



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El infierno y la trinidad: el espacio y el personaje en El Sexto de José María Arguedas

Tesis para optar el título de Licenciado (a) en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica

que presenta el

Bachiller:

JESÚS FRANCO SALAZAR PAIVA

ASESOR: ALONSO CUETO CABALLERO

Lima, agosto de 2011

A la memoria de Luis Jaime Cisneros Vizquerra, maestro
(1921 - 2011)

A mi familia



Es posible que “El Sexto” se edite pronto. Será un documento atroz y acaso me cause muchas molestias. Nadie, salvo los espíritus libres, quedarán contentos con el relato. He querido dejar un testimonio directo de esa cueva inmunda, brutal y verdaderamente sangrienta que es aun la prisión más tenebrosa de Lima. Porque allí metían de todo: gente pura y noble y la más espantosamente pervertida del mundo. Todo lo he pretendido mostrar.

José María Arguedas

(Carta de Arguedas a Carlos Cueto)

INDICE¹

Introducción	3
Capítulo I	8
Nuestra hipótesis.....	8
Arguedas, el lector: la fusión y el infierno.....	10
Primer apunte sobre el infierno de <u>El Sexto</u>	13
El personaje colectivo y las estructuras tripartitas.....	21
Características de las estructuras tripartitas arguedianas.....	26
Las estructuras tripartitas de <u>El Sexto</u>	29
Capítulo II.....	44
El espacio carcelario y su naturaleza simbólica.....	44
La cárcel y el infierno.....	50
El cementerio: Dite y el Sexto.....	57
Alejandro Cámac: la función virgiliana.....	61
Capítulo III.....	65
Aspectos introductorios.....	65
Las estructuras tripartitas del personaje político.....	73

¹ La impresión de la tesis se realizó en documentos separados; por ello, las cifras, en el archivo digital, varían de las señaladas en el índice. Sin embargo, las referencias aún son útiles en tanto son aproximados.

Los presos comunistas: Pedro, Torralba y Alejandro Cámac.....	77
Los presos apristas: dos subestructuras.....	84
La subestructura orgánica.....	85
La subestructura del militante.....	90
Los personajes apolíticos o independientes.....	92
Gabriel.....	92
La humanidad en el infierno.....	93
Gabriel, voz narrativa.....	101
Policarpo.....	108
Pacasmayo.....	114
Capítulo IV.....	121
La estructura tripartita del grupo afroperuano.....	121
Bases de la representación del personaje afroperuano.....	123
El monstruo de tres cabezas y la trinidad inversa.....	134
Puñalada.....	134
Sosa, el zapateador.....	140
El “zambo vago”, matador frustrado.....	144
Capítulo V.....	148

Alcances de la estructura tripartita.....148

Las dos dimensiones de la homosexualidad en El Sexto.....150

 Alcances de los miembros del grupo homosexual.....159

 Rosita.....159

 Clavel.....161

 Libio Tasaico.....170

La originalidad de Arguedas: a modo de conclusión.....179

Obras consultadas.....183



Introducción

Si algo ha determinado la actualidad de la obra de José María Arguedas (1911 – 1969), ha sido la posibilidad de extraer nuevas lecturas y nuevas aristas de su estilo y su concepción de la literatura. Si bien su obra ha sido, principalmente, objeto de estudios antropológicos y políticos, la forma en que Arguedas estructura sus textos narrativos siempre resulta un misterio por su autoproclamado distanciamiento de las técnicas literarias y de la literatura como un artificio, como una construcción profesional que responde a proyectos personales e, incluso, lucrativos, como afirmará en sus diarios publicados en su novela póstuma. Esa condición abierta e inestable supone una aventura para el estudioso de su obra, porque, aunque Arguedas trate de oscurecerlo, sus obras poseen ejes y estructuras que se basan en otros principios, en otros conceptos que aunque se alejen de los conocidos recursos técnicos, son recursos literarios que sostienen la narración y le otorgan una dimensión literaria especial, particular, diferente y, por lo tanto, enriquecedora para la tradición de la novela occidental.

José María Arguedas es un autor que en cada obra establece puntos de conexión con sus obras anteriores y que crea, en cada una de ellas, su propio aparato técnico. Muchas veces estos aparatos tienen una profunda base ideológica o cultural y eso genera el efecto de estar frente estrecha vinculación entre la forma y el contenido, más allá de la lógica vinculación que tienen en todo texto.

Analizar y profundizar en el universo insondable de la concepción literaria, siempre itinerante, de José María Arguedas es el propósito de esta investigación. En este trabajo, por concepción literaria entiendo: a) la valoración que Arguedas realiza de la literatura occidental canónica y b) el aporte personal en la construcción de elementos narrativos como los personajes y el espacio novelesco. Para desarrollar el propósito señalado, he decidido centrar mi atención en una de las novelas más relegadas en el estudio de la obra de este notable autor peruano: El Sexto (1961). José María Arguedas evalúa tres obras del canon occidental – la “Divina” Commedia de Dante, el Quijote de Cervantes y Hojas de hierba de Whitman– desde una perspectiva personal y andina considerándolas emblemas de la libertad creadora, la filantropía y la justicia. En la presente tesis, nosotros nos basaremos exclusivamente a la relación con la Commedia, por ser la menos explícita y la que se encuentra sugerida en la riqueza simbólica de la novela. Explorar esta relación intertextualidad, aunque no pretendemos agotar el fenómeno, supondrá conocer una dimensión desconocida en la creación literaria de José María Arguedas.

Sostenemos que en esta novela, Arguedas estructura el espacio sobre la base del esquema del infierno de Dante; y, el personaje, basado en una lógica colectiva, en una interacción constante de tres personajes representativos que aportan una condición que caracteriza parcialmente al colectivo. Así, un personaje, por sí solo, no representa un símbolo explícito de un grupo social, racial o político, sino que para que un grupo tenga una imagen, requiere de otros dos personajes con los que interactúa en la novela. Se parte de la siguiente consideración:

El hombre contemporáneo, que ha elegido una existencia *single*, no puede dar la espalda completamente a esta red de conexiones y dependencias. En gran medida nuestro tiempo confirma las tesis planteadas por Hegel y Fichte: si el “yo” alcanza verdaderamente su ser dentro del ámbito humano en el que brota, el individuo se hace persona en el seno de la comunidad. Las comunidades humanas, aun siendo diversas entre sí, tienen este mismo ideal al convertirse, si bien no siempre, en lugar de intercambio fecundo y enriquecimiento recíproco (Ganozcy 9).

Estos colectivos son como “trinidadas”: “La unidad de Dios no puede ser comprendida, según la concepción cristiana, como una unicidad puramente numérica, sino como una unidad en comunión” (Ganozcy 12). De ahí que los grupos representados en la novela posean una importante vinculación entre sus miembros: sus oposiciones y cercanías construirán la imagen del colectivo.

A lo largo de la presente tesis, exploraremos el espacio carcelario representado y tres grupos representados de gran importancia en la narración: los presos políticos, los afroperuanos y los homosexuales. En el caso del espacio, repararemos en imágenes dantescas y en las reformulaciones de Arguedas respecto a este tópico literario. Por otra parte, para el caso de cada grupo, presentaremos una “estructura tripartita”, es decir, tres personajes que sean representativos de cada colectivo. Sospechamos, además, que esta tendencia hacia el tres posee un vínculo con el personaje dantesco infernal de tres cabezas, como Cerbero y Satán.

Como se puede apreciar, entonces, pretendemos ofrecer un alcance respecto a otras perspectivas para comprender la narrativa de José María Arguedas. Una perspectiva que abarque las dimensiones de lector y narrador, explícitamente, aunadas a la tarea política y cultural del proyecto de José María Arguedas.

Por ello, el presente estudio se divide en cinco capítulos. El primero es una contextualización de todo lo que trataremos en los cuatro siguientes. El segundo es una reflexión sobre el espacio carcelario: sostenemos que es un infierno en el que reconocemos algunas imágenes infernales de Dante (como un Virgilio, por ejemplo). El tercero, el más extenso, es una reflexión sobre los grupos políticos e independientes que se encuentran en la prisión y que polemizan sobre determinados temas sociales y culturales; nos interesa demostrar que Gabriel, el narrador – personaje, se consolida como un representante del luchador político – cultural, al evidenciar el vacío del dogmatismo. El cuarto versa sobre los afroperuanos reclusos en el penal; en él hemos tratado de mostrar la tensión que subyace en este sector tan marginado y denostado en la novela. El quinto es un análisis en torno al personaje homosexual, quien junto con el afroperuano, se constituye en un elemento nocivo y torturador en el infierno representado en la novela de Arguedas.

Antes de concluir nos agradecería adoptar las palabras de José de la Riva – Agüero al presentar su tesis de bachillerato Carácter de la literatura del Perú independiente en 1905:

Mis juicios carecerán de aquella sólida y jugosa madurez que sólo dan los años y la experiencia; pero he procurado estudiar

honradamente la materia, acudiendo a las fuentes más seguras y leyendo todas las obras en que me ocupó, y he declarado con entera sinceridad la *impresión* que dichas obras me han producido (4).

Reconociendo nuestras limitaciones, presentamos, pues, esta reflexión que se fundamenta en la explotación de lo que el texto nos sugiere en el proceso de lectura.

Lima, agosto de 2011



Capítulo I

El infierno y la trinidad: la propuesta literaria de Arguedas

*Al lugar que te dije hemos llegado
donde verás las gentes dolorosas
que sin el bien del alma se han quedado.*
(Infierno I vv. 16 -18)

Nuestra hipótesis: la lectura literaria de Arguedas

En este capítulo presentaremos nuestra hipótesis con mayor detenimiento. Esta se fundamenta en la siguiente consideración: El Sexto es una novela en la que Arguedas presenta una lectura y una adaptación propia de la literatura occidental clásica. Esta narración es el constructo literario en el que Arguedas simboliza su visión de la literatura: la interpretación libre, fundada en el sentimiento y en la opción del marginado en la sociedad.

La novela no reflexiona, explícitamente, sobre la literatura ni de problemas estéticos. Por el contrario, El Sexto es una novela explícitamente política y en ella se ataca lo que Arguedas consideraba el dogmatismo y el fanatismo de las ideologías que sostuvieron al APRA y al Partido Comunista del Perú, nuestros primeros partidos de masas. Asimismo, El Sexto es una novela que se fundamenta en la crítica al drama histórico - cultural de nuestro país, es decir, en las dicotomías

que dividen al Perú en un país blanco y otro indio, en uno moderno y otro tradicional.

Entonces, ¿dónde reside la reflexión literaria? Sostenemos que se advierte en la factura de la obra, en la pericia del autor; específicamente, en la construcción del espacio y del personaje. El Sexto es una novela que construye el espacio, desde el tópico del infierno, y con especial arraigo en el infierno dantesco; y, en el caso del personaje, este se fundamenta en la imagen trinitaria: un personaje colectivo que necesita tres personajes para representar un colectivo. Esta imagen, precisamente, también sospechamos que posee un especial arraigo en el modelo de Dante, quien también nos presenta personajes infernales de tres cabezas como el can Cerbero o el mismo Satán. Consideramos esta conclusión basándonos, fundamentalmente, en la comparación intertextual. Nuestro estudio, además, se funda en este principio:

La cuestión es saber si la exégesis del símbolo ha de inevitablemente destruir su naturaleza indefinida, convirtiéndolo en un simple signo o en el mejor de los casos en una metáfora explícita o si siempre quedará una zona difusa y urgente. Creemos que habrá siempre una zona en sombra detrás de la imagen que es, después de todo, la que contemplamos; y lo más que podemos hacer, es proponer posibles equivalencias en la región en sombra, apoyados en su coherencia interior y en el discurso de una tradición literaria que siempre ha tratado de hacer hablar a la esfinge (Bendezú 95 -6).

Arguedas, el lector: la fusión y el infierno

Ricardo González Vigil ha señalado en el prólogo que presenta en su edición de la novela más famosa y aclamada de Arguedas, Los ríos profundos, aquellos vínculos que Arguedas, como narrador y creador de ficciones, mantiene con la literatura universal y cómo esta influyó en sus manifestaciones literarias:

La línea pitagórico – platónica gusta hablar de la armonía o música de las esferas celestes, ligar las notas musicales a los cuerpos astronómicos, etc. Arguedas seguramente conoció estas nociones, si no la lectura de textos filosóficos, cuando menos por su influencia en creadores literarios de la Antigüedad, la Edad Media y signos posteriores; verbigracia, en Dante y en Fray Luis de León (desde los cursos escolares pudo conocer sus odas que ensalzan la música, en especial la dedicada al músico Salinas), por citar autores de amplia difusión en la enseñanza de la literatura (53).

Arguedas, como señala el destacado crítico literario, debió tener conocimiento de esos textos, al menos en su formación como estudiante –y muy destacado, según señalan muchos de sus biógrafos, como Carmen María Pinilla–. Dante, como se puede apreciar en la cita, es un referente cercano y clásico. La cita mencionada se refiere básicamente al tópico siempre presente en la narrativa de Arguedas: la música y la apreciación en torno al tema. Por otro lado, Arguedas es un autor que fusiona elementos estructurales; un autor que fomenta en su producción, como apunta José Portugal, la siguiente noción: “la idea básica es que la novela se convierte en un campo de experimentación” (254). Arguedas, como es sabido, reconoció en más de una oportunidad que aprendió mucho de los clásicos

rusos y del realismo francés. Quizá sea más notoria esta vinculación si recordamos sus descripciones extensas y explicativas –al margen del tono etnográfico– de muchas situaciones, incluso las más abyectas y escatológicas.

En ese sentido, González Vigil también comenta aspectos que poseen un vínculo con el trabajo formal:

Conviene recordar que, con recursos muy diversos, y en distintas dosis, el componente lírico se articula espléndidamente con el épico en grandes poemas (*La Ilíada*, *La Divina Comedia* y *El Paraíso Perdido*, verbigracia) y en grandes novelas (dos muy pertinentes aquí: *Los miserables* de Víctor Hugo y *La guerra y la paz* de Tolstoi) (67).

Esta cita cobra mayor relevancia en una novela como Los ríos profundos, en la cual la música es un componente fundamental –recordemos que Ángel Rama incluso se refiere a ella como una “ópera de los pobres”–. No obstante, más allá de este aspecto, el reconocido lirismo de Arguedas es una superación de los límites de la prosa. En ese sentido, apoyándonos en lo afirmado por González Vigil, podemos considerar que el aporte de Arguedas está inspirado en estas cúspides de la literatura occidental.

Pensamos que esta actitud hacia la literatura universal se enmarca en lo que Antonio Cornejo afirmó en torno a la “universalidad” de Arguedas, en un conversatorio organizado en la Biblioteca Nacional en 1982:

..la universalidad proviene de la base (y no del vértice) de la pirámide social. Es el oprimido el que tiene teóricamente la opción

de universalizar su visión del mundo y su experiencia de la realidad, utilizando al efecto todo lo que la humanidad ha acumulado en proceso de toda la historia... O como decía Fuentes: ellos tienen la *Iliada*, la *Odisea*, pero nosotros tenemos la *Iliada*, la *Odisea* y el *Popol Vuh*... Me parece que Arguedas es también universal en ese sentido. Puede emplear aspectos de la narrativa más nueva, o del siglo XIX, pero también puede volver a la tradición de los cantos y relatos orales y puede armonizar todo dentro de un nuevo proyecto que es también, en este sentido, universal (41).

Arguedas aprovecha como lector el aporte occidental y a ello, le suma la riqueza de los aportes latinoamericanos –o andinos, en este caso-. Arguedas, en medio de esta universalidad que rescata Cornejo, demuestra que puede adoptar y ofrecer un producto mestizo que trabaje, inteligentemente, sin ningún inconveniente con fuentes que provienen de diferentes tradiciones.

En ese marco, El Sexto es una novela que adapta el tópico infernal, pero con imágenes sincréticas y con simbolismos que surgen de la evidente filiación andina de José María Arguedas. En este infierno, en el que la humanidad se encuentra sumergida en un submundo perverso, se concentran las acciones y conflictos más bajos. Este universo es un mundo grotesco. Conviene, por ello, recordar lo que menciona Wolfgang Kayser en Lo grotesco: “grotesco no constituye en modo alguno una categoría estable del pensar científico” (14). Lo grotesco, por ende, es una categoría que evoluciona y que contiene diferentes concepciones, entre las que puede considerarse un “infierno sincrético” como el penal del Sexto. Después, Kayser anota:

“...ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de reproducciones claras del mundo de los objetos. En vez de las columnas se pintan tallos acanalados con hojas encrespadas y volutas” (18).

Si bien no podemos considerar a la narrativa de Arguedas en una corriente que explícitamente busque lo repulsivo, lo que genera pavor y asco, sí podemos reconocer una presencia notable de estas imágenes como base de su descripción del mundo. Una descripción escatológica que se agrava en los espacios urbanos más miserables de la costa del Perú. En torno a esas imágenes es que puede construir a cabalidad el tópico infernal y simbolizar definitivamente la traumática experiencia carcelaria.

