmitía la imagen de la ciudad*, su *movimiento*, su *pulso*, la *esperanza de la libertad*. Lo *oía todo*. Un emolientero pasó *empujando su carretita* hacia la Avenida Alfonso Ugarte. Ya lejos *silbó una canción de moda*. (148, nuestras cursivas)

En este pasaje, encontramos sintetizado lo que hemos venido elaborando desde el capítulo anterior y los apartados antecedentes. En principio, la asociación entre los sonidos y la imagen (lo visual), y cómo los primeros originan una nueva noción de lo segundo. El movimiento de los carros genera el ruido necesario para la creación de un mapa social que encarne los trajines de la ciudad, su vitalidad. En razón de esto, es que se puede entender el movimiento y el pulso. Para nosotros, un estilo de percepción. La escena remarca, centralmente, la perceptibilidad auditiva: «Lo oía todo». La hipérbole apunta más a una intención de aceptar todos los fenómenos acústicos que a declarar una capacidad superlativa.

Así mismo, la puesta en escena del «emolientero» podría remitir a esos sonidos «menores» que forman parte del panorama social que intenta articularse en razón de un diagrama auditivo. La «carretita» y el «silbido» que ritma una canción de moda expresan unos sonidos también importantes y necesarios que permiten la complejidad discursiva de la sociedad. En consecuencia, la enunciación desplegada hace audibles registros sonoros antes *inexistentes* dentro del registro cultural por cuanto vivían de la discriminación o exclusión.[89] La continuidad espacial de flujos sonoros es el principio de una capacidad sensorial renovada que opera en apertura antes que en exclusividad. El campo sonoro andino instala su recorrido descendente, de intensidad atenuada y extensidad amplia, para abrir las posibilidades a

[89] Reyes Tarazona (2012) cita ambos pasajes para identificar una imagen de la ciudad limeña en la obra arguediana. Para él, ambas referencias de la capital peruana expresan una visión «amable» porque el narrador ha tocado fondo en cuanto a ser testigo de la degradación humana que se vive en el penal (p.179). No coincidimos con el sentimentalismo enuncivo que propone el crítico y optamos por la sensibilidad enunciativa de la sonoridad, cuya axiología se basa en una posición contestataria, antes que en una conformista.

encuentros de múltiples manifestaciones sonoros antes que a la omisión o rechazo de conjuntos culturales que se tomen como presencias en alteridad.

***

La percepción auditiva y su organización musical constituyen una forma de acercarse al mundo. Si hemos identificado distintos registros sonoros y musicales, es porque cada uno de estos se propone, en un segundo nivel, como material para la elaboración de una orquestación mayor: la sociedad peruana.[90] Arguedas articula esa disposición en razón del agotamiento de los recursos verbales, de la incapacidad de percepción del mundo a partir de ese material. Porque *oír* y *cantar* el mundo es «celebrarlo» (Parret, 1999), lo que no quiere decir exaltarlo ingenuamente, sino en diagramar sus posibles y sus límites. Visto así, la música, en el relato arguediano, «refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y de los signos que hacen a la sociedad. *Instrumento de conocimiento, incita a descifrar una forma sonora del saber*» (Attali, 1995, p. 12; cursivas del autor).

Si el inicio, como demostramos en el primer capítulo, apelaba a un campo multisensorial, el final recurre a una serie de encrucijadas centrada en las expresiones acústicas, remarcando su importancia. Gabriel, «en voz alta» (194), confiesa que continuará con el proyecto de elaboración de la guitarra y en paralelo refiere la condición justiciera del "Piurano". Y, en ese instante, se entrecruzan tres manifestaciones sonoras distintas: "Rosita", que es puesta entre paréntesis; los ruidos de la prisión, que son apenar perceptibles para el

[90] La articulación sonora, de la puesta en escena de un cuerpo sensible y abierto a la fluctuación acústica, es una empresa no privativa de Arguedas. Pero sus relaciones, paradójicamente, no se ubican ni en el ámbito ficcional, ni en el peruano. El escritor que más puede semejarse a la intención de una musicalidad estructurante es el investigador francés Claude Levi-Strauss, antropólogo al igual que el autor de *Todas las sangres*. Así, en el prólogo del primer volumen de *Mitológicas*, *Lo crudo y lo cocido* (1964), advierte la necesidad de llevar a cabo la composición de su investigación como una gran partitura (2015, pp. 32 y ss).

narrador, y, finalmente, un registro nuevo pero reconocido: «Pero un grito largo, triste y repetido me hizo saltar de la cama» (195). Esa «voz», asociada a un afrodescendiente, mantiene una secuencia intencionada y parecida a la del «viejo asesino», pero transmite otras sensaciones, contiene otros materiales. Existe, entonces, una posibilidad de clausura de ese ciclo tortuoso; solo haría falta una decisión.

La música-sonoridad para Arguedas, desde la enunciación instalada en esta novela, se resolvería en dos coordenadas: es testimonio de grupos sociales y germen material para el porvenir, para la identificación de las nuevas realidades en las que se generan los ruidos orquestados. El ciframiento de los sonidos en constelaciones organizadas polifónicamente a través de encuentros dialógicos articula la potencia de la musicalidad social. Si la música puede ser un dispositivo de control y manipulación a partir de su concatenación a la producción y el mercado, también puede ser espacio de alteración y subversión en un momento de anquilosamiento e imposición hegemónica. El «hervidero» musical de Arguedas reagrupa el sentido de la sociedad con una perceptibilidad renovada y sobre todo heterogénea.[91]

Sobre el cierre sintetizamos, por consiguiente, lo expuesto en la confluencia de múltiples expresiones sonoras que dialogan tensivamente sobre un mismo espacio. Esto debido a la «condición migrante» (Cornejo Polar) del sujeto de la enunciación. No en razón de que solo es capaz de operar en distintas culturas, como la afroperuana o la acriollada, sino porque las puede convocar para elaborar un encuentro que obligue al reconocimiento social de cada estamento de la realidad cultural peruana. Así pues, aquel no solo es «heterogéneo»,

[91] La siguiente conclusión de Luis Castañeda (2013) para *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ¿no sería válida también para el relato carcelario?: «Nos encontramos ante un conjunto de potencialidades y direcciones, líneas de fuerza o "hervores" donde se cuece el futuro» (p. 165)

sino «heterogeneizante» (Bueno), ya que percibe las realidades dispares y múltiples para mostrarlas partícipes de una diversidad que debe valorarse, sin la ingenuidad de verlas como simples productos de consumo folclórico. Esta operación, sin embargo, no se muestra con real énfasis en el orden del discurso verbal, dado que se siente su agotamiento, cuya máxima expresión —pero que no es la única— se puede percibir en los extensos y paradójicos monólogos de los políticos al comunicarse con otros personajes, estén en un partido o no.

Si existe una forma de anclaje en la realidad histórica y social, propuesta por Arguedas en *El Sexto* (1961), ella se evidencia a través de una corporalidad transgresora que recoge las materias sonoras circundantes dentro de una compleja red de registros auditivos y acústicos. Su manifestación discursiva —como ha sido corroborado en distintos pasajes— es generada por un dialogismo y una polifonía textuales. Una «novela que oye» por implicancia es una que emite su voz y, en el caso particular de Arguedas, que también canta.[92] Por lo tanto, «el gesto emocional de la voz cantada se hace tan dominante que la función de representación del lenguaje por la semejanza objetiva y su función de conceptualización, son globalmente neutralizados» (Parret, 1999, p. 182), lo que nos permite obtener como resultado una enunciación que se inclina por el registro sonoro y musical para superar las barreras de una representación (auto)impuesta, jerárquica y excluyente.[93]

[92] Jorge Monteza (2013) alude a una conclusión semejante en relación con la obra general de Arguedas, aunque no menciona en ningún momento *El Sexto* (1961): «Arguedas aspira a un lenguaje cuya palabra pueda desmenuzar el mundo. Aspira a la palabra-canto» (p. 358).