Primer apunte sobre el infierno de El Sexto

Arguedas establece una nueva dirección en su narrativa al irrumpir en el contexto literario con esta novela:

El Sexto aparece como vínculo, es cierto que tenue, entre la segunda etapa (definida por la oposición costa – sierra) y la tercera (definida por la oposición país – imperialismo) (Cornejo Polar 164).

Antonio Cornejo Polar sitúa esta novela en un punto especial, en un tránsito hacia la narrativa final. El criterio de clasificación consiste en el conflicto cultural, social y político de los personajes representados. Alberto Flores Galindo en sus Dos ensayos sobre Arguedas, por ejemplo, presenta otro criterio: la progresiva ampliación de los escenarios que concentran la obra. De una pequeña aldea andina

al puerto de Chimbote y la consiguiente conexión con el mundo. En este caso, como señala Cornejo, Arguedas sitúa la acción de una novela, por primera vez, en la costa.

La costa, lugar arenoso y caliente, no será un espacio de agrado y bienestar, sino de desarraigo y de tormento. Esta situación la podemos encontrar desde el Ernesto de Warma Kuyay hasta el “hervidero” hostil y caótico de Chimbote. En ese marco, podemos hallar en el trayecto diacrónico de la narrativa arguediana, la experiencia carcelaria de Gabriel, el protagonista y alter ego de José María Arguedas, el cual posee casi las mismas características que el Ernesto de Warma Kuyay y de Los ríos profundos, en una cárcel hostil situada en la costa. El desarraigo, la soledad y la alienación serán características que construirán el infierno de Arguedas. El propio Arguedas en su ya célebre ensayo breve La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú apunta:

La invasión de Lima por los hombres de provincias se inició en silencio; cuando se abrieron las carreteras tomó las formas de una invasión precipitada. Indios, mestizos y terratenientes se trasladaron a Lima y dejaron sus pueblos más vacíos o inactivos, desangrándose. En la capital los indios y mestizos vivieron y viven una dolorosa aventura inicial; arrastrándose en la miseria de los barrios sin luz, sin agua y casi sin techo, para ir “entrando” a la ciudad, o convirtiendo en ciudad sus amoríos barrios, a medida que se transformaban en obreros o empleados regulares (398).

Esa condición de destrucción personal se vive con especial crudeza en la costa. Arguedas siente personalmente la dureza de ser un migrante en una ciudad

que no estaba preparada ni condicionada para un fenómeno como este. Más aún si tomamos en cuenta lo que apunta William Rowe en Mito e ideología...:

La oposición entre la costa y la sierra juega un rol importante en la visión de Gabriel. La neblina de Lima oculta el sol y el mundo de afuera, trabando la comunicación con la naturaleza. Pero para él la sierra significa estar en unión y concordancia con el mundo (126).

El Sexto, por ende, es un infierno. Pero no lo es en un sentido adjetivo, sino en uno metafórico y literario. No lo es por la mera anécdota ni por la fácil asociación del infierno con el dolor y el tormento, sino que lo es porque concentra una serie de características que le otorgan una dimensión simbólica de ese tipo. Este infierno concentra en un ambiente especial y, en cierta medida, experimental por su artificiosidad –una tenebrosa cárcel limeña, aislada y con reglas propias– las más perversas situaciones y las limitaciones contra la libertad y contra la humanidad. Se traslada la acción a una problemática que desborda la provincia serrana y los clásicos problemas feudales y morales. Lima y el Perú son, en esta etapa, referentes que permitirán la consolidación de nuevos contextos de interacción nacional. El imperialismo ingresa a la vida social y política del Perú y arrasa con la cultura y con la libertad. La expresión del hombre andino y del hombre autóctono, en general, peligra. Ante esta situación, muchos nuevos actores intervienen con nuevos discursos que interpretan la realidad. La realidad se convierte, por ende, en una lectura evidente que anula a otras lecturas: el hombre es oprimido por la interpretación y, dicho sea de paso, en un ambiente ubicado en la costa, más aún –como apunta Cornejo–, en Lima, la capital del Perú. En suma, el

escenario y la anécdota adecuados para la construcción del infierno metafóricamente.

En este contexto, en el que la realidad es ambigua, la subjetividad se convierte en la pauta analítica de la realidad. El "yo", el cual siempre aflora en Arguedas como una opción contra el mal presente en la sociedad, se convierte en la pauta que rescata el valor de la naturaleza y la riqueza del ser humano frente a la opresión: la cultura del pueblo que sigue viva y que mantiene al espíritu. En ese sentido, el subjetivismo se convierte en la base de El Sexto, en la pauta que construirá, en principio, la voz narrativa de la novela. Pero lo que constituye al subjetivismo como la pauta medular es la capacidad de estrechar la labor técnica y la reflexión ideológica en un constructo coherente con leyes originales e innovaciones que parten del deseo más firme por representar, en el discurso literario, una visión englobadora visión del Perú.

En el siguiente fragmento –extraído de una entrevista al autor–, se puede notar cómo Arguedas plantea los componentes que empleará en su aventura narrativa. Es importante reconocer que el origen es la experiencia biográfica, siempre:

De igual modo, en una entrevista preparada por Alfonso Calderón, publicada en *Ercilla*, ante la pregunta "¿De qué experiencias concretas surgió su novela *El sexto*?", contesta:

Yo estuve preso en el penal del El Sexto, un año.

Encontré allí lo que los sociólogos llamarían una "muestra" completa del Perú. Entre los

quinientos presos que estaban, desde los sujetos más pervertidos por la ciudad hasta los dirigentes y militantes políticos más puros, los más esclarecidos y serenos y los fanáticos, distribuidos en pisos libremente comunicados por escaleras. Vi allí también lo que aún seguiría llamando infernales escenas y conflictos sexuales (citado por Gracia Morales 43).

En principio, se aprecia que Arguedas enfatiza una mirada de científica y social frente a un problema “infernial”. El Sexto es como el espacio de experimentación, en donde confluyen los individuos más diversos: es un reflejo, un microcosmos. Este tópico, como es conocido, es muy característico, no sólo en la obra de Arguedas, sino en muchas obras importantes de la literatura nacional y mundial. La ciudad y los perros de Vargas Llosa o El lugar sin límites de Donoso son muestras incuestionables de esta afirmación. Pero es infernal por la experiencia monstruosa, por el abuso físico, pero en este peculiar infierno, estas acciones trascienden la anécdota y se convierten en metáforas de la realidad injusta.

Por ello, lo interesante del fragmento anteriormente citado es que se plantea cómo el infierno se convierte en una metáfora universal. El subjetivismo permite la representación infernal de la realidad, permite convertir al infierno en el símbolo para representar la realidad caótica y violenta del Perú.

La violencia, lo asqueroso, lo grotesco y lo inmoral son elementos que generan un ambiente traumático. El individuo inserto en una atmósfera con estas

características destaca la particularidad perversa de su realidad. La imagen que se consagró para simbolizar el sufrimiento y el tormento es el infierno. Este lugar, en ocasiones candente, o en ocasiones pestilente, o esas dos características conjuntamente, es uno de los significantes más amplios de todas las culturas de la humanidad: el espacio de aquello que aniquila la condición del ser humano.

Este tópico es, por ende, vinculable con aquellas situaciones perturbadoras y destructivas que irrumpen en la vida. Posee una estrecha vinculación con la realidad humana y, por ello, muchas veces, el individuo padece los alcances infernales en la propia corporeidad.

El infierno es, en consecuencia, de representación fluctuante. Se adecua a muchas condiciones particulares de un contexto social, histórico y cultural. El infierno puede ser un campo de concentración, un escenario geográfico “salvaje”, un hogar maltrecho o una prisión. Por evidentes razones, es conveniente detenernos en el ámbito de la prisión.

La prisión, fundamentalmente, es un espacio de tormento y de degradación. Asimismo, por su funcionalidad es un ambiente cerrado, clausurado y, por ende, con sus propias leyes y costumbres. Un espacio con esas características ¿qué alcances simbólicos puede tener en el imaginario que ha construido la narrativa latinoamericana contemporánea? Ana Housková, crítica europea, ha señalado algo muy importante respecto a esta condición:

En la literatura hispanoamericana no es excepcional: en espacios cerrados se sitúan las llamadas novelas del dictador, una de las

variantes de la novela del enfrentamiento de dos mundos (*El señor presidente, Yo el supremo*, etc.) (Housková 78).

La experiencia latinoamericana de la dictadura y de la fractura social y cultural se concentra en espacios en los que se puede observar con mayor precisión los percances de una sociedad violenta y dividida. El espacio cerrado es un contexto que por su hermetismo se constituye en una atmósfera referencial de una época, es como un escenario predilecto para experimentar con la representación de la realidad en términos literarios. El conflicto político posee, además, un singular vínculo con lo señalado y la novela que es objeto de estudio en este trabajo posee en él su médula, su eje fundamental, aunque siempre con un tratamiento diferente, propio de los efectos de lo literario.

El Sexto no es una novela que reflexione particularmente sobre un dictador o una dictadura, sino en cómo la degradación por acción del poder puede destruir al ser humano, desarraigándolo, básicamente, de un elemento tan importante para la identidad como la cultura. Arguedas sentía un especial fastidio por el avance arrollador de la modernidad y por el papel ausente de las autoridades y grupos dominantes que, en lugar de proteger lo que para el célebre autor es componente indiscutible de la peruanidad, se asocian con lo extranjero sólo para enriquecerse y sin aprecio por la tradición, por la cultura. El dictador – el “General” como se le llama en algún momento es tan solo un elemento circundante que está representado y su influjo dispersado en las caras más visibles de la explotación y en el tormento que se propina en la cárcel a los más débiles e indefensos. El Sexto, por ello, en lo concerniente al espacio, es una novela que simboliza la crueldad de un mundo explotado y atormentado que abandona su cultura, vale decir, su

identidad, lo cual es lo mismo, en la novela, a su humanidad: la degradación humana, por ende, el infierno y repotenciado en el espacio cerrado, en el espacio simbólicamente propicio para ello. En ese sentido, para el caso específico de El Sexto, Housková considera:

Arguedas hiperboliza este espacio, concentrando en un lugar artificial –la cárcel– “lo peor y lo mejor” del Perú: los extremos de la sociedad comparten íntimamente el mismo espacio (78).

La cárcel es un espacio cerrado y posee la condición de artificial. Este espacio apartado de la ciudad es el escenario para extrapolar a individuos de *todas las sangres*, de todas las procedencias y es precisamente esta situación de multiculturalidad la que genera fricciones y problemas en torno a la percepción del mundo, de la realidad. Este conflicto de “espacio cerrado” es un “infierno grotesco”, es un espacio donde la degradación se manifiesta en niveles ni siquiera imaginados. Sin embargo, ¿El Sexto representa con sus atormentados pasillos al infierno, por el simple hecho de la degradación? No, puesto que posee otra dimensión: el tratamiento literario:

Este micromundo adquiere significación alegórica del infierno grotesco. Otro tópico es el cementerio cuyos nichos están habitados por los vivos muertos (con cierta afinidad con *Pedro Páramo*, de Rulfo)... (Housková 78).

Efectivamente, la figura del cementerio establece otra dimensión a la idea de lo infernal en El Sexto. El vínculo no solo se extiende hasta Rulfo y su notable Pedro Páramo, sino que se remonta incluso a Dante y a la figura sepulcral de Dite,

ciudad pestilente y grotesca que se ubica en el infierno que el poeta recorre con pavor y contrición. El penal del Sexto con sus presos que parecen “muertos” y que se encuentran en celdas que parecen “nichos del cementerio” es la configuración de una Dite enclavada en un infierno como la ciudad. La metáfora del infierno se configura y se complejiza.

El personaje colectivo y las estructuras tripartitas

El personaje colectivo es una opción técnica que Arguedas eligió en algunos textos de ficción, no en todos; sin embargo, en toda su obra se puede percibir siempre una reivindicación colectiva, si no con el indio, sí siempre con el desvalido y el sufriente. Pero trascendiendo las dimensiones axiológica y política, Arguedas establece para ese fin un modo peculiar de concebir la categoría literaria de personaje, porque las exigencias narrativas están inmersas en lo que José Portugal afirma de esta novela: “Es el camino hacia la exploración de las voces en que cristalizan distintas formas de imaginación colectiva” (250). Sostenemos que la exigencia de la totalidad y de la convergencia de tantos discursos permite esta experimentación técnica. Examinemos lo que el autor plantea sobre este tema en su célebre artículo La novela y el problema de la representación... Un ejemplo destacado por él es el de Yawar Fiesta:

Casi no hay nombres de indios en *Yawar fiesta*. Se relata la historia de varias hazañas de los cuatro barrios de Puquio; se intenta exhibir el alma de la comunidad, lo lúcido y lo oscuro de su ser... (398).

Esta cita nos muestra como Arguedas acude a estas técnicas por un propósito de acercamiento a la totalidad y a la representación del pueblo. El personaje en la narrativa de Arguedas no está definido por la individualidad, pero tampoco por una ausencia de conciencia, sino por el deseo incesante por la representación plena. En suma, el personaje se subordina al afán de la representación cabal. Notemos, asimismo, que este es un momento inicial en la narrativa de José María Arguedas. Entonces, podemos percibir que este afán fue una constante preocupación de José María Arguedas; una constante que motivó una evolución en la competencia de Arguedas como escritor, como generador de una técnica adecuada a sus fines. En suma, técnicamente, el personaje se diluye en una exigencia más compleja: un colectivo mayor con sus respectivas interpretaciones.

Arguedas, por su experiencia vital, siente un especial interés por defender la figura del indio y su cultura. No obstante, el interés totalizante y colectivo obliga, por una cuestión de verosimilitud, a inmiscuirse en la compleja situación que atraviesan los grupos humanos que pretende reivindicar. Reparemos en que Arguedas está cuestionando ciertos enfoques respecto a dos de sus obras iniciales. El “Perú andino” es la preocupación de la representación. Sin embargo, ¿cómo abordar las peripecias de este grupo en un colectivo mayor y más complejo en un medio como la costa? No podríamos responder totalmente la pregunta, puesto que ello supondría una revisión total de la obra de Arguedas. Sin embargo, ya mencionamos que se trata de un mundo infernal; es decir, de violencia y de conflicto, pero también mencionamos que se trata de un espacio diferente, en donde podemos observar especialmente la problemática social. Los grupos sociales debían de tener una adecuada presencia. En este marco, las estructuras

tripartitas poseen un especial relieve en su cualidad representativa. Mercedes López – Baralt contextualizaría lo que hemos señalado en esta contundente frase: “Porque el material etnográfico no es sólo contenido en la poesía y la narrativa de Arguedas: deviene forma, estructura, trama y símbolo” (302). Es decir, este interés científico – social se corresponde con una ingeniosa forma de presentar a los personajes. Por ello, estamos de acuerdo con William Rowe, en su Mito e ideología en la obra de Arguedas, cuando afirma “En general, a medida que su visión se desarrollaba, era capaz de encontrar técnicas adecuadas para sus propósitos” (45).

Esta observación de Rowe nos parece sustantiva. Arguedas, aunque nos presentó la imagen de ser un escritor intuitivo, era un escritor que se preocupaba por el resultado de sus obras y las revisaba constantemente, como señala González Vigil. La estructura y la complejidad formal tenían una lógica distinta, pero una lógica que siempre subyacía. Para ello es importante comentar en qué medida las estructuras tripartitas se insertan en una “tradición” literaria.

Efraín Kristal rescata algunos indicios de esta “tradición” en algunas expresiones de Manuel González Prada realiza un empleo peculiar de ese término:

En esta novela [Aves sin nido], los indios son explotados por curas, jueces y gobernadores a quienes González Prada había motejado “la trinidad de brutalización del indio”, y a quienes consideraba la principal barrera para el progreso de las zonas rurales del Perú (Kristal 32).

“La trinidad de brutalización del indio” es un sintagma nominal muy sugerente. Notemos que González Prada habla de los opresores del indio en forma colectiva.

Cada vértice de este triángulo subyugante es un colectivo que representa una situación general a lo largo del ande. Se parece mucho a los miembros simbólicos de las trinitades arguedianas. Sin embargo, más allá de ese interesante detalle ¿podría considerarse esta acotación del célebre intelectual peruano como un antecedente o como una fuente? Creemos que sí. González Prada fue un intelectual que influyó notablemente en los escritores e intelectuales que abordaron el tema del problema indígena. El ejemplo más saltante, por afamado, sea el de Clorinda Matto de Turner, en su célebre Aves sin nido. ¿Arguedas no se alimentaría de esta tradición que pretende reivindicar al indio y denunciar los abusos de aquellos que los explotan para su propio beneficio? Consideramos que Arguedas sí se nutre de esta visión indigenista en lo concerniente a la denuncia. Efraín Kristal destaca esta dimensión política en esta corriente literaria: “...la caracterización del indio se vio atravesada por el debate político sobre el indio” (17). Sin embargo, no compartió lo siguiente: “El indigenismo es el género literario que trata sobre el indio rural contemporáneo, desde una perspectiva urbana...” (15); más bien, Arguedas adopta otra posición, otra perspectiva, como destaca Ricardo González Vigil:

Al lector “occidental” le cuesta adaptarse a la óptica de lo real maravilloso, nutrida por el mito y la magia, bajo una oposición entre lo sagrado y lo profano que recorre la totalidad de las vivencia: el trabajo, los lazos familiares y comunitarios, el amor, el ejercicio de la autoridad, la contemplación de la naturaleza, la expresión artística, etc. Esta óptica no triunfa cabalmente en Indigenismo, pero sí en el Neo indigenismo, el que mejor retrata *desde dentro* el mundo andino (47).

La novela, en su tono de denuncia y protesta, se inscribe en la problemática de la explotación del indio y del desvalido. La trinidad que embrutece también es representada en El Sexto y en su atmósfera infernal es como un Cerbero o un Satán.

¿Cómo se vincula el narrador? Es un conocido tópico el que en la narrativa de José María Arguedas, encontramos siempre un narrador que asume la condición de “alter ego” del autor. Este narrador es homodiegético, pues es parte del universo de la novela y es un testigo de lo que circunda la realidad de la diégesis. Suele ser un elemento, quizá el único, individual en el universo colectivo. Ricardo González Vigil considera esta estructura y este tono habitual en la narrativa de Arguedas cuando apunta lo siguiente:

La comunicación entre el héroe y la colectividad, entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, resulta medular en la épica universal y en las novelas de Arguedas, en tanto expresan una feliz comunicación cósmica entre hombres, animales y cosas... (65).

El héroe se conecta con la colectividad y, en ese sentido, podemos notar el esquema básico de la interacción del personaje. No obstante, la cita agrega algo fundamental: lo subjetivo y lo objetivo, de lo cual hablamos líneas arriba. Es interesante que lo subjetivo se pueda relacionar con el héroe –si realizamos una analogía de términos contiguos- y lo objetivo con la colectividad. Es decir, el héroe aporta una visión particular y, por ende, subjetiva. El héroe lee la realidad, la interpreta; y esa realidad se encuentra en el ámbito de lo colectividad. Pero, ¿en El Sexto cómo funciona el aporte subjetivo de un héroe que se encuentra inmerso en un universo de interpretaciones subjetivas? De ahí que el héroe también sea

absorbido por las estructuras tripartitas. El narrador - protagonista, Gabriel, un joven estudiante sin militancia conocida y que opta por la independencia ideológica se enfrenta a un conglomerado de discursos violentos que se enfrentan entre sí con virulencia. Gabriel, frente a esta colectividad, sobresaldrá y se impondrá como el portador de un discurso especial que enrostra las limitaciones de las ideologías férreas y poco solidarias; sin embargo, el héroe se ha convertido en un elemento más de la colectividad, porque la misma colectividad deja de ser una realidad para convertirse en un conjunto de interpretación. Podemos, por ello, calificar a El Sexto como la novela de las interpretaciones y de la violencia de las interpretaciones contra el ser humano.

En un contexto como el descrito, las estructuras tripartitas adquieren una especial relevancia técnica por su representación de la colectividad.

Características de las estructuras tripartitas arguedianas

Las estructuras tripartitas arguedianas son, como hemos podido evidenciar, una técnica para expresar el contexto social y la convergencia de diversas perspectivas ideológicas en una realidad colectiva. En ese sentido, es importante preguntarnos qué características poseen y cómo funcionan.

En el acápite anterior, a través de una perspectiva diacrónica, observamos cómo Arguedas manifestaba constantemente un interés por la representación de un colectivo a lo largo de sus obras y, más aún, desde sus primeras obras. Alejandro Ortiz Rescaniere, ilustre antropólogo, cercano amigo y destacado discípulo de José María Arguedas, escribió un importante artículo titulado La aldea

como parábola del mundo, escrito con una perspectiva antropológica, en el cual esboza una primera idea de lo que es una estructura tripartita arguediana. Ortiz Rescaniere se concentra en el caso específico de Diamantes y pedernales, conjunto de cuentos del escritor andahuaylino, que fue publicado antes de El Sexto y por ello, nos es útil para reconocer la evolución del acercamiento narrativo hacia lo colectivo de José María Arguedas:

“El triángulo, o más bien, los triángulos, con sus oposiciones dramáticas y términos mediadores, también recuerdan algunos de los antiguos relatos de Huarochiri” (428, nuestro subrayado).

Ortiz Rescaniere introduce el término “triángulo” con un sistema de extremos y medios que recuerdan, por su tono, a las características míticas – representadas en el célebre manuscrito colonial que Arguedas conocía y que tradujo y fue la base de su novela póstuma El zorro de arriba y el zorro de abajo-. Es asaz conocida la influencia de lo mítico en la obra del célebre escritor y no es, por ende, una afirmación que profundice, en tanto exprese algo nuevo, en los estudios sobre la obra de Arguedas, pero sí es importante notar cómo este novelista peruano sistematiza su conocimiento antropológico y lo traduce en una especial visión de la pericia del narrador.

¿Cómo, entonces, funcionan las estructuras tripartitas? En principio, mencionemos lo que señala Ortiz para Diamantes y pedernales:

Dos personajes centrales, el tonto y el señor. El tonto, Upa, es forastero; viene del mundo de abajo, de las tierras cálidas del Este. El señor es del pueblo de arriba. Esta aldea es el centro de la acción,

pero también del mundo de los hombres. Se es forastero con relación a ese ombligo. El señor es dueño de casa, dominante, varonil, apasionado y sensible a la belleza de la música, de las mujeres. El tonto, asilado en casa del señor, es débil, inocente, apacible. Ambos temperamentos se atraen y complementan, al parecer, por ser opuestos. Y algo mis los une: la música; el tonto es arpista y al señor le gustan aquellas melodías de las tierras cálidas del Este que toca su protegido. Tales son los contrastes básicos: el señor y el tonto, el espacio central y alto, y el periférico y bajo. A partir de ambos, otros juegos de oposiciones se agregan, también de mediación.

Luego del Upa aparece en el pueblo otro forastero. También viene de abajo, pero en todo lo demás es diferente al Upa: no del Este, pero del Oeste, de la costa; no se trata de un pobre indio disminuido, sino de una mujer rubia, hermosa y atractiva (aunque, desamparada y sin medios económicos). Si al señor le cautiva y atempera el ánimo la música del Upa, la rubia le despierta una pasión que lo pierde (426).

En este fragmento, Ortiz nos informa de la presencia de la trinidad en un espacio cerrado y metafórico –como lo será el penal del Sexto para la novela que es objeto de nuestro trabajo–, es decir, el esquema fundamental de esta técnica: un espacio que sirve como atmósfera de parábola que exagera el valor simbólico. Pero, por otro lado, el contexto de la narración se inscribe en una red especial de oposiciones y afinidades que se compensan y que reflejan la realidad de la aldea que es *la realidad*, como señala el propio Ortiz. El señor del pueblo es opuesto al Upa Mariano, pero la compleja relación se completa con la presencia de la mujer

rubia y atractiva que cautiva al señor. En consecuencia, el Upa y la rubia se convierten en dos polos opuestos que se acercan u oponen tensamente del centro representado por el señor del pueblo; en palabras de Ortiz: “El señor tiene una posición alta, central, frente a los dos forasteros, que son de abajo y periféricos” (427). Sin embargo, el célebre antropólogo continúa:

¿Por qué el señor, siendo poderoso, necesita de los dos marginales? Ellos son su complemento; el centro, para ser tal, requiere de sus opuestos para reafirmarse en el contraste (427).

Esta noción básica –de notorios matices estructuralistas– fundamenta la lógica de este triángulo: la marcada polaridad y contraste. Hemos podido comprobar, con nuestra lectura de El Sexto, que este tratamiento técnico del personaje funciona siempre con una lógica de polaridad, pero más aún siempre con una lógica propia, con un eje propio que vincula a individuos de un mismo sector o de una misma problemática. Para ello, es necesario que exploremos qué estructuras tripartitas arguedianas – o triángulos– se presentan en El Sexto. Ello no permitirá dudas del tratamiento técnico de José María Arguedas.

Las estructuras tripartitas de El Sexto

En la tristemente célebre prisión de Lima llamada El Sexto convivían criminales, ladrones y vagos con los perseguidos políticos –apristas, comunistas o independientes–, innumerables en esa época de gran dureza represiva (Vargas Llosa 110).

Esta cita de Vargas Llosa presenta adecuadamente la confluencia variopinta

Sin embargo, no nos concentraremos en esas estructuras tripartitas, sino específicamente en tres que consideramos más emblemáticos –y no es un azar que lo sean–: los presos políticos, los presos de raza negra o afroperuanos, y los presos homosexuales. ¿En qué nos basamos para afirmar que son las estructuras más representativas del universo trinitario de la novela? Fundamentalmente, porque poseen un alto nivel metafórico y son, en consecuencia, especialmente útiles para la representación de la realidad colectiva; y, evidentemente, porque poseen mayor protagonismo y relevancia en la narración. En cada caso explicaremos en qué consiste el alto nivel metafórico aludido.

Primero, el grupo político. En la prisión, se encuentran encarcelados presos acusados de sedición política, los cuales fundamentalmente pertenecen al Partido Comunista del Perú, al Partido Aprista Peruano. Gabriel es uno de los personajes que pertenece al reducido número de presos sin partido. Es interesante observar que, de acuerdo con la historia de la novela, los elementos que circundan la anécdota se acoplan a una lógica tripartita.

¿Cómo se materializa la estructura tripartita en este grupo? El caso de los personajes políticos es cuantitativamente mayor respecto a los otros dos grupos que serán objeto de análisis. Sostenemos que existe una estructura tripartita general que posee vértices complejos, puesto que cada uno pertenece a una estructura tripartita menor que está presente para representar a su propio grupo. Cada vértice de la estructura tripartita general es el personaje más representativo de su respectivo grupo político –o del apolítico-. Para que se constituyan como tales tienen que haberse impuesto sobre los otros miembros; es decir, como internamente, en cada “subestructura tripartita”, hay una dialéctica de oposición y

complemento; finalmente se debe obtener un resultado, el cual es el personaje que anula las otras propuestas de su grupo. La primacía de estos personajes, cabe subrayarse, no reside por el hecho de que poseen la condición de líderes de sus grupos. En cada caso, observaremos mencionaremos las estructuras que surjan y, con mayor detalle, analizaremos cada caso en el capítulo que corresponda. Sin embargo, ¿cuál es la estructura tripartita general del grupo político?

Está conformada por los siguientes personajes:

Pedro – Luis – Gabriel

Los tres se oponen y se anulan entre sí. Los comunistas acusan a los apristas de incoherentes, excesivamente prácticos y falsos, de apoyar sistemáticamente a los poderosos y de no tener intereses a favor de los menos favorecidos; y, por su parte, los apristas acusan a los comunistas de estar sometidos a las disposiciones políticas de la URSS y de estar sometidos a la codicia que se produce por recibir cantidades de dinero por parte de la antigua potencia socialista, de no velar por los intereses de la patria, y, por último, los acusan de mala fe, de dañar la imagen de sus enemigos políticos a traición y con artimañas. Gabriel advierte que las acusaciones y los pleitos se extreman y se oponen desestabilizándose por sí mismas. Gabriel, como abordaremos más adelante, relativiza esas acusaciones por estar marcados por un odio malsano que impide observar las virtudes de los seres humanos, pertenezcan al bando que pertenezcan. En ese sentido, la novela no considera relevante demostrar cuál postura es la acertada ni siquiera la que se aproxime a ello, puesto que ninguna de esas visiones del otro puede representar la realidad cabalmente. Gabriel tiene que explorar otros caminos y esa actitud es la

marca la naturaleza de la novela y la necesidad del empleo de las estructuras tripartitas.

En medio de esa oposición radical, ambos grupos se adjudican la condición de representantes legítimos de las clases menos favorecidas del país. Gabriel no puede concebir que la ideología que pretende implantar la libertad y el fin de la explotación humana no considere ni valore aspectos que sí son importantes para el hombre andino y provinciano en general, valores que tienen relación con la cosmovisión andina y con el deseo de justicia e igualdad. Esta característica se parece mucho a la del Arguedas que estuvo recluido en el penal del Sexto, históricamente:

En la prisión, además, se dio ánimos para traducir muchas de las canciones quechuas que aparecían en su segundo libro, *Canto Kechwa* (1938), que según Mildred Merino de Zela, Arguedas iba enviando desde la cárcel a su amigo Alberto Tauro para que se las comentara. Así, entre los barrotes de la cárcel, inició otra de las fundamentales tareas de su vida intelectual: recopilar y traducir al español el acervo cultural y folclórico del mundo quechua (Vargas Llosa 111).

También le causa recelo el dogmatismo y el fundamentalismo que anula el deseo de pensar y, sobre todo, sentir libremente, de acuerdo con lo que dicta la conciencia y el amor al prójimo. Gabriel, lógicamente, desconfía de la ideología que no incluya esos principios, pues, sin ello, ninguna es realmente legítima desde su óptica. Por ello, la opción “independiente” que representa Gabriel está estrechamente vinculada con otros principios que, en el universo infernal del

penal, se encuentran minusvalorados: la música autóctona, con la reflexión no sólo teórica, sino aquella que está relacionada con la vida misma y con el amor a la tierra natal. En ese sentido, sólo una opción que considere estos aspectos puede considerarse representante del sentir de un pueblo. Por ello, aunque Gabriel es más cercano a los comunistas, no comulgará completamente con ninguna ideología y también se opone a la radicalidad de los comunistas y apristas representados en esta novela.

Es preciso que mencionemos el caso de cada vértice de la estructura general. Comencemos con el caso referente al grupo comunista. Con respecto a los presos comunistas, se puede advertir la siguiente distribución:

Pedro – Torralba – Cámac

En esta serie de tres encontramos una marcada polarización. Pedro es el líder que encarna la racionalidad y la ideología. Su dureza, su cálculo y su frialdad son elementos que él considera capitales para fortalecer su actitud frente a la lucha revolucionaria. Pedro es un líder invasivo que, entre sus atribuciones, influye en la vida de sus correligionarios, puesto que para él lo más relevante en la vida de un militante es centrar la vida según las exigencias del partido y sus objetivos revolucionarios.

Sin embargo, Cámac es un individuo que en su naturaleza posee una profunda sensibilidad que lo marca y lo confronta irremisiblemente con la dureza que representa su líder y correligionario Pedro. Sin embargo, Cámac no abandona tampoco su condición de militante comunista y considera, por lo tanto, que la ideología comunista es la opción más viable para alcanzar la justicia y la igualdad.

No trasciende, como Gabriel, a la ideología, aunque su natural condición de indígena le permite ser un comunista diferente, un comunista que no se entrega a la dureza del dogmatismo marxista. Este personaje fenece poco después de la mitad de la novela. Su propuesta *sui generis* no cala en el imaginario del militante comunista: no genera un discurso alterno –como Gabriel–, pero sí representa una sensibilidad independiente que se trunca en medio del miasma del horror infernal del penal del Sexto. En ese sentido, Pedro permanece como el líder indiscutible, como la opción que debe seguir todo militante del partido.

Torralba, en ese marco, es un caso intermedio. Este personaje es un militante que acompaña al líder y que siente afecto sincero por Cámac y por Gabriel. Esta situación refleja una actitud intermedia, pero al final de la novela se entregará a la propuesta del líder y seguirá sus dictámenes, por lo que establecerá una distancia ideológica y moral con Gabriel.

En suma, Pedro y Cámac son los polos que se oponen; y, Torralba es la figura intermedia. Pedro, como ya tratamos, es el resultado de esta dialéctica de representación colectiva. Este personaje solo puede representar a su grupo, luego de estas confrontaciones. Pedro, por sí solo, no puede representar al grupo comunista recluido en el penal: debe de ingresar a un contexto de interacción.

Por otra parte, la condición tripartita del colectivo requiere de dos estructuras principales: la de los líderes y la de los militantes y son las siguientes:

Luis – Prieto – Juan “Mok’ontullo” (líderes)

Freyre – Ferrés -el aprista del cuzco

Luis es el líder de los apristas y tiene por principal característica su cálculo político y su frialdad. Pedro considera que “Luis es astuto como un zorro viejo” (78). Su actitud es muy conflictiva y tiende a politizar los eventos cuando implican al rival político, como ocurrió, principalmente, con la muerte del “Pianista”. Lo señalado se puede apreciar en el siguiente pasaje:

Luis y Prieto nos esperaban al final de las gradas, en el tercer piso.

Luis estaba sombrío.

-Te dejaste [a Juan] arrastrar por éste, como un perro.

-¿Quién es este?

-Nunca he sabido su nombre no me interesa –me dijo (48 -9)

Es interesante cómo en este fragmento se puede apreciar la interacción de esta estructura tripartita. Luis es el líder férreo que cuestiona e increpa a sus correligionarios. Prieto está acompañándolo y tiene un rol secundario, intermedio, de acompañante, similar a la de Torralba, que se diferencia del rol de Juan “Mok’ontullo”. En este contexto, es marcada la separación entre la costa y la sierra, para evidenciar barreras infranqueables. Juan es arequipeño, es andino, y Luis fue un campesino que no ha pasado muchas penurias, que se diferencia de los otros campesinos y proletarios. Existe también una polaridad, una diferencia creciente que notablemente se percibe. Luis y Prieto son criollos y piensa como tal y, por ello, en el imaginario de la novela, se anclan más en la astucia, en la maña de la política que defienden.