[93] Exploración, apertura y reacomodación son, tal vez, los términos adecuados para discutir estas articulaciones sonoras en el nivel estructural de la novela. Lo cual resulta interesante —y lo dejamos solo anotado— si se compara con su visión antropológica: «Hay, pues, en la evaluación del antropólogo, la captación de un nuevo estado en proceso de reacomodamiento, que aún no cuaja en otras formas genuinas de expresión puesto que estos grupos, sin arraigo, ya no son lo mismo, insertos, como se encuentran, en una multitud a la que no se sienten ligados» (Altuna, 2011, p. 103).

CONCLUSIONES

Los resultados que ahora presentamos no deben tomarse como cierres definitivos, pues creemos que aún hay senderos a profundizar desde una corporalidad más complejaque tiene una sólida base en una audición holística. De ahí que estas conclusiones no significan el final, sino solo medios para una necesaria y posterior continuación:

1. Los estudios arguedianos referente a la obra ficcional de José María se destaca por poseer una tradición rica y compleja en dilucidar los elementos sonoros de los materiales narrativos, vinculados a una oralidad productiva y a una apertura auditiva. Así lo constatamos en los textos respectivos de Ángel Rama (1982), Martín Lienhard (1990) y William Rowe (1996). Esto contrasta con la producción crítica elaborada sobre *El Sexto*, novela que si bien no ha pasado desapercibida para la exégesis general de la obra arguediana, no ha desarrollado en profundidad el aspecto que hemos destacado en los tres autores señalados.
2. Los acercamientos hermenéuticos a *El Sexto*, revisados según su asociación a un examen de las sonoridades, han dado cuenta del andinismo representativo, de la función de resistencia y de la oposición entre campo-ciudad. Los empleos han sido diversos: por un lado, la funcionalidad compositiva de los sonidos, como movimientos narrativos graduados a partir de la intensidad de la sonoridad o estructura general de la novela asociada al despliegue de una danza de tijeras. Así mismo, como expresión de la búsqueda de una pureza cultural vinculada al mundo

andino o sostén de los movimientos migratorios que tanteó sus conexiones con una modernidad industrial y capitalina. En suma, todos centraron lo sonoro en la música, específicamente la andina, en detrimento de otras materialidades acústicas, sean de parte de lo rural o la urbe.

3. La problematización compositiva de *El Sexto* emergió de su propia enunciación. El "epígrafe" que abre la novela remite a un arco temporal de por lo menos dos décadas, lo cual perfiló una revisión histórica de la época de gestación de la narración para arribar a una evidencia crucial: la perspectiva política e ideológica de los grupos de poder o de aquellos que lo buscaban expresaba una incapacidad para el diálogo. Su principal característica fue la clausura comunicativa y auditiva a la pluralidad de manifestaciones sonoras del conjunto social. Así mismo, las prácticas literarias de José María Arguedas marcharon, como es sabido, a la par que el desenvolvimiento del «Indigenismo» y «la generación del 50», en constante interacción y mutua influencia. Por debajo de estas evidencias institucionales o estatales, una fluctuación de masa sonora se desplegaba de modo tensivo para formar nuevas capas culturales que respondieron a los procesos de migración y de reorganización del espacio urbano, generando encuentros más complejos.
4. La novela tiene una base sensible muy evidente. El inició del relato demuestra las múltiples referencias y las complejas construcciones que tienen cimientos en las diferentes captaciones de las percepciones sensibles (vista, olfato, tacto, oído, entre otros). Pero la importancia no radicó en la constatación de cada uno de ellos, en su separación y su clasificación, sino en la interdependencia para generar sentidos más complejos para el entramado narrativo. Esta formulación arguediana nos autorizó el empleo de la semiótica de lo sensible tal como la ha desarrollado hasta el momento

el investigador francés Jacques Fontanille, cuyo principal aporte para nosotros ha sido las investigaciones sobre los despliegues de materias acústicas y la formación de campos sonoros. Comprobamos, sobre esa base, la interacción entre una pasado andino cuya base epistémica fue la implicancia y un presente urbano con una base cognitiva en la concesión.