Juan “Mok’ontullo” es un personaje singular, el cual es simétrico a Cámac. Él es un individuo mucho más adherido a la propuesta ideológica de su partido político, pero posee intenciones filantrópicas que lo unen a Gabriel, además de manifestar una admiración firme por Cámac. Gabriel lo defiende frente a los ataques constantes de los comunistas, pues lo considera un hombre virtuoso. Asimismo, Gabriel considera que se encuentra “preso en la prisión”, debido al constante cuestionamiento y a las sanciones que le imponen sus correligionarios por vincularse más a los comunistas y actuar intempestivamente, sin consultar (sobre todo en el momento en el que Gabriel y él acuden a salvar al vago apodado “Pianista”). Juan, ante esta presión, no puede sobreponerse ni marcar una distancia. Pretende renunciar a su partido, pero no establece ninguna propuesta alterna y, progresivamente, pierde importancia y desaparece de la historia. Tampoco trasciende su ideología y solo la indignación lo motiva a algún tipo de reacción. Con Prieto en su rol intermedio, Luis se convierte, por lo tanto en el personaje que representa al grupo aprista recluido en esta penitenciaría limeña.

La estructura tripartita del militante es de menor importancia que la anterior, pero su valor radica en que nos muestra las tensiones de estos militantes: su humanidad y cultura frente a la actitud cerrada y dogmática que les exigen los líderes de su asociación. La naturaleza de los militantes apristas se encuentra definida en una tensión irresoluble que los atrapa, según la concepción de Gabriel.

Por otra parte, los presos políticamente “independientes” se encuentran representados en la siguiente estructura:

Gabriel – Policarpo – Pacasmayo

Gabriel es el indiscutible abanderado de la opción políticamente independiente. Se opone al dogmatismo y al fanatismo confrontando aquellas disposiciones que contravienen sus principios y que coaptan la libertad de los seres humanos. Se aproxima, por ello, más a Cámac y a Juan que a otros presos, puesto que estos reclusos viven e interpretan la ideología desde una perspectiva más subjetiva y provinciana. Sin embargo, Gabriel también establece un vínculo especial con aquellos presos que no adoptan ninguna ideología y prefieren mantenerse al margen de todo discurso político: Policarpo y “Pacasmayo”. Gabriel establecerá una relación estrecha con Policarpo, el preso piurano, y con “Pacasmayo”, no tanto. Con el primero concretará el plan para asesinar al delincuente más cruel y perverso de la penitenciaría –el preso de raza negra apodado “Puñalada”– y, en esos momentos, será el personaje que ocupe el lugar de Cámac para Gabriel; en cambio, con el segundo, Gabriel experimentará momentos de cierta ironía y tensión con este personaje. Se puede apreciar esto en el momento en que “Pacasmayo” le pide que lo acepte en su celda, debido a que Cámac ya había fallecido. Gabriel le comenta de su cosmovisión sobre la muerte, sobre el valor del huayno como purificador del espíritu, sobre la importancia de llorar a los seres amados y a los hombres admirables. Sin embargo, Pacasmayo no puede comprender la trascendencia de este esquema axiológico:

-¿Hablas en serio o en broma? –preguntó “Pacasmayo”.

-¿Qué te parece?

Pensó un instante. Su rostro casi morado, sus ojos con poca luz se concentraron.

-¡Yo no sé!-dijo-. No me importa tampoco. Has hablado mucho para que yo entienda. Lo has enredado todo...

...

-“Pacasmayo” no está loco, Torralba. Que venga a esta celda. Quizá yo soy más peligroso para él.

-Lo pensaré hasta mañana –dijo “Pacasmayo”, y se fue, apurado.

-Gabriel –me dijo Torralba–. Has dicho cosas serias y otras como para fastidiar a “Pacasmayo”. Creo que te ha tomado miedo... (159 - 160).

“Pacasmayo” es un preso acusado injustamente de sedición. Realmente, es un empresario originario de la región que le brinda su apodo. Costeño, provinciano y un tanto materialista. Su interés es crecer económicamente y vivir libremente, como una persona común. Sin embargo, recluido en El Sexto se enfermó de un mal desconocido que no es atendido adecuadamente por las autoridades sanitarias –específicamente por el médico que visita el penal- y los espectáculos pervertidos que observó en la zona de los presos comunes –el primer piso- lo conducirán a su trágico final: la indignación motivó su violento suicidio, arrojándose contra la reja de la celda de un infortunado ser que era víctima de la explotación homosexual. En otras palabras, la condición infernal del penal despierta en él la indignación y el deseo de justicia, los cuales, en un principio, no significaban para “Pacasmayo” una preocupación fundamental respecto a su vida y, en cierto sentido, eso lo motiva al suicidio, antes que a la lucha en vida: el infierno lo sofoca y no despierta en él, el deseo de trascenderlo y derrotarlo. En consecuencia, según lo expuesto en el

anterior párrafo, “Pacasmayo” representa una oposición con la figura de Gabriel, porque el protagonista de la novela siempre, desde el inicio, experimentó la lucha, la oposición constante contra el infierno: se opuso a la delincuencia y a sus manifestaciones abusivas; así como al abuso dogmático y a la limitación del pensamiento. Quizá no podamos afirmar con contundencia que “Pacasmayo” sea un polo opuesto respecto a Gabriel; pero sí que conforme con sus correspondientes formas de observar la realidad poseen importantes oposiciones.

El caso de Policarpo es muy importante en el esquema de los presos políticamente independientes. Él no es un hombre instruido, hasta se expresa en un castellano deficiente. En la novela se marca esa característica de modo notable¹. Su humildad, sin embargo, está provista de valentía y de anhelo por la justicia.

Estos criminales están asociados y dominan los movimientos mafiosos en torno a las drogas, el alcohol y la prostitución homosexual. La figura descollante, por su sevicia, es el preso “Puñalada”, uno de los “amos del Sexto”, según Cámac, junto con “Rosita” y “Maraví”. Su accionar está resguardado por constantes alianzas con otros criminales y con las mismas autoridades penitenciarias. En ese sentido, tiene un poder efectivo y opresor en el contexto carcelario que lo convierte en un enemigo de alta peligrosidad.

¹ Es interesante apuntar lo que piensa Mario Vargas Llosa en la [Utopía arcaica](#) respecto a este aspecto. Para el laureado nobel peruano:

Arguedas trató de reproducir las variedades regionales y sociales -el castellano de los piuranos, de los serranos, de los zambos, de los criollos más o menos educados- mediante la escritura fonética, a la manera de la escritura costumbrista, y aunque en algunos momentos acertó (por ejemplo, en el caso de Cámac), en otros fracasó y cayó en el manierismo y la parodia. Esto es evidente cuando hablan los zambos o don Policarpo... (232).

Este grupo racial se encuentra eclipsado por la figura de este preso. Algunos de sus “paqueteros” o sirvientes – cómplices son negros, como el negro que vigila la celda de uno de los homosexuales ofrecido como prostituta. Pero todos ellos está bajo la sombra de “Puñalada”, no construyen un modelo alterno, diferente que pueda ser representativo del grupo racial; sin embargo, si hay dos personajes que se oponen al “modelo afroperuano” de “Puñalada” y que permiten observar también una interacción tripartita.

La estructura en este grupo representado está conformado por los siguientes personajes:

Puñalada – Sosa – el zambo vago

“Puñalada” y el zambo vago son elementos polarizados. Como se señala, el primero es un ser opresor y cruel; mientras que, el segundo, es un ser marginal y oprimido de la manera más cruel, por “Puñalada” y por otros. Ambos comparten no sólo la condición racial, sino que comparten una descripción animalizada y una condición humana perdida por el miasma que impera en la interacción carcelaria. Por otro lado, son figuras antagónicas al extremo de que el último será el responsable de la muerte del primero, en un confuso evento que describiremos más adelante. Es decir, la tensión y la polarización en este grupo no consisten en una oposición ideológica, sino de jerarquías férreas que se terminan destruyendo por su extrema crueldad. Por ello, “Puñalada” es la síntesis del grupo, se impone además por la continuidad que establece con sus pupilos en el crimen.

En este contexto, también se puede apreciar una figura intermedia que es el caso del viejo preso negro zapateador, Sosa, que en una de las últimas escenas de la

novela, cerca de la muerte de Puñalada. Este es un preso que en medio de la decadencia humana, de vivir entre los vagos y sufrir humillaciones tiene cierta humanidad expresada en el baile y la música, además de cierta afición política. No realiza nada contra Puñalada, pero tampoco es una de las víctimas constantes de su abuso, ni se acopla a sus acciones perversas.

En la novela la homosexualidad está representada por tres vértices que se vinculan por un criterio de libertad y conciencia de las prácticas homosexuales. En primer lugar, se encuentra el personaje “Rosita” quien, además de ser uno de los criminales más crueles y sanguinarios de la penitenciaría, adopta libremente el rol femenino en todos los aspectos de su persona: su voz, su manera de caminar, su vestimenta y el libre ejercicio de su sexualidad. En segundo lugar, el personaje “Clavel”. Este es un presidiario de quien se abusa de una forma despiadada y bajo un manto perverso de impunidad. Es objeto de explotación sexual y el ejercicio de la homosexualidad que manifiesta, por ende, es producto del abuso y de la agresión. Sus problemas mentales limitan en demasía su conciencia y, aunque lo traten y lo presenten físicamente como una mujer, no podemos encontrar en su ser a un homosexual que asuma su identidad con libertad. En este aspecto, contrasta notablemente con “Rosita”. En tercer y último lugar, también integra esta estructura, el personaje de Libio Tasaico. Este personaje es un adolescente andino que es ultrajado cobardemente por los presos afroperuanos, encabezados por “Puñalada”, durante la noche de su encarcelamiento en el Sexto. Las condiciones para el abuso se basan en un sistema de impunidad que se apoya en la complicidad manifiesta de las autoridades penitenciarias. Libio no es un homosexual; sin embargo atraviesa por una trágica experiencia de violación sexual. En ese sentido, Libio es una víctima total de la inmoralidad, la corrupción y la violencia. Este caso

convierte, en medio de la atmósfera infernal, a la homosexualidad como forma de maltrato sumo. Él, por otro lado, es un espejo de “Clavel” y, por ello, enfatiza su valor simbólico: Libio Tasaico es lo que fue “Clavel”, pues no se debe olvidar que “Clavel” es hijo de campesinos y que degeneró en el ser ultrajado en el que se ha sido convertido por la perversión que supone el ambiente del Sexto. El ultraje al joven Tasaico termina por colmar la paciencia de Gabriel y Policarpo frente a las atrocidades de “Puñalada” y sus secuaces. Paciencia que ya había rebasado su límite con la prostitución de “Clavel”.

En suma, se comprueba que estos tres personajes son imágenes representativas que integran un colectivo -el personaje o la trinidad homosexual- que, intrínsecamente, posee una lógica gradual que oscila entre la libre práctica y la identidad homosexual y la homosexualidad como un medio de violencia y abuso en contra de la libertad y la dignidad del ser humano.



Capítulo II

“Lo que creíamos que no existe”: el espacio carcelario y las posibilidades narrativas en El Sexto

–Adiós, señor –le dije–. Este lugar parece que no es sino para descubrir lo que creíamos que no existe.

El espacio carcelario y su naturaleza simbólica: el infierno y la anécdota

El relato inicia con la descripción tenebrosa del espacio y con el asombro creciente de Gabriel ante su nueva situación penitenciaria: el paso de la Intendencia a la penitenciaría propiamente. Sostenemos, en el presente capítulo, que el espacio carcelario posee dos aspectos principales: la naturaleza infernal y la “limeñización” del penal situado en el corazón de la capital del Perú, como señala Policarpo Herrera, el Piurano: “¡Hasta qué extremocidades llega el humano en la Capital, que dicen! ¿Quién tuerce así el alma del humano?” (181). Existe, en la concepción infernal, un rechazo a lo urbano, casi como si toda ciudad fuera una concentración babilónica y pervertida. Lima, como imagen, es un centro “natural” de perversión que genera una dimensión:

...la invención humana del mundo contemporáneo está presente pero en su espacio más degradado: los espacios urbanos más corruptos. Ejemplo de ello son sus novelas: *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en los cuales lo urbano surge entre la podredumbre, la promiscuidad, los intereses humanas más

mezquinos, el desequilibrio ecológico y la miseria del hombre en la cárcel y en las barriadas de Chimbote (Del Llano 59 – 60).

Según esta cita, la narrativa de Arguedas concentra un especial énfasis en lo más corrupto de lo urbano: la cárcel y la barriada. Estos son espacios donde será verosímil la explotación de las imágenes infernales. Sin embargo, como en estos espacios sufren, sobre todo, los más débiles, también existe una oportunidad para la esperanza. La cárcel y la barriada tendrán más elementos en común de lo que aparentan, si atendemos a lo que rescata Vicente Otta de un artículo de Arguedas aparecido el mismo año de la publicación del Sexto, 1961:

En octubre del año 1961, escribe el artículo El Perú y las barriadas y dice entre otras cosas: “...En la peor barriada de Lima hay algo que no existe en la mayor parte de los pueblos y aldeas desde los cuales ha emigrado a Lima especialmente el campesino andino: la posibilidad de la emergencia, del ascenso, de la promoción. La organización social y política que se mantiene congelada en las provincias andinas, no solo han sumido en una miseria espantosa al campesino... para el indio, el llacta runa, y aun para el mestizo pobre, el porvenir está cerrado en esos pueblos con una cortina de acero e infierno...Hay una diferencia inexpresable entre vivir sin esperanza en el martirio y la fetidez, como el infierno de Dante, y entre trasladarse a otro lugar en el que también hay ese mismo martirio, y aun mas fetidez, pero donde la esperanza existe realmente...”(1; el subrayado es nuestro).

Postergaremos, por un momento, nuestra vinculación con Dante. Es interesante que se resalte la esperanza en el “infierno”. Un tipo de esperanza se pierde

necesariamente: salir de él o salir prontamente de él, más aún en la cárcel; sin embargo, otro tipo de esperanza pervive: la gestación de un porvenir que servirá para trascenderlo algún día. Esa esperanza de la barriada es la esperanza de Gabriel en el penal: “¡Hierve Azcona! –exclamaba –. ¡Hierve! ¡Se harán dueños los serranos, como Raúl, que ha criado chanchos clandestinamente!” (27).

No es gratuito que se resalte, además, la condición fronteriza del penal. El penal del Sexto está en el corazón de la ciudad; está incrustado en el ambiente cotidiano de la ciudad, pero en realidad posee un universo infernal propio que limita con el ritmo de la ciudad. Esta condición es similar al de las barriadas de Lima, las cuales se estaban consolidando como parte del universo de la capital, en los tiempos en que se publicó El Sexto.

Por otra parte, Lima es una imagen que subyace en la caracterización del Sexto como espacio de impureza y de contaminación. Arguedas introduce la problemática política, social y cultural del país en el contexto de una capital que ignora la identidad andina y provinciana; que ignora la riqueza que supondría para fundar una visión inclusiva y orgullosa de lo autóctono. Esta novela presenta un incipiente discurso pro – migrante, en una Lima que está recibiendo a estos migrantes, pero sin incluirlos en sus perspectivas políticas.

Muy pocos, como Arguedas, veían en él [el proceso de migración provinciana] la potencialidad innovadora que encerraba, la posibilidad de cambio, de progreso social y personal del campesino migrante, del “llacta runa” y del mestizo (Otta 1).

Esta será una dura crítica que desarrollaremos con mayor amplitud en el siguiente capítulo; sin embargo, nos muestra una importante dicotomía de la novela: el conflicto cultural entre la costa y la sierra, muy presente en la narrativa de José María Arguedas, pero que en esta ocasión ofrecerá una alternativa especial que consiste en su unión, pero básicamente entre provincianos. Lima, en su paralelo penitenciario, se convierte en el escenario de la gestación de una nueva cultura nacional, en la que el provinciano aporta y enseña valores culturales y humanos a los que deseen construir y luchar por un Perú más justo, valores que están inmersos en su propia cultura, que la novela exige proteger y apreciar.

En El Sexto, la cárcel es un infierno solapado por la realidad cotidiana. El terrible tormento exhibido en este recinto penitenciario parece tener un trasfondo escatológico real. De este modo, esta naturaleza fundamenta importantes dimensiones respecto a los personajes y a los conflictos que surgen de su interacción; más precisamente en lo concerniente a sus posibilidades simbólicas y a la verosimilitud de la narración. La anécdota es superada por la trascendencia ritual y la cosmovisión maniquea entre el bien el mal. El personaje que lucha por el bien es como un redentor y un purificador, mientras que el personaje que abusa y destruye es un “monstruo infernal” que tortura, contamina y pervierte. En muchas ocasiones, estos personajes negativos son equiparados a demonios y algunos al mismo Satán, pero no sin antes enmarcar este universo carcelario en un ambiente similar a un cementerio, hediondo, tormentoso, impuro y chirriante; es decir, elementos marcadamente infernales por la tradición literaria, peculiarmente por la imagen de Dite, ciudad del infierno conformada por sepulcros hediondos.

En este universo infernal lo primordial no consiste en recobrar la libertad prohibida por la represión política, sino que consistirá en la purificación de este universo que también es la purificación de la naturaleza en sí misma. Sintomático es que Gabriel, el protagonista, no recupere su libertad ni sea un tema a tratar en la novela. En Gabriel, desde el inicio, existe una resignación por su destino como recluso: el Sexto, igual que el infierno, tiene la condición de eternidad y de indefinición. El objetivo, en el infierno, tampoco no es huir, sino renovar a través de la destrucción de aquello que perturba y contamina de la forma más monstruosa y despreciable; el objetivo es la confrontación valiente y directa de la problemática. Por ello, estamos de acuerdo con lo que señala Roland Forgues:

Si el canto es un medio para afirmar la supervivencia de los valores de la comunidad indígena, no debemos olvidar que aparece también con la música y la danza de las que es indisociable, como un intento... de purificar y exorcizar un presente degradado y demoníaco, hasta incoherente y absurdo (364 -5).

Esta situación evidencia que esta novela tiene otra lógica y se corresponde, por ello, con principios propios y originales. Por ello afirmamos que esta novela no importa tan sólo por la anécdota, sino por la profunda, constante y sólida simbolización que ofrece y que se debe interpretar para apreciar los diferentes propósitos del relato carcelario de Gabriel. Este relato no consiste en la mera crónica de su experiencia, sino que supone la exposición de su cosmovisión, la cual se consolida a lo largo de la novela. La historia no vale en sí misma, sino que su orden, su discurso y su objetivo político se consolidan en una estructura propia

que se fundamenta en las alusiones y las imágenes sugeridas y repetidas en diferentes personajes.

La novela resultante queda encabalgada entre dos regímenes de composición, entre los cuales, a pesar de su similitud, es posible reconocer un equilibrio formal. De hecho reencontramos, en el nivel de las formas literarias, la presencia de dos configuraciones culturales distintas que tratan de armonizarse, pero que fluyen paralelamente y fijan dos lecturas simultáneas... las operaciones de un pensamiento mítico, aunque ella parecería incapaz de construir por sí sola toda una estructura novelesca, al menos como la entendemos en nuestra tradición occidental. Es aquí que concurren los modelos realistas del regionalismo social: ellos tienen mayor incidencia en *El sexto*, en *Todas las sangres*, que en *Los ríos profundos*... (Rama 225 -6).

La novela busca, a lo largo de todo su desarrollo, su consistencia, aunque esta no dependa de una perfecta continuidad en los hechos, o de un respeto total a la secuencialidad, o de la supremacía de un conflicto base que ordene el sentido de la narración. Por el contrario, la anécdota es vencida por la interpretación y por el simbolismo que es explícitamente introducido por Gabriel: la novela se construye su propia coherencia, la cual, como veremos, se fundamenta en una creciente circularidad: muchas imágenes de la primera escena de la novela, por ejemplo, se repiten, con ligeras variantes, en la última. En otras escenas, algunas de las imágenes vertidas reaparecen oponiéndose a sus predecesoras. Esto es una muestra concreta de la relevancia de lo simbólico, porque la estructuración de la

novela está en la imagen y en la circularidad, en el retorno y la oposición; no en la secuencialidad y la resolución de un conflicto, como ocurre en una narrativa más convencional, o quizá sea lícito calificar de más “occidental”, en relación al estilo del novelista andahuaylino. A esto se suma el papel estructural de uno de los personajes, Alejandro Cámac, un “animador del mundo”, en el este infierno narrado, como analizaré más adelante. Un animador “virgiliano” que es, probablemente, la prueba más tangible de la condición mestiza de la narrativa de José María Arguedas y de su importante aporte como creador y lector de literatura.

La cárcel y el infierno

El Sexto es el infierno y es la metáfora del sufrimiento humano en nuestro país, como apunta el estudioso francés Roland Forgues en su celeberrimo trabajo Del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico:

En *El Sexto*... La cárcel con toda la depravación humana, la perversión sexual, la violación, la prostitución homosexual, se convierte en el símbolo mismo de la explotación de la que padecen los trabajadores y de la violencia que sufren de parte de los explotadores (97).

En el Sexto se pueden vivir las más aciagas desventuras y sufrir los vejámenes más abyectos; y cada acto, cada sufrimiento es representativo de los hombres que más sufren por la opresión y la explotación. No es la primera vez que Arguedas establece este tipo de relaciones. Alejandro Ortíz Rescaniere reconoce una situación similar para Diamantes y pedernales:

En “Diamantes y pedernales”, un poblado serrano es el espejo del mundo y de los dramas de la humanidad. Las aves, los árboles, el paisaje, los hombres, el cielo de esa villa se conjugan en un todo violento y armónico (430).

Ortiz Rescaniere advierte especialmente al convergencia de todos los elementos naturales para la creación de un todo que tiene mucho de “violento” y de “armónico”. En Arguedas, la realidad no es una sola imagen, no es una idea preconcebida, sino que toda concepción se complejiza y atraviesa por ciertos matices que lo muestran complejo. El Sexto no podría ser una excepción. La novela se ambienta en una penitenciaría donde están reclusos presos de todo tipo, desde los más avezados e inescrupulosos delincuentes hasta las víctimas más ingenuas de un sistema corrompido que se funda en triquiñuelas para reprimir a inocentes o a opositores. El Sexto no podría ser solo un lugar de perversión y de delincuencia, sino también debía contar con personajes que poseen un espíritu autónomo que los redime. Presenta a instruidos y a ignorantes; presenta a políticos ya delincuentes común. El Sexto se convierte en un espacio de confluencia y de confusión. Roland Forgues advierte esta cualidad en un plano estético:

El realista, escribía ya Guy Maupassant en el prefacio de *Pierre et Jean*, si es un artista, procurará darnos no la fotografía de la vida, sino la visión más completa, más penetrante y más probante que la misma realidad (48).

El deseo de abarcar y asumir la totalidad en una narración que se pretende representativa posee un rol capital que incluye el conflicto ideológico y cultural de miles. En este espacio degradado y pervertido, Arguedas se sirve de lo infernal

como un recurso estilístico para graficar la polémica de nuestra identidad nacional. El infierno, con sus matices de humanidad y abyección, es la base en que se cristaliza una mirada del mundo, en el que caben las representaciones de nuestra problemática social, política y cultural.

Pero, por otro lado, no debemos olvidar que esta concepción, que es lo común en los espacios representados por Arguedas, no sólo es la complejidad y la confluencia, contiene en sí mismo el anhelo y el deseo de fraternidad, en potencia, que Arguedas posee frente a ellos, como señala Clara Luz Zúñiga para el caso de Todas las sangres:

Ambos [Arguedas y Rendón Wilka] sueñan con un espacio de amor y de hermandad, de un mundo nuevo, donde reine la fraternidad no solo entre los hombres, sino también en la armonía con la naturaleza; un espacio ideal donde impere la armonía universal, devolviendo a la naturaleza su participación activa en la organización del universo y en la vida del hombre (195).

Este principio es el que fundamenta la acción de Gabriel. La naturaleza siempre, de alguna forma, debe estar representada en la novela; es el fundamento que se opone frontalmente contra el urbanismo perverso del penal –revestido de puentes y estructuras urbanas- y, para ello, baste con recordar los momentos en que Gabriel recuerda, generando a la vez una profunda digresión en el relato, su aldea nativa y los componentes naturales que poseía.

Después de estas reflexiones, podemos percatarnos que la simple anécdota carcelaria resulta ampliamente superada. La prisión es sólo el epitelio de un

abismo infernal con las “consideraciones” –tomando el término de Elizondo- y anhelos de una problemática emergente: la confluencia de “todas las sangres” y su violenta interacción.

El infierno de Dante

Observemos con detenimiento los momentos iniciales de la narración:

Nos trasladaron de noche. Pasamos directamente por una puerta, del pabellón de celdas de la intendencia al patio del Sexto... Desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del Sexto crecía... ya a unos veinte pasos empezamos a sentir su fetidez... Abrieron la reja con gran cuidado, pero la hicieron chirriar siempre, y cayó después un fuerte golpe sobre el acero (9).

Notemos la presencia de ciertas imágenes: el traspaso de la puerta (del infierno), las tinieblas, el hedor. Ello, aunado al sonido chirriante, establece un evidente vínculo con estos tópicos infernales reconocidos en la tradición literaria. Sin embargo, otro aspecto que se puede destacar además de la diferenciación entre el adentro y el afuera, entre la luz y la oscuridad, entre la libertad y la reclusión, es la condición de aislamiento. La cárcel es un mundo diferente del mundo real, separado, que lo hace peculiar, con sus propias reglas: lo aísla de las normas de la sociedad. La verosimilitud también está determinado por esto y ello lo expresa

muy bien las palabras del epígrafe de este capítulo que son pronunciadas por Gabriel: la cárcel es el espacio de lo desmesurado en lo que respecta al tormento. Sin duda, todo esto ilustra la condición infernal.

Sin embargo, estas imágenes nos recuerdan mucho la Commedia de Dante. La figura de la puerta, por ejemplo es notable:

Por mí se va a la ciudad doliente

Por mí se va al eternal dolor,

Por mí se va con la perdida gente...

Perded toda esperanza al traspasarme (Infierno III vv. 1 -3 y v.9).

No es gratuito, consideramos, que luego no se pueda salir de la prisión. Gabriel no recobrará su libertad, como ya se mencionó. La descripción del penal, asimismo, puede aludir a una cavidad, a una profundidad que nos recuerda el infierno de Dante, tópico por excelencia del espacio infernal, que es presentado como cónico y hacia abajo. Ello es recordado con la siguiente afirmación: “El ruido repercutió en el fondo del penal”.

Es interesante, por otro lado, que en la distribución, como ocurre en el infierno de Dante, los condenados en peor situación se encuentran en lo más hondo del infierno y los menos perjudicados se encuentran en los primeros círculos o niveles. Por ejemplo en el tercer círculo se encuentran los gulosos; o en el cuarto, los iracundos, entre otras y en el último se hallan los traidores más detestados de la historia como Bruto o Judas Iscariote, padeciendo el martirio que

les inflige el mismo Diablo. La distribución de los pisos del penal, en suma, es la siguiente:

Tercer piso	Presos políticos
Segundo piso	Criminales de menor peligrosidad
Primer piso	Vagos y criminales de alta peligrosidad

Estas marcadas diferencias son notables. Por un lado, por ejemplo, los presos del tercer piso; es decir, los políticos, tienen un desayuno más suculento que los otros pisos. El primero, el más hondo del infierno, poblado por los más sufrientes, por los que peor padecen el infierno: vagos y seres degradados por la violación y el tormento de los “amos del Sexto”. En el tercero, aunque incómodo y pernicioso para la salud, se encuentran los reclusos de “culpas más leves”, como los políticos que levantaron su propuesta contra el régimen dictatorial. Esta distribución del dolor y del castigo tiene una clara jerarquía que se distingue por el “pecado”; es decir, según la gravedad del delito. Los militantes de los partidos políticos están reclusos por una aguda campaña de represión, pero no son propiamente delincuentes, por el contrario, se perfilan como víctimas de un sistema pervertido. Pero, por su parte, los presos del primer piso son delincuentes nefastos que además viven abusando de los demás, incluso son elementos empleados por la represión para torturar a los presos políticos. Esto establece una clara oposición entre estos sectores.

El Sexto posee otras características infernales, pero entre ellas destaco la equiparación del penal con una monstruosidad innata que lo convierte en un ser casi con vida propia, como un ser maligno que se traga a sus condenados.

El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del Sexto crecía.

...

Ya podíamos ver las bocas de las celdas y la figura de los puentes. El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse. (9)

Como puede apreciarse en este fragmento, se sigue enfatizando la condición de lo oscuro aunque en este momento ya es un lugar plenamente oscuro. Pero, por otro lado, el Sexto se convierte claramente en un objeto personificado. En estas declaraciones, no se sugiere que el Sexto tenga vida propia, pero sí que tiene una marcada monstruosidad que perturba, que asusta que se mueve o, mejor dicho, se anima con el canto de los reclusos. En este momento, son los políticos quienes cantan sus himnos característicos y quiebran el momento de tensión. Pero, el Sexto se encuentra tomado y parece vibrar. Gabriel lo percibe y lo asume como su nueva realidad. En la primera parte de la cita, se describe la aproximación de los presos a la mole del penal, pero el “crecimiento” del penal sugiere la imagen de un monstruo al que se acerca el “héroe” a derrotar, a matar. En el capítulo tercero, trataré con mayor detalle la identificación del Sexto con uno de sus criminales más sangrientos y abominables: el preso afroperuano “Puñalada”, pero conviene advertir desde ya la importancia de la personificación para el simbolismo del

personaje. Aunque volveré a esta cita, observemos la imagen y la correlación que ofrece Gabriel:

Las paredes de esta prisión, su fetidez nauseabunda, ese piso de abajo que los vagos lamen; todo me empuja a procurar la muerte del negro [“Puñalada”]. Será un poco como matar al Sexto.

...

-... Viviré con la dicha de haber contribuido a aniquilar a un monstruo, como en la antigüedad griega. (156)

El gigantismo del Sexto luego se puede asociar a la gran altura de “Puñalada” y la muerte de este con la muerte de todo lo que el Sexto representa. La condición “personificada” del penal ofrece una fácil vinculación con los seres vivos, otorga fuerza al simbolismo, al paralelismo de las imágenes. Gabriel descubre así su función en el mundo y este descubrimiento se basa en la interpretación y en la lectura del narrador, quien se configura a sí mismo como un héroe que contribuye a destruir a un monstruo: ese simbolismo atraviesa la anécdota de la reclusión y posibilita la alegoría, la lucha contra los problemas de la sociedad.

El cementerio: Dite y el Sexto

La siguiente cita contiene las palabras que intercambian Dante y su maestro Virgilio, en medio de una accidentada marcha, cuando llegan a las murallas de la ciudad infernal de Dite, así se describe el hecho:

Díjome el buen maestro: “Hijo querido,

ya la ciudad de Dite con su gente
grave se ve, y su ejército aguerrido”.
Yo contesté: “Maestro, claramente
sus bermejas mezquitas ya discierno,
allá en el valle, cual de la hoguera ardiente
salidas”. Y él me dijo: “El fuego eterno
que los sofoca así los enrojece,
y así las ves en este bajo infierno” (Infierno VIII vv. 67 -75).

En el siguiente fragmento encontramos una vinculación con el Sexto:

De pie, miré el fondo del penal; y mientras la hirviente multitud de vagos y criminales que deambulaban en el patio bajo murmuraba en desorden, pensé en mi compañero de celda. Nadie me interrumpió; no se ocupaban de mí los presos políticos del tercer piso. Volví a sentirme nuevamente como en una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita. Así toda mi razón y mis sentimientos volvieron hacia mi compañero de celda (21).

En el presente fragmento, Gabriel califica al penal como una ciudad de gente atareada y cosmopolita. Es cierto, que la concepción de ciudad en los tiempos de Dante dista diametralmente de la concepción contemporánea; sin embargo, existe una conexión en la idea de una ciudad infernal, un conjunto arquitectónico articulado como una ciudad infernal. En ese contexto, Gabriel observa con mayor

detenimiento el universo en el que está inmerso y, en ese momento, piensa y se vincula con su amigo y guía, Alejandro Cámac. De esto hablaremos en el próximo acápite.

Sin embargo, este es tan solo una dimensión superficial. Lo característico en Dite no es sólo su categorización como ciudad infernal, sino que está revestida de sepulcros ardientes que contienen a los herejes o los vinculados a ellos como el caso del papa Anastasio. Así nos presenta Dante esta peculiar urbe averna:

al lugar de los sepulcros diferente
aspecto prestan, tal de parte a parte
hacían los de allí, más cruelmente:
el fuego entre las tumbas se reparte
y así están todas ellas encendidas,
que al hierro no caldea más el arte (Infierno IX vv. 115 – 120).

Y yo: “Maestro, ¿quién es esa gente
que en las tumbas está? ¿Por qué pecado
a un suspirar se entrega tan doliente?”
Y él: “Son los heresiarcas y el errado
pueblo de cada secta: en fuego envuelto
más número se ve del que has pensado (Infierno IX vv. 124- 129).

En estos dos fragmentos encontramos dos elementos fundamentales para la construcción de la imagen infernal del penal del Sexto: el sepulcro y el condenado. Notemos que los heresiarcas son aquellos que sostienen una doctrina que se aparta de los preceptos que defiende la Iglesia Católica. Hubo, a lo largo de la historia, muchas sectas y grupos de este tipo. Lo importante, al margen de la presencia del heresiarca, es que desde la perspectiva de la Iglesia, quien afirma poseer la verdad inspirada por Cristo y sus discípulos, estos individuos están equivocados y tergiversan la verdad con interpretaciones alternas. ¿Estas sectas enterradas en sepulcros hirvientes no se parecen a esas “sectas” en pugna que no encuentran “la verdadera lucha política” (una lucha cultural como observaremos en el siguiente capítulo) y que se encuentran como “muertos” en una “ciudad” que parece un cementerio? Estoy aludiendo a la misma descripción que nos ofrece Gabriel:

La luz del crepúsculo iluminaba los inmensos nichos. Porque la prisión del Sexto es exactamente como la réplica de algún “cuartel” del viejo cementerio de Lima (23).