5. Este tipo de acercamiento permitió poner en evidencia la captación de los modos sensibles, principalmente del auditivo, para la posterior formación de valores respecto a las presencias circundantes. Así mismo, generó la inscripción de una poética de la audición que se mostró a partir de la puesta en escena de situaciones en las que el contexto sonoro permitía completar o reconstruir el intercambio comunicativo. Los ejemplos no respondieron solo a un grupo cultural, sino a los diversos sistemas que se relacionaban con personajes de conjuntos diferentes; de ahí que el material sonoro y su captación auditiva no se mostró excluyente, sino abierto y convocante.
6. La categoría de «sujeto migrante» (Cornejo Polar) fue productiva para ordenar los niveles de aprehensión analítica. Primero, el movimiento referencial de la novela; luego, la inclusión de personajes migratorios, y, por último, una enunciación que se encuentra en movimiento según sus espacios y sus temporalidades. Su complementación necesaria de un «sujeto migrante» no solo «heterogéneo», sino «heterogeneizante» (Raúl Bueno) permitió articular a las manifestaciones sonoras andinas y costeñas, propias del doble estatuto cultural del narrador, las de los afrodescendientes y políticos. Los primeros con una orientación de amplificación mostraban un punto máximo de resistencia y de convocación cultural en una forma de torbellino envolvente. Los otros desplegaban sonoridades que en apariencia

movilizaban cuerpos, pero que en el fondo proponían una rigidez axiológica al vincularse al *deber* antes que al *creer* y el *querer*.

7. La aglutinación de expresiones sonoras con diferentes direcciones, en algunas ocasiones contradictorias, fueron ordenadas e interpretadas con los conceptos de dialogismo y polifonía (Mijaíl Bajtín). El primero como una convocación de múltiples voces-cantos que más que verbalizar encarnaba en el discurso modos sensibles con tonalidades y orientaciones diversas. Esto apuntaba a lo segundo: formar un texto polifónico que se generaba a partir del surgimiento de un concierto de expresiones en un encuentro múltiple y tenso. Su aplicación permitió relativizar, y hasta refutar, dos lecturas que generaban dualismos canónicos: el primero fue de la visión andina en la conjunción Gabriel-Cámac, que generaba una exclusión irreconciliable de todo lo que no fuera andino; el segundo, de la representación tajantemente negativa de la ciudad limeña, asociada más a una episteme *visual* que *sonora-auditiva*.
8. Los recorridos semióticos de los campos sonoros, las constataciones de niveles de una enunciación migrante y la constelación de materialidades acústicas con direcciones y tempos distintos, sobre la base de un modo siempre sensible para emergencia de un cuerpo perceptual, ha reorganizado los elementos de la novela que se tenían como dispersos. La heterogeneidad se reafirmó a partir de una articulación profunda de una sensorialidad auditiva cuyo cuerpo programa una apertura cultural e ideológica, de clara raigambre andina, hecho constatado una y otra vez, pero que apunta a la estructuración de un espacio multisonoro. Así, el mapeo final de los campos sonoros con sus respectivos compositores o gestores fue lo que, en el fondo, permitió un anclaje histórico y social novedoso, ante el desgaste verbal e ideológico.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Arguedas, J. (1979 [1961]) *El Sexto*. Lima, Editorial Horizonte.

Secundaria

Altuna, E. (2011). «"De su cuerpo a mi sangre": relectura del Arguedas etnólogo». *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, (2), 87-107.

Álvarez, J. (2007). «La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas». *Contribuciones de Coatepec*. https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/138/133.

Arguedas, J. M. (1970). «Conversación con José María Arguedas». *Coral. Revista de turismo, arte, cultura*. (13), 43-46.