[Y cuando se refiere a los políticos]

Los vivos estaban muertos. Los entonadores de los himnos a cuyo fuego don Policarpo extrajo como un rayo sus cuchillo y le rompió el cuello a uno de los soplonés más temibles de Lima, estaban muertos (192).

El Sexto, igual que esta ciudad infernal, es considerada una “réplica de los cementerios de Lima”. No es, como Dite, una ciudad constituida por sepulcros

hirvientes y hediondos, pero sí es un lugar construido como si fuera un cementerio y eso, en una novela marcada por el simbolismo emocional de su narrador como esta, es una condición suficiente para revestir de esta condición infernal al penal del Sexto.

Alejandro Cámac: la función virgiliana

Por otro lado, el ingreso por la puerta, nos recuerda el dintel de la puerta del infierno de Dante. El célebre letrero del abandono de la esperanza es sustituido por las palabras de Alejandro Cámac, recluso por su militancia comunista, con quien Gabriel compartirá su celda. El evento se produce al final de la primera escena:

–Ahora sí, aquí nadie sabe cuándo saldrá. De la Intendencia todavía está fácil –dijo, apagó la vela y se recostó.

–Hazte a la idea compañero. Todos tenemos aquí de 20 meses para arriba: ¡Buenas noches! (11 – 2).

Estas declaraciones de Cámac tienen dos componentes: primero, nadie sabe cuándo saldrá en libertad; es decir, la prisión es indeterminada y tienen especial interés que Gabriel no salga de la prisión al terminar el relato; y, segundo, le pide resignación ante la nueva situación; es decir, de algún modo “que abandone toda esperanza”. El cuadro infernal dantesco se puede apreciar con claridad. Lo interesante es que esta primera descripción del infierno encuentra una importante coherencia, puesto que la idea y el anuncio del infierno están en el primer y el último momento de la primera escena. Estos elementos son importantes para

entender la naturaleza infernal del espacio carcelario, pero esta escena aporta otro elemento a considerar: Alejandro Cámac Jiménez.

La elección de su apellido no puede ser gratuita. Cámac quiere decir “el que anima el mundo”. Cámac se encuentra en el inframundo, “animando el mundo”. Él es el que desempeña un papel de guía. Él es el primero en mostrar y explicar a Gabriel lo que le espera y le cuenta sobre los diferentes personajes que están internos. Cámac desestabiliza la concepción meramente demoníaca, diabólica, católica y occidental del infierno. Cámac es un personaje que evidentemente representa lo andino, encarna en su condición de obrero y campesino indígena una visión particular de la vida que se asemeja a la de Gabriel y que alimentará su intento purificador. Cámac, no obstante, es un personaje didáctico que acompaña, guía y alimenta la sensibilidad y la perspectiva del narrador, aunque éste, finalmente la trasciende, como analizaré en el próximo capítulo. En ese sentido, Cámac sería un “Virgilio sincrético”, porque hace las veces de un “dios animador andino” en el inframundo, cargado de la sabiduría milenaria del ande, en un mundo enfrentado con lo occidental, en un infierno que también tiene características occidentales.

¿Qué sugiere esta observación? Una suerte de sincretismo que Arguedas abraza y que considera necesario para la configuración de la problemática nacional en medio de este marcado simbolismo infernal. En otras palabras, es ahora comprensible que este infierno contenga un “Virgilio sincrético” o un personaje que cumpla esta función: la guía y la enseñanza. Cámac le explica a Gabriel la realidad del penal y aspectos importantes que debe saber:

Tomó mi mano, y con sus animosas

miradas y su voz me conforté

y él me introdujo en las secretas cosas. (Infierno III vv. 19 - 21)

Ello cobra mayor sentido y relevancia si se toma en cuenta que la novela ilustra un caso de convergencia entre la costa y la sierra, entre el mundo campesino y obrero frente a la explotación y el abuso, pero ello supone una integración particular que incluye la cultura y el reconocimiento de nuestro pasado y presente.





Capítulo III

“La adivinación del ánimo también es segura”: la estructura tripartita del grupo político

-Tú te equivocas, camarada, esta vez. No hay que confiar tanto en el cerebro. Hay veces que la adivinación del ánimo también es segura. Ahí está la diferencia entre el serrano y el criollo.

Aspectos introductorios

El prisionero político fue un referente casi cotidiano en los tiempos en que Arguedas publica El Sexto, puesto que la cruenta represión política y las dictaduras militares fueron prácticas extendidas en toda Latinoamérica. Asimismo, debemos considerar el momento de la efervescencia socialista que produjo el éxito de la Revolución Cubana, manifestado en la militancia armada de grupos de izquierda: el preso político era un personaje consuetudinario en aquellos años de violencia y agresión contra la democracia. Ariel Dorfman alude a esa situación en su ensayo Violencia e imaginación en América Latina:

La dictadura americana, para Asturias y para otros autores, frustra todo asomo de bondad, y el Arcángel Miguel, como ha observado Cedomil Goic, termina en los infiernos de las cárceles americanas por haberse atrevido a levantar su mano contra el Señor (23).

Es decir, el revolucionario terminará reprimido y confinado a la cárcel que las dictaduras implementan para los opositores que optan por las armas. Notemos, además, la imagen infernal que aplica Dorfman: el revolucionario como el siervo celeste que se enfrentó contra las fuerzas de Satanás. Satanás, por lo tanto, sería la dictadura y sus cómplices: este criterio será hábilmente empleado –y reelaborado– por Arguedas, como anotaremos en este y el próximo capítulo.

Si bien las experiencias que son el fundamento de la novela fueron vividas a finales de la década de los años treinta –1937 y 1938–, la distancia en el tiempo permitió al novelista reinterpretar su experiencia –más allá de la implicada en la ficcionalización de su vivencia– y situarlo con los visos de la época en que escribía; y, aunque este proceso no sea objeto de análisis en nuestro estudio, es importante destacar que lo interesante del proceso aludido es que José María Arguedas opta por representar la lucha política, no desde la óptica del revolucionario en pugna, sino del recluso que dentro de la cárcel exacerba su lucha ideológicamente y la aleja de aquellas urgencias sociales, culturales y políticas que destruyen al individuo en la vida diaria. Esta novela, en el nivel político, recuerda los valores que para Arguedas deben prevalecer en el espíritu revolucionario. Por ello, consideramos pertinente la observación que al respecto realiza José Alberto Portugal:

Mario Vargas Llosa la ve como una novela en la que Arguedas hace expreso su rechazo a las ideologías. William Rowe, por su parte, ve en ella un rechazo al dogmatismo ideológico, que no es lo mismo (249).

Lo relevante en la concepción política de la novela –pues incidirá en las estructuras tripartitas- es notar que ocurre un problema diferente que nadie parece atender y que preocupa especialmente a Gabriel: la “colonización cultural”, fruto del contacto con las grandes potencias que extienden su imperio económico a los países deprimidos pero ricos en cultura. El mismo José María Arguedas establece esta preocupación en un ensayo titulado, precisamente, La cultura: un patrimonio difícil de colonizar. Observemos con atención los dos siguientes fragmentos:

Puse a la consideración de los colegas que, una cultura superviviente a pesar de los varios siglos de vasallaje absoluto de sus portadores, bien podía ofrecer valores y elementos que siguieran influyendo y acaso convendría que persistieran, por lo mismo que la cultura de los grupos dominantes tenía, sin duda, rasgos y características “feas” y “cruels”

...

Las potencias que dominan económica y políticamente a los países débiles intentan consolidar tal dominio mediante la aplicación de un proceso de colonización cultural (185 - 6).

La principal bandera política de Arguedas era realmente una lucha en el terreno cultural, pues él fue un intelectual que apostó por el respeto a la tradición de toda cultura. Afirmó que la dominación política era también cultural y se debía

establecer una lucha frontal contra todo tipo de imposición que nulificara el aporte que nace de nuestra propia tierra. En la novela este problema es sinónimo de deshumanización, de alienación y destrucción del espíritu del hombre. Ello está estrechamente vinculado con el dinero. Para José María Arguedas, estas potencias y empresas internacionales no respetan la cultura ni la vida de los hombres por el simple hecho de lucrar. Arguedas le manifiesta esta preocupación a su amigo, el destacado intelectual John Murra:

Querido John: nada me aterra y me preocupa más que la comprobación constante, casi fatal de cómo la acumulación de la riqueza corrompe al hombre, lo convierte en verdaderamente enemigo de los hombres. ¿Será posible que seamos salvados alguna vez de este mal terrible? Odio desde la infancia el poder fundado en la riqueza material. Y casi todos los que me rodean no persiguen otro fin más que alto para sus vidas que ese miserable objetivo. Te parecerán ingenuas mis palabras; pero a ti se te puede hablar con *ingenuidad*. El Sexto y todos mis pocos relatos están plenos de odio a esta parte oscura del ser humano y de una fe absoluta en que podrá vencer el mal. Los ríos profundos concluye con la fe en el “colono” “come piojos” de las haciendas. Estos marchan al pueblo, a la ciudad capital, a pesar de la metralla. Van por una misa. Pero alguna vez avanzarán de ese modo por algo que sea más grande; lo están haciendo ya (65).

Cierto es que la novela se concentra más en la reivindicación de lo andino y ello se alude ante la preocupación que suscita en Gabriel el que desde el proceso de “dominación cultural” se quiera incentivar en el indio el “veneno del lucro” y se les motive a “olvidar sus cantos”. Pero por algunas imágenes que analizaremos en su momento -como la danza de Sosa o la cultura de Pacasmayo y el Piurano- la novela reivindica la riqueza cultural del provinciano en general. Cámac es un personaje que constantemente enfatiza la abominación que le produce el olvido de la tierra y de la cultura que lo identifica a uno como ser humano. Este personaje es el que expresa textualmente esta noción cuando conversa con Gabriel:

-¿No es cierto que el gringo de los trusts no tiene patria? ¿Dónde, dónde pone su corazón; ¿Sobre qué tierra, en qué pueblo? ¿Qué cerro o qué río recuerda en el corazón, como a su madre? ¿Un gringo que no ha sido criado propiamente? ¿Entiende usted? ¿Qué no ha tenido crianza de una patria, sino del billete... ¡Balas y billetes es la patria del gringo! Y entonces todo se lo quiere agarrar. No hay más remedio para él (18).

Gabriel y Cámac sienten que esta preocupación no es motivo de consideración por parte de los grupos políticos que afirmaban luchar para terminar con la opresión y la injusticia de estos sectores. La no preservación de los valores andinos -y, en cierta medida, provincianos en general-, para estos personajes, es tan excluyente y explotadora como la opresión contra la que luchan los principales partidos de masas de nuestra historia política: el APRA y el Partido Comunista Peruano (PCP). Ambas agrupaciones en la novela, se autocalifican

como los portadores de un verdadero mensaje de peruanidad, como representante del pueblo peruano. Para afirmar esta noción, la contundencia con que manifiestan su verdad viene acompañada de una notable virulencia e imposición:

En las proclamaciones de los militantes apristas y comunistas destacan dos principios: ellos son los propietarios de la verdad y le dan categoría al odio. La polémica con su odio es la polémica con el proyecto racionalista. Pues el odio de los militantes no es una pasión humana, el reverso del amor, sino un principio teórico, un procedimiento racional: odio de clase, odio de partido (Housková 85).

Este “odio de clase, odio de partido” al que se refiere Housková está adecuadamente reflejado en el siguiente diálogo de Luis, el líder del grupo de los reclusos de filiación aprista:

-No hay diferencia entre el pueblo aprista y sus dirigentes. El Perú es aprista. Lo demás son sobras, que están al lado del imperialismo yanqui o del ruso. He ahí la prueba de que nosotros representamos al Perú. Atacar a los dirigentes del apra (sic) es atacar a la patria (110).

Este personaje arroga para su agrupación política la representación de los intereses nacionales y clasifica a los políticos opositores como cómplices de alguna de las polarizaciones políticas del mundo de aquel entonces: EE.UU o la URSS. Sin embargo, para Gabriel, ni el APRA ni el PCP sienten la necesidad de revalorar el

aporte cultural de los indígenas ni de lo oriundo. En ese sentido, la novela se vincula con la siguiente idea de Mariátegui: “Cuando se habla de la peruanidad, habría que empezar por investigar si esta peruanidad comprende al indio” (32). Gabriel reivindica la riqueza cultural del país y la superpone a cualquier dogmatismo que pretenda excluirla. No contemplar estos aspectos, por lo tanto, sería ser indiferente ante la problemática del indígena y de los más oprimidos en el país. Este concepto es el que prima en la novela y supone un especial mensaje político que Gabriel enfatiza y, asimismo, es una constante en la narrativa de Arguedas:

Los personajes débiles no son marginales. En las novelas de José María Arguedas el mundo no les pertenece a los fuertes: no se acepta el punto de vista del éxito. La conciencia de la debilidad es una conciencia más precisa del mundo: la humildad significa percibir la totalidad del universo (Housková 89).

Por ello, lo que señala Vicente Otta en su breve artículo El socialismo mágico como opción del Perú andino mestizo es peculiarmente emblemático, cuando se refiere a los “diálogos”, a las pugnas que se establecen durante discusiones constantes en el discurso de la novela por parte de los presos políticos, porque resume adecuadamente gran parte de las causas de los dilemas y dicotomías en las que están involucrados los presos políticos:

En todos estos diálogos se mezclan dos tipos de problemas. 1) el que se refiere a la lealtad y fidelidad al partido y la ideología comunistas

versus la solidaridad y fraternidad por el hombre de carne y hueso, por el hombre sufriente; y 2) la comprensión de la realidad tal como lo dicta el enfoque partidario y la comprensión de esa misma realidad desde la observación objetiva, la mirada de un hombre libre de anteojeras (4).

La opción en pro de la fraternidad y la comprensión entre los seres humanos prima ante el dogmatismo de un ente colectivo que absorbe y nulifica al personaje. Los colectivos de la novela, por el contrario, son agrupaciones de personajes que permiten la expresión de cada personaje, aunque sea una opción execrable: los personajes exhiben sus características y completan una idea colectiva con muchas características diferentes; es decir, el colectivo arguediano, la expresión individual es fundamental para la adecuada representación de la realidad. Mario Vargas Llosa en su ensayo La utopía arcaica destaca la condición colectiva del personaje:

Uno de los aciertos del libro son los ‘personajes colectivos’ –otra constante del mundo creado por Arguedas–, entidades gregarias en las que el individuo es absorbido y borrado por el conjunto, que funciona con el sincronismo de un ballet (232).

Para Vargas Llosa, Arguedas expresa una tendencia a la representación colectiva y a considerar en su personaje una dimensión que engloba las características de un grupo social. No compartimos la idea del “sincronismo de un ballet”, puesto que, como afirmamos líneas arriba, el colectivo arguediano sí deja

un margen de libertad al personaje y lo demostraremos en cada estructura tripartita que mencionemos a lo largo de la presente tesis. Sin embargo, estamos de acuerdo con el brillante novelista peruano en lo referente a entidades que tienden a un colectivo y con que ello supone, desde su óptica, un acierto.

El grupo político es el más denso y complejo en El Sexto por la misma naturaleza de la novela. Esta condición se refleja en la intrincada lucha partidaria e ideológica y en la numerosa cantidad de tendencias e imágenes que tornan a este grupo casi como inclasificable. Las estructuras tripartitas –las “trinidades”– cumplen en ese contexto un rol capital; son herramientas medulares que pueden permitir una mejor captación de la totalidad.

Las estructuras tripartitas del personaje político

En el presente capítulo abordaremos la problemática de representación del personaje político, a través de las estructuras tripartitas. Ya en el primer capítulo enumeramos las triadas que serían objeto de nuestro estudio. Cada una será abordada cuando hablemos de cada partido político y de Gabriel. Mencionamos, no obstante, la principal que está conformada por los siguientes personajes:

Pedro – Luis – Gabriel

Esta estructura tripartita que es reconocida por Forgues cuando afirma lo siguiente:

La mira del lector se ve atraída constantemente hacia tres celdas del tercer piso que se hallan en el centro del desenvolvimiento y del desenlace del relato: la de Pedro, la de Luis y la de Cámac (96).

La celda de Cámac, no olvidemos, es la celda de Gabriel. Estas tres figuras en oposición son, sin duda, los puntales de un triángulo político que se contrapone en una polémica de prioridades y principios rectores.

Esta tríada posee tres vértices especiales, polarizados, distantes: Pedro es un líder dogmático y excesivamente racional; su manera de entender el mundo sólo atraviesa el cauce de la lucha partidaria y de la teoría marxista; todo aquello que escape de esa dirección, incluyendo ese mundo mágico que Arguedas reivindica siempre, son nociones que deben ser abandonadas si se quiere luchar y militar “correctamente”. Luis, en cambio, es un líder pragmático y frívolo; movido por un odio malsano politiza todos los conflictos que viven en el Sexto tanto él, como su partido, el APRA, y en la novela se muestra en todo momento hostil o indiferente frente a los comunistas. Su pragmatismo y su lucha encarnizada sin razón son las características más descollantes de este personaje y se puede percibir, evidentemente, una diferente concepción del mundo en relación con Pedro. Por último, Gabriel no es un líder partidario y esa condición desea ser remarcada constantemente por este personaje. Su condición independiente le permite evaluar y juzgar a los presos políticos que viven enfrascados en una exclusión sin lógica y en una hostilidad que les impide ser un grupo unido que luche frontalmente contra la explotación. Gabriel, a diferencia de los dos líderes mencionados, valora su libertad y su independencia. Esta situación le permite

rescatar el lirismo propio de su filiación indígena es decir, rescata su acervo cultural y para él esos serán los únicos medios de sobrevivir en un mundo penitenciario pervertido y destructor donde no puede refugiarse más que en sí.

Observemos un momento peculiar, en el cual estos tres personajes políticos se manifiestan como las figuras representativas de los presos:

-Gracias -dijo Luis- Vamos a pedir una entrevista con el Comisario para protestar por el espectáculo que hemos visto y exigir que se expulse del Sexto a “Puñalada” y Maraví. Ninguno tiene sentencia. Yo y Pedro firmaremos la petición por los partidos y Gabriel por los estudiantes y los presos sin partido (94).

En este fragmento, los líderes políticos le reconocen a Gabriel un status de igual valía que el de ellos. Ellos reconocen el papel representativo de Gabriel con grupos especialmente apolíticos; puede que muchos de los estudiantes que represente Gabriel estén involucrados en alguna militancia concreta, pero por lo menos los líderes no lo consideran como parte orgánica de la estructura partidaria. Gabriel en este fragmento se constituye, explícitamente, como un personaje integrante de la estructura tripartita política. Estos tres personajes son integrantes de la triada por la naturaleza confrontacional que poseen, ya que son especialmente opuestos; no obstante, será Gabriel la figura que se imponga frente a estas propuestas políticas. Al final de la novela, Gabriel no será un líder ni tendrá prosélitos, pero evidenciará la superación de toda doctrina que intente negar la libertad y el respeto por la cultura del Perú. Recordemos que esta característica es

una constante en la estructura tripartita: entre las tres, luego de una dialéctica, permanece un elemento que emerge como la figura máxima. En este caso es Gabriel, si consideramos esta lógica.

Arguedas sabía que esta condición, junto con la representación en sí que él presenta, le podría acarrear muchos problemas con los militantes de estas agrupaciones, como se puede advertir explícitamente en esta carta dirigida a John Murra:

Estoy más que algo deprimido por el trabajo excesivo e intensísimo que he dedicado nuevamente al relato sobre El Sexto-. No me siento completamente seguro de él en lo que se refiere a las páginas que se refieren a los partidos políticos que padecían una implacable persecución y que tenían por eso a sus mejores hombres en la cárcel. Tengo miedo de ser injusto o exagerado. Ambos partidos-APRA y comunismo- eran entonces y ahora uno de ellos lo es más aún, eran rígidos, excluyentes y tan implacables como sus persecutores; pero luchaban por la justicia social; estaban embriagados de mesianismo excluyente-. Los amaba y les temía a ambos. Eso está claramente expuesto en el relato

...

Me preocupa sin embargo lo que hago decir a los personajes, porque no se trata ya en ese caso de personajes, digamos, “libremente” creados sino de individuos que simbolizan o representan ideologías

y métodos de partidos que existen y que han de sentirse retratados y que los lectores han de tomarlos como ejemplos (53).

Los presos comunistas: Pedro, Torralba y Alejandro Cámac

Los personajes anunciados en este subtítulo son los que integran la subestructura tripartita comunista. Son siempre un conjunto de tres y la representación del colectivo adquiere ese matiz si falta uno de los personajes, como por ejemplo ocurre en esta situación: “Pedro, Torralba y Fermín, el zapatero, estaban en el puente. No había salido Cámac y estaba desconcertado” (49).

Pedro es el líder de la agrupación comunista en la prisión; Torralba, uno de sus principales seguidores y colaboradores; y Cámac es un militante diferente que se aparta, en gran parte, de su férrea militancia, por su naturaleza de indio. Fermín es un preso comunista que dictaba clases de marxismo en el penal y que no adquiere mayor protagonismo en la novela. Pareciera que este personaje evidenciara una tendencia a lo tripartito. Fermín solo acompaña al colectivo, porque falta un integrante de la estructura tripartita de los comunistas –Cámac-. Retomemos, por lo tanto, la naturaleza de la estructura más evidente.

Cámac no es como Pedro, como hemos observado en las palabras que citamos de “Mok’ontullo”. La diferencia se refleja en el rechazo de Pedro hacia las emociones y la intuición, así como a las tradiciones andinas, las cuales las interpreta como una desviación de la actitud férrea que se espera de todo militante comunista. Conviene citar primero el diálogo entre Pedro y Cámac luego de que ha ocurrido una tragedia: un acto de filantropía –el auxilio de un vago conocido como

“Pianista”- motivó el asesinato del auxiliado para robarle la ropa que le habían obsequiado para abrigarlo. Esto involucró a un personaje aprista con un homosexual y su hombría quedó cuestionada; su imagen quedó mancillada desde la perspectiva de Luis, el líder aprista. Pedro debate con Gabriel y con Cámac:

-Los vagos, asesinos y ladrones consideran el tercer piso como algo inalcanzable, ahora se ha establecido cierto contacto.

-¡Ladrones vagos, asesinos! –contestó Cámac-. ¿Acaso un comunista debe hablar así, en esa forma? El “Pianista” era un pobrecito inocente; valía más que yo y tú, camarada, por sus sufrimientos. Nosotros tenemos la esperanza, es el sol que nos alumbra por dentro. El “Pianista” era la peor víctima de la sociedad capitalista.

-Gabriel precipitó su muerte. Pero tú, compañero siempre hablas sobre lo que ves, teorizas a base de tu experiencia personal. Así vas derecho a la confusión. Los tres pisos del Sexto deben mantenerse separados para que exista el orden, el orden dentro de la prisión sin el cual no podemos mantener nuestro propio orden (69; el subrayado es nuestro).

En este diálogo, Pedro manifiesta su cuestionamiento a la intuición y cuestiona en concreto el enfoque partidario de su correligionario Cámac. La confrontación de modos de interpretar la realidad es explícita, como en este otro diálogo de donde extraemos el título del capítulo:

-Tú te equivocas, camarada, esta vez. No hay que confiar tanto en el cerebro. Hay veces que la adivinación del ánimo también es segura. Ahistá la diferencia entre el serrano y el criollo (73).

En este otro ejemplo, podemos apreciar nuevamente la crítica a la intuición, pero también el poco respeto por el acervo cultural andino:

-No debí permitir que se quedara contigo –dijo Pedro- . No debí permitirlo. Tú eres un sentimental pequeño burgués y él era un indio emotivo. Nunca asimiló bien la doctrina. Era un comunista intuitivo por su clase y su casta... Tú lo entusiasmaste. Cantabas música de serranos, y él se decidió a fabricar una guitarra y una mesa, cuando ya no tenía pulmones...

-Usted no conocía a Cámac –le repliqué antes de que concluyera; no le permití pronunciar las últimas palabras-. En la soledad se consumía. Yo le traje los recuerdos de los pueblos que amaba. Dormía tranquilo. Nos reíamos. Sus últimos días fueron alegres, hasta donde es posible en este infierno.

-Tú excitabas sus nervios. Lo inquietabas, agrandabas sus defectos. Ahora mismo hablas como un pequeño burgués sentimentaloides (121).

Para Pedro, el aprecio de Cámac por su cultura y su tradición es un “defecto”; para el líder comunista, estas manifestaciones culturales son desviaciones que están motivados por la intuición y el poco control de las emociones, pues Pedro considera que “el intelectual comunista ha de ser todo de acero, aun su sentimiento sin que deje ser de ser sentimiento” (122).

Estos fragmentos evidencian una oposición un tanto polarizada que opone a estos dos personajes por el criterio de racionalismo frente a la emotividad para acercarse a la realidad. Torralba es, en cambio, un punto intermedio:

-Tú necesitas un compañero como Torralba -me dijo Pedro- eres un idealista desbocado. Torralba es feliz; sabe poco, es un comunista nato, como Cámac, pero costeño. Te ayudará a concluir la guitarra, a poner los pies en el suelo (134).

Torralba no posee la formación teórica de su líder, pero sí una visión más “realista”, debido a que es un costeño y no un serrano, quienes, según Cámac, piensan con el “corazón y todo” (35). Torralba no es ni teórico ni sentimental, por eso puede ser una guía que rectifique, según Pedro, el camino de Gabriel. En esta idea subyace una idea homogeneizadora que presenta al proyecto comunista como costeño y criollo, incapaz aún de integrar al andino. Esa falta de visión es para Gabriel una carencia condenable que aleja a la lucha revolucionaria del sentir nacional, una de las críticas que mencionamos en el acápite anterior. Torralba, en ese sentido, es un instrumento de su partido. El ser instrumentos de un partido en el Sexto es una condición consuetudinaria: es reconocida por los presos políticos

en general. Por ejemplo, esta es la reacción de algunos presos apristas, luego de la acción filantrópica de Juan y Gabriel para con el “Pianista”: “¡Estos comunistas son el infierno! Pero Gabriel debe ser solo un instrumento ¿No es cierto?” (50; el subrayado es nuestro). La instrumentalización partidaria es tan grande que es la primera razón que consideran los presos políticos hasta en un simple acto de filantropía. Torralba, al acompañar a Gabriel, debe asumir ese intento por “rectificar” a Gabriel y aunque siente aprecio y amistad por él, no logrará llenar el vacío de Cámac para el protagonista de la novela y se adscribe a la ideología firme de su líder:

-Es cierto, aunque debo ser pequeño burgués sólo a causa de mis lecturas y de la Universidad, no tanto por mi origen. Mi padre es campesino acomodado no es rico.

-¿Tus amistades?

-Son estudiantes.

-¿Pequeños burgueses?

-Sí, seguramente. Pero todos desean lo mismo que ustedes.

-¡Desear! Es cosa del pequeño burgués idealista. ¡Hacer con orden y sin miedo! Eso es el hombre de partido (161).

Torralba finalmente manifiesta la misma ceguera de Pedro, el mismo prejuicio. La ideología está presente en él y lo mantiene dentro de lado dogmático de la militancia y del poder retórico de Pedro.

Considerando estas aristas del grupo comunista, podemos percatarnos que este grupo, para ser representado se construye sobre la base de la tensión entre el fanatismo y la humanidad. Arguedas percibe así esta realidad: sería extremo e inexacto describir al grupo comunista como un bloque homogéneo que no posea otras manifestaciones culturales y políticas que el dogmatismo y el afán racionalizador, pues se debe mostrar otras facetas como la amistad y el amor a la tierra. Esta visión compleja y tensa del grupo se observa en la tensión entre el fanatismo y la humanidad, la cual se mantiene firme entre los dos polos de la estructura tripartita: en ambos, además, se experimentan ambas formas de concebir el mundo.

Gabriel, por ejemplo, apunta lo siguiente de Pedro:

Él [Pedro] tenía cuarentinueve meses de prisión. Había luchado veinte años dirigiendo obreros; era un tejedor calificado que leía mucho. Y aun cuando a veces halaba en términos algo librescos, su actitud, sus movimientos, su modo de gesticular, eran los de un obrero. Porque en el Perú todo lo externo del hombre corresponde aún, casi exactamente, a su clase (39).

Es decir, Pedro, pese a su condición impostada y su dependencia de la teoría, conserva una “humanidad innata” como señala William Rowe en su Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Pedro posee una humildad y un espíritu sencillo que no pudo ser opacado por la férrea disciplina del partido, pese a ser el líder y a considerarse como “un intelectual de hierro”. Para el narrador,

quien acota esta observación, Pedro no dejará de ser un humilde obrero y esa humildad lo redime, le otorga una dimensión especial que lo humaniza aunque permanezca atrapado en el fanatismo.

Por otra parte, Cámac también tiene un extremo racional con el que Gabriel no concuerda. En el capítulo anterior observamos esta condición en relación con la “función virgiliana”; es decir, con la limitación de Cámac para alcanzar la verdadera interpretación de la realidad, una interpretación exenta de aquellos elementos que oscurecen la defensa de la cultura autóctona y la libertad de sentir. Cámac, en tanto militante comunista, se acercará a esa actitud férrea que defiende Pedro. Observemos el momento en que Gabriel y Cámac entablan un diálogo en el que discrepan:

-¡Háblame así! Yo te haré tu guitarra; antes de morirme oíré todavía que la tiemblas. Porque yo estoy muy mal por dentro. Sólo los comunistas...

-Pero yo no soy comunista, Cámac; muchos otros participan de los ideales de justicia y libertad, acaso mejor que los comunistas (93 -4).

Cámac no puede aún concebir un modo de atacar la injusticia y la explotación que no sea la militancia comunista. Para Gabriel bastan aquellos valores que reposan en el ser humano y por ello marca distancia con su compañero de celda. Cámac muere y no concreta una opción antagónica contra el modo de ser comunista de Pedro; en ese sentido, en medio de la representación tripartita, luego de la exhibición de diferentes rostros del partido, Pedro es la figura que se impone:

la tensión entre el fanatismo y la humanidad culmina de esa forma; aunque no por ello Pedro pierda esa condición humana que subyace en la su sencillez de clase.

Los presos apristas: dos subestructuras

El grupo aprista, a diferencia del comunista, no es representado con mayor amplitud en la novela. Básicamente, porque Gabriel está recluso junto con el grupo comunista, pero, además, porque la participación aprista es considerada misteriosa y pragmática por muchos presos, incluyendo a Gabriel. Se percibe un inconsciente distanciamiento por parte de Gabriel hacia este colectivo. Para este grupo, el trabajo de representación de la novela requiere de una mayor esquematización. En el caso de los presos comunistas, los personajes, muchas veces, se presentan por sí solos y tienen un mayor protagonismo. El grupo aprista, no; se les presenta, generalmente, por intermedio de las descripciones comunistas y son pocas las manifestaciones que directamente provienen de los personajes. La novela, por ello, nos presenta dos subestructuras: la orgánica o la conformada por los líderes y militantes importantes; y la del militante o la conformada por miembros del partido sin una responsabilidad o sin un liderazgo marcado. Finalmente, observar estas subestructuras nos permite tener una imagen más completa de la representación de este grupo político recluso en el penal, puesto que ambas se desenvuelven bajo una tensión que obliga a sus militantes a vivir entre su libertad y el pragmatismo y la polémica que les exige la dura disciplina de la vida partidaria.

La subestructura orgánica

Luis, el líder, es un político que enhebra triquiñuelas y malentendidos. Su hostilidad y su desprecio hacia el militante comunista lo conducen a establecer vinculaciones ridículas y acusaciones irrelevantes que generan tensión y violencia partidaria. William Rowe contextualiza esta situación cuando señala lo siguiente:

Arguedas no da mucha importancia a las diferencias ideológicas entre el Apra y el Partido Comunista. Más bien, los dos partidos emergen gratuitamente hostiles entre sí y con exageradas diferencias doctrinales que parecen irrelevantes (127).

Luis es quien motiva las principales diferencias, pese a ser acusado por Pedro de no querer jamás establecer un debate para esclarecer los lineamientos partidarios de su grupo político:

-Pero los incidentes de ayer y de hoy no son políticos.

-Luis los ha convertido en políticos. Creí que estaba equivocado; la muerte del "Pianista" y la pelea del piurano con el Sgto. le darán argumentos. Ellos huyen de la polémica doctrinaria; son en cambio hábiles en la politiquería. La intervención tuya y de Juan para auxiliar al "Pianista" fue un acto imprudente y temerario, pero natural entre quienes aman a los que sufren. Luis vio en el incidente, primero, un peligro para Juan; ahora tratará de confundir que su sospecha de

pretender enlodar a Juan y crean un revuelto entre todos los presos del Sexto ha sido exacta.

...

-Pero la pelea del piurano con el Sargento, la venta de “Clavel” a “Puñalada”, no tiene nada que ver con lo que hicimos ayer.

-Todo será hábilmente enlazado. Debemos mantenernos serenos. Hay algo a favor tuyo. Juan quizá no crea en lo que le digan (70 -1).

En este diálogo, podemos observar la acusación que Pedro plantea contra Luis. Este último enhebra una serie de eventos con el propósito de generar una imagen contraria a los comunistas; genera una narrativa absurda, concatenando historias que no tienen ninguna vinculación entre sí. Pedro asume esta actitud de Luis como algo natural en él y al hablar de Juan “Mok’ontullo”, aunque lo considere un fanático, piensa que considerará el afecto que tiene hacia Gabriel y que, por lo mismo, trascenderá la elucubración de Luis. Efectivamente, así fue, como consta en el siguiente pasaje de la novela:

-Usted [le dice Luis a Gabriel] indujo a Juan a un enredo con “Rosita”. Usted sabía que hace un año, se atrevió a enviarle un papel a Juan y que se paseaba en frente de su celda. Aprovechó usted el desmayo de un vago y la amistad de Juan para inducirlo a bajar al primer piso.