----------(1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima, Mosca Azul Editores/Horizonte

----------(1987). *Las comunidades de España y del Perú*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica/Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

----------(1989). *Indios, mestizos y señores*. Lima, Editorial Horizonte.

Castañeda, L. (2013). «*El zorro de arriba y el zorro de abajo*: textualización del cuerpo y encarnación del corpus». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo I. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 157-167.

Chauca, E. (2013). «La máquina de la locura y el héroe mítico en *El Sexto* de José María Arguedas». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo I. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 87-111.

Cornejo Polar, A. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte.

Coronado, F. (2015). «El huayno en la ciudad: la música andina en *El Sexto*». *Revista Iberoamericana, LXXXI* (253), 1051-1064.

Escobar, A. (1976). «*El Sexto* o el hábito de la libertad». *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Juan Larco (comp. y pról.). La Habana: Casa de las Américas, 285-287.

Forgues, R. (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima, Editorial Horizonte.

Franco, S. (2010). «Diez líneas de fuerza de la crítica arguediana». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (72), 341-356.

Galdo, J. (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza*, *Gutierrez*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Huamán, C. (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, D.F., El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México.

Housková, A. (2004). «El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas». *José María Arguedas en el corazón de Europa*. http://www.andes.missouri .edu/andes/Arguedas/Externos/ArguedasCorazonCompleto.pdf.

Iwasaki, F. (2016). «*El Sexto* en las cartas de Arguedas a John Murra. Nota a propósito de la reedición de *El Sexto* en España». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (84), 379-388.

Leonardo, R. (2012). *El Zorro entre rejas: estatuto ficcional y gramática del poder en* El Sexto *de José María Arguedas*. Tesis para optar el grado de Magíster. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lienhard, M. (1990). *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte.

----------(2013). «Avatares del yo en la obra de José María Arguedas». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-32.

Mamani, M. (2013). «*Sumak Kawsay*: la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 33-48.

Martínez, J. (1976). «El espacio en las novelas de José María Arguedas: La significación de lo sensorial». *Anales De Literatura Hispanoamericana*, (5), 303-329.

Monteza, J. (2013). «José María Arguedas y el diálogo intercultural a través del arte». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo I. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 351-365.

Murra, J. & López-Baralt, M. (Eds.) (1998). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Órzhytskyi, Í. (2012). «*El Sexto*, ¿novela andina?». *América sin nombre*. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26475/1/ASN_17_08.pdf.

Oviedo, J. M. (1961). «Más allá de lo infernal, el hombre». *El Comercio*, p. 9.

Pinilla, C. (1994). *Arguedas. Conocimiento y vida.* Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Portugal, J. (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado.* Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Quispe Lázaro, A. (2013) «Del "Perú hirviente" a la "cultura chicha": transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 123-135.

Ramírez, D. (2010). *Neorrealismo y transculturación en* El Sexto. *Un discurso de la Insolidaridad*. Tesis para optar el grado de Licenciado. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rama, Á. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F., Siglo Veintiuno Editores.

Reyes Tarazona, R. (2012). «Arguedas y su visión de Lima». *Centenario de José María Arguedas. Sociedad, nación y literatura*. Lima, Universidad Ricardo Palma.

Rowe, W. (1979) *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

----------(1996). *Ensayos arguedianos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos/SUR.

Salazar Bondy, S. (2011). «Arguedas: fe en el hombre». *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura. (1945-1965).* Tomo II. Alejandro Susti (ed.). Lima, Lápix Editores.

Salazar, J. (2011). *El infierno y la trinidad: el espacio y el personaje en* El Sexto *de José María Arguedas*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Lingüística y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sales, D. (2013). «José María Arguedas, con el tiempo a favor. Transculturación y traducción». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 109-121.

Sandoval, C. (1997). «*El sexto* de José María Arguedas: espacio entrópico de hervores metatestimoniales». *Revista Iberoamericana*, *LXIII* (181), 697-709.

Terán, J. (2011). «Música, canto, danza y lucha en Arguedas: la guitarra de Cámac en *El Sexto*». *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*. Lima, San Marcos, 227-240.

Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Vásquez, C. (2002). «Un universo sonoro en *Los ríos profundos*». *Lienzo*. *Revista de la Universidad de Lima*. (23), 55-86.

----------(2013). «La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: una propuesta de musicología andina». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 299-314.

González Vigil, R. (2013). «Arguedas: una modernidad transculturada». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 95-108.

Complementaria

Anchi, F. (2013). «Memoria y música tradicional andina en la ciudad». *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*. Tomo II. Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 327-346.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D. F., Siglo Veintiuno Editores.

Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

Blanco, D. (2009). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Bueno, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Celedón, G. (2014). «Emergencia del sonido y reparto de los sentidos». *La instancia de la música*. Grau, Ortega, Celedón y Oyarzún (eds.). http://www.umce.cl/joomlatools-files/docman-files/universidad/revistas/filomusica /filomusica.pdf.

Contreras, C. & Cueto, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Cornejo Polar, A. (1983). "Literatura peruana: Totalidad contradictoria". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (18), 37-50.

----------(1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.

----------(1995). «Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (42), 101-109.

----------(1996). «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana*, *LXII* (176-177), 837-844.

Cotler, J (2013). *Clases, estado y nación*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Deleuze, G. & Guatarri, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Espino, G. (2006). «Poéticas quechuas: Garcilaso, Guamán Poma y Anchorena». *Letras*. *77* (111-112), 93-103.

Estermann, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz, ISEAT.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

----------(2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

----------(2019). *Cuerpo y sentido*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Fontanille, J. & Zilberberg C. (2004) *Tensión y significación*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

García-Bedoya, C. (2012). «Nota sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX». *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima, Pakarina, 253-261.

Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Guerra, R. (1990). *Apreciación de la danza*. Maracaibo (Venezuela), Editorial de la Universidad de Zulia.

Gutiérrez, M. (1988). *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima, Labrusa.

Kristal, E. (1991). *Una visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú: 1848-1930*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario.

Kapsoli, W. (1987). *Los movimientos campesinos en el Perú*. Lima, Ediciones Atusparia.

Lauer, M. (1989). *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores.

----------(1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Lima, CBC/SUR.

Levi-Strauss, C. (1993) *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Ediciones Siruela.

----------(2015) *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Tomo I. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

López Maguiña, S. (2017). «Aproximaciones a la iconicidad de lo indígena en "La agonía de Rasu Ñiti" ». *Entre Caníbales. Revista literaria peruana*, *1*(6), 39-56.

Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La funcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Ediciones la Casa de Bello.

Parret, H. (1999). «La voz humana: Entre el ángel y la máquina». *Fronteras de la semiótica. Homenaje a Desiderio Blanco*. Óscar Quezada (Ed.). Lima, Fondo Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica, 165-186.

----------(2017) *Epifanías de la presencia: Ensayos semio-estéticos*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Quijano, A. (2014). «Estado-nación, ciudadanía y democracia. Cuestiones abiertas». En *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. Buenos Aires: CLACSO, 605-624.

Quispe Lázaro, A. (2004). «La cultura chicha en el Perú». *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, (1). http://www.interculturalidad.org/n umero01 /c/arti/c_chi_010404_Quispe_Lazaro,Arturo.pdf.

Rodríguez Beruff, J. (1983). *Los militares y el poder. Un ensayo sobre la doctrina militar en el Perú: 1948-1968*. Lima, Mosca Azul Editores.

Rospigliosi, F. (1989). «Izquierdas y clases populares: democracia y subversión en el Perú». *Clases populares, crisis y democracia en América Latina*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Trigo, A. (2000). «Migrancia: memoria: modernidá». En *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Moraña, M. (Ed.) Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 273-291

Zavaleta, C. (2006). «Estudio». *Narradores peruanos de los 50's. Estudio y antología.* Lima, Instituto Nacional de Cultura/CELACP.

Zilberberg, C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

----------(2015). *La estructura tensiva*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires, Manantial.