...

-¡Compañeros! –gritó casi “Mok’ontullo” – ¡Expúlseme! Esto es una porquería. Te has equivocado, Luis (77).

En esta ocasión, observamos que Juan se opone a Luis y no se inscribe en sus preceptos. Esta situación muestra la oposición entre estos dos personajes, la diferencia que los separa en la organización tripartita. Juan es un joven arequipeño aguerrido, conocido por ser parte de la fuerza del partido. Incluso él se considera así:

-Yo no discutiré con usted. No soy discutiador. Yo peleo. Para discutir están Prieto y, sobre todo, Luis. He venido a buscar al estudiante y a Cámac.

-Le he hecho solo una pregunta – le dijo Pedro.

-De ahí comienza la discusión; usted con su experiencia me arrincona y me derrota, falsamente. Porque con Luis sería distinto. Nosotros tenemos cerebro y músculos. Yo modestamente soy el músculo (38).

Juan se sitúa en un ámbito diferente del de Luis. Nos presenta la división cerebro y músculos que es la tensión de la representación del grupo aprista: la polémica exacerbada y la fuerza física. En el caso de Juan, la fuerza física está revestida de un halo de ingenuidad. Su poca intromisión en asuntos teóricos y políticos es una condición que facilita el que Juan posee una sensibilidad especial que lo distingue del rigor carcelario. Por eso Gabriel lo estima y lo considera. Posee

una pureza especial que Gabriel resalta. Un momento específico es después de los funerales de Alejandro Cámac:

Usted sintió la fuerza de sus palabras; se puso de pie. Estaba usted conmovido... ¿Prefiere, sin embargo, al fanático, que ni siquiera rindió un tributo formal al cadáver del mártir que estaba tendido allí delante de sus ojos (124).

Juan muestra su lado humano en medio de una fuerte presión fanática. Sin embargo, poco después de este momento su presencia en la novela es oscurecida porque no puede trascender el nivel del partido. Aunque marca distancia con Luis, no puede concebir otra forma de luchar que a través de la agrupación partidaria. Incluso, abandonará la amistad de Gabriel. La dura disciplina ahogará la libertad afectiva en su ser:

Más abajo encontré a “Mok’ontullo” apoyado en el muro, cerca de su celda. Me sorprendió tanto verlo que no le hablé. Varios apristas estaban cerca de él.

-¡Adiós Gabriel! -me dijo.

Sus cejas habían crecido más en pocos días; aparecían como revueltas sobre los ojos. Me miró con indiferencia, como cansado.

Levantó un brazo y me volvió a decir “¡Adiós!”.

-¿Estás cansado? -le pregunté.

-No -me contestó- ¡Estoy igual!

Levantó nuevamente el brazo.

-Igual –dijo-. Hasta luego.

Los otros apristas me miraron con desprecio (173 -4).

Juan está ahora representado en medio de una “corte” que lo circunvala y limita. Este personaje finalmente desaparece y es nulificado en medio de esta tensión entre la polémica y la fuerza, entre el fanatismo y la ingenuidad. Es sintomático, por ello, que Juan haya sido quien ayudara a Gabriel a auxiliar al “Pianista”, es decir, quien lo acompañó y compartió en gran medida el ideal de salvar a un ser humano destruido por la locura y las enfermedades venéreas; y que en el segundo acto de “filantropía” de Gabriel –el intento de asesinar a “Puñalada” para vengar la violación contra Libio Tasaico-, justo poco antes de que lo realizara, Juan desaparezca de la acción y no se involucre más con los actos de justicia y amor al desvalido que practica Gabriel. Esta es la prueba irrefutable de la absorción de la estructura partidaria en el caso de Juan.

¿Y cuál es el papel de Prieto? Juan, si recordamos la cita en que discute con Pedro, reconoce como miembro especial de la estructura a Prieto, su correligionario, al brindarle un lugar junto con Luis en el partido. Prieto es un personaje intermedio. Es equivalente con Torralba, en importancia y en protagonismo, aunque sus intervenciones son considerablemente más limitadas. Se le describe así, por ejemplo: “Luis, Prieto y la plana mayor del apra (sic)...” (135). Prieto es uno de los que ataca a Gabriel cuando muere el “Pianista”:

-Te fregaste. Tienes una muerte encima – me dijo Prieto cuando llegué al tercer piso del penal.

-Así es –le contesté, entre sueños (69).

Prieto es, a diferencia de Juan, alguien que desde el principio se inscribe en la retórica de Luis. Igual que a Torralba, en la novela se le reconoce una considerable diferencia intelectual frente a su líder: el que está para discutir es Luis, principalmente. Él reafirma la postura, la secunda y ataca, como en este caso.

La subestructura del militante

La novela menciona, y por ello no podemos soslayarlo, a tres personajes apristas más: Freyre, el estudiante puneño; el aprista cuzqueño de la Intendencia; y Ferrés, de Cerro de Pasco. El primero es un indio puneño excesivamente fanático, pues sus intervenciones son únicamente agresiones y acusaciones. Es un ejemplo de la masa aprista, condición que comparte con el segundo mencionado. El cuzqueño de la Intendencia es el que lloró frente a Gabriel la primera noche, a la llegada al penal. Acusa, como Freyre, a Gabriel de querer destruir la imagen de Juan. Ferrés es un personaje marginal que casi no tiene presencia en la novela, salvo por el momento en que se decide su internamiento en la sala San Camilo y canta su propia canción de despedida. Su actitud desconcierta a sus correligionarios, quienes le exigen una mayor firmeza. Ferrés toma distancia del militante aprista común al verse cerca de la muerte: la cercanía del final lo motiva

a recordar sus cantos y huaynos, lo motiva a rescatar su tradición. Eso lo diferencia de sus otros dos compañeros. Conviene citarlo:

-Canten algo, pues –dijo al empezar a bajar las escaleras.

-Si estás bien, Ferrés. El mismo bruto del médico ha dicho que sanarás –le dijo Prieto.

-Ningún político sale de San Camilo sino con los pies por delante. Estoy marchando a la muerte. ¡Canten algo para mí!

-Compañero –le dijo Luis-, recuerda que eres aprista. Nada de quejas.

Ferrés era un comerciante mestizo, ingenuo y al mismo tiempo muy práctico.

...

Cantó con voz áspera, como no modulada por una garganta humana sino por algún ave torpe y sin fuerzas.

Sus camaradas que lo escoltaban estaban desconcertados. Quizá no sabían cantar o no era debido (137 -8).

En la escena reconocemos las actitudes características de Luis y Prieto; por un lado, Luis lo insta a la seriedad y frialdad; por otro, Prieto trata de decir algo amable, pero sin considerar el pedido de Ferrés: no puede comprenderlo.

Lo que hemos observado con estos personajes es una subestructura más conformada al nivel del militante aprista. La que enumeramos al principio y

desarrollamos con mayor extensión, era una estructura al nivel orgánico. Como dijimos al comienzo, debido a que el APRA es un colectivo con menos protagonismo y, muchas veces, pasa el filtro de la perspectiva del grupo comunista, era necesaria una presentación más completa que finalmente ratifica la misma tensión de la estructura destinada al grupo orgánico del colectivo aprista: la polémica, la disciplina del partido frente a la ingenuidad y al espíritu humano que se expresa libremente, pese a todo intento por cohibirlo.

Los personajes apolíticos o independientes: Gabriel, Policarpo y Pacasmayo

Los personajes anunciados en este subtítulo son los que integran la subestructura tripartita de los personajes apolíticos o independientes.

Gabriel

A lo largo de este capítulo hemos abordado la figura de Gabriel, el narrador-personaje que describe la terrible experiencia carcelaria y nos presenta a los personajes de la novela. Sin embargo, es necesario esbozar mejor los alcances de este importante elemento de la narración. Primero observaremos su rol como narrador y como individuo; y segundo, la ideología cultural que sostiene y la relevancia que posee para los fines de nuestro estudio.

La humanidad en el infierno: Gabriel y su descenso al infierno

Mario Vargas Llosa en La utopía arcaica apunta lo siguiente sobre este personaje:

El Ernesto de *Los ríos profundos* ha dejado de ser un escolar; ahora se llama Gabriel y es un joven provinciano y universitario que lee a Cervantes y a Walt Whitman; ya no vive en Abancay, sino en Lima, aunque sus recuerdos de la sierra no lo abandonan y le sirven de refugio y alimento espiritual. Pero sigue siendo un ser desamparado, soñador e individualista, al que desgarran opciones contrarias por las que no quiere ni puede decidirse (213).

Es importante que Vargas Llosa anote esta continuidad entre Ernesto y Gabriel. No conocemos mucho del pasado de Gabriel, pero al reconocer las similitudes axiológicas de ambos personajes de Arguedas, podemos reconocer y, por lo mismo, extender muchas de las características e ideas de Ernesto a Gabriel. A esta importante asociación, podemos vincular lo expresado por José Alberto Portugal:

Ya he señalado la semejanza de Gabriel con el personaje de Ernesto, en cuanto ambos son personajes que se mueven entre territorios rígidamente demarcados, en desafío de las fronteras. El rasgo externo de esta condición en Ernesto era su errar por los distintos mundos de Abancay y la hacienda circundante, cruzando y creando puentes de toda clase. Gabriel por su parte, transita por distintas

celdas, por los distintos pisos de la prisión. Este movimiento abre otros espacios. Gabriel transita por distintos campos políticos, lo que le permite establecer relaciones fundamentales con Cámac entre los comunistas y Mok'ontullo entre los apristas, aunque esto se hace no sin consecuencias problemáticas (279).

Gabriel, como Ernesto, necesita de esa libertad itinerante y de la vinculación con otros individuos que él considera importantes por valiosos – fundamentalmente, los oprimidos y los que manifiestan una marca espiritual de independencia- y, como a Ernesto, esos vínculos también le traerán problemas y dificultades. Para el caso del protagonista de Los ríos profundos, baste con recordar la especial admiración que siente Ernesto por doña Felipa, la mestiza que dirige la rebelión de las chicheras en Abancay. En el caso de Gabriel, podemos advertir un acercamiento especial a Cámac y a Juan “Mok'ontullo” porque ellos son para Gabriel dos elementos diferentes al común de los militantes políticos, porque evidencian su independencia, aunque sucumban a las estructuras de sus respectivos partidos. Conservan en su manera de ser una sensibilidad que les permite percibir el mundo de otra forma. Esa capacidad se debe, fundamentalmente, a su origen andino:

[Pedro pregunta a Mok'ontullo] Además, compañero ¿cree que hay diferencia entre Cámac y yo? – replicó Pedro.

-¡Diferencia! Como entre Dios y el diablo. Piensan igual, pero no sienten igual. Cámac es indio (39).

Es importante considerar que en medio de esta vinculación con Ernesto y con lo andino, lo que William Rowe precisa y que mencionamos en el acápite de los comunistas: la humanidad innata en medio de la alienación dogmática:

En *El Sexto* Arguedas trató de usar la fórmula de *Los ríos profundos*, donde el mundo subjetivo del narrador encuentra condiciones externas que amenazan destruirlo y eventualmente logra sobreponerse a ellas. Sin embargo, ya no se pueden vencer las divisiones culturales y sociales por medio de un compromiso personal con el mundo de la cultura quechua. Los recuerdos personales de Gabriel y sus intentos de mantener un vínculo con la sierra no son lo suficientemente fuertes para contraponerlos a las condiciones que encuentra en la cárcel; necesita otros puntales: de ahí que se apele a la victoria de una humanidad innata (130 – 1).

Sin duda, Gabriel es un personaje que se nutre de diferentes ideas y nociones, debido a la mencionada independencia ideológica del personaje. Por ello, no solamente se vinculará con Cámac y con Juan por una filiación racial o geográfica, sino porque para Gabriel poseer una propuesta independiente es un sinónimo de una humanidad no perdida. Gabriel por eso se aferrará a su independencia política. Esta visión independiente cobra capital importancia en la terrible vida carcelaria que tiene que enfrentar Gabriel. Esta interesante cualidad es resaltada por Housková:

El soñador parece enfermo tanto en confrontación con la teoría revolucionaria, como en confrontación con la fuerza brutal y violadora de los que aceptan la vida degradada. El Sexto es un mundo al revés: lo monstruoso es lo normal, en cambio la fe en la bondad y el sentido de justicia se consideran algo patológico. Es una variante hiperbólica de la pregunta cervantina quién es el loco (86).

Gabriel, en ese sentido, es un personaje “humano” en medio del infierno. Es el vivo que desciende al cementerio, al mundo de difuntos. Es como un Dante que desciende al infierno. Gabriel es un “loco” en un mundo pervertido y malsano; Gabriel es un “confundido” en un mundo fanático: Gabriel vive su humanidad a cabalidad, trascendiendo el fanatismo y la degeneración que tiene que contemplar a diario. Es una presencia de la naturaleza digna en medio del mundo infernal. La pregunta cervantina a la que alude Housková, también es una pregunta dantesca -y también rulfiana-, puesto que no solamente debemos de preguntarnos al leer El Sexto por quién es el loco, sino el humano y el vivo. Gabriel encarna ese rol en el degenerado infierno de El Sexto. Esta categoría del personaje es fundamental para entender la preponderancia de Gabriel frente a los demás personajes de la estructura tripartita principal del grupo político. Salvador Elizondo, uno de los mejores escritores mexicanos contemporáneos, apunta esta interesante observación en su ensayo Teoría del infierno:

El descenso a los infiernos es, también, un privilegio inherente a los atributos mágicos alcanzables. El cantor se convierte en mago; el sabio se convierte en profeta y el poeta en dios mediante el conocimiento del terror (19; el subrayado es nuestro).

En este contexto, el infierno transforma; sin embargo, en especial este infierno en el que el estudiante apolítico se convierte en la voz de la justicia y del respeto por nuestra cultura. Gabriel es una especie de poeta que desciende a los infiernos, también. Su principal amor está dirigido hacia la música de su región natal. Canta y el canto es un medio de purificar el infierno; sin embargo, no cualquier canto, sino preponderantemente los cánticos de la sierra, los huaynos que entona con Cámac y las canciones que pretende recordar para salvar el alma de los presos que mueren como Pacasmayo. Gabriel es un héroe peculiar, pues en su descenso al infierno, purifica. Este, como Cámac, es un caso de “mito sincrético”. Mario Vargas Llosa también reconoce esa condición poética y le otorga un especial realce en la verosimilitud de la novela:

El antídoto del horror carcelario, el contrapunto humanizador, es la personalidad soñadora de Gabriel, la poesía que su delicadeza de sentimientos, pureza e idealismo propagan en torno... Es la dimensión lírica, ese escudo espiritual que está oponiendo siempre Gabriel a la vida carcelaria, la que consigue para los hechos atroces

de esta vida el asentamiento del que lee: sin ese complemento forzarían su rechazo y el lector decretaría su irrealidad (227).

El descenso al infierno, en consecuencia, marca la función de Gabriel en tanto imagen descollante de la estructura tripartita. ¿Esta condición no es una muestra evidente del aprovechamiento de Arguedas como lector de los clásicos? Consideramos que Gabriel es una prueba contundente de esta relación constante de Arguedas con la literatura universal, del Arguedas escritor.

La cita es especialmente interesante, porque el lirismo de Gabriel es precisamente la marca de su humanidad, es la presencia de la expresión que “proviene del paraíso” (la aldea andina). Gabriel, con ese lirismo, ataca frontalmente, en el plano del lenguaje, la descripción de los terribles eventos que tiene que presenciar en la penitenciaría. Ese lirismo es también, en consecuencia, un rastro de humanidad para quienes leen esta novela.

Sin embargo, pese a estas características especiales de humanidad, Gabriel también reacciona con virulencia y exagera sus pasiones ante situaciones extremas de vileza y degradación. Ángel Rama destaca, por ejemplo una cualidad de Ernesto que sería pertinente mencionar en este contexto para Gabriel:

El adolescente [Ernesto] capaz de testimoniar el más estremecido amor por las criaturas desvalidas, es el mismo cuyo corazón rebosa un odio implacable contra los que ejercen la represión y la crueldad (304).

El adolescente Ernesto y el joven Gabriel desprecian a los que “convierten en eso”, o sea en degradados, a los seres humanos. Cámac en diálogo con Gabriel destaca esa condición:

Un pequeño charco de sangre había quedado en el cemento y lucía sobre la mugre del piso, en el sitio donde el muchacho cayó al ser arrojado de la celda. Tres de los vagos que estuvieron cerca, se lanzaron al suelo y empezaron a lamer la sangre

...

-No es la primera vez – me dijo [Cámac] Esos pobrecitos siempre comen la sangre, cuando hay una pelea. ¿No estás viendo? Nuestros gobiernos, nuestros jefes que vienen desde el Pizarro, con los gringos que se aprovechan, nos convierten en perros (33).

Gabriel no puede evitar la repulsión que siente ante un espectáculo tan cruel, el cual constituye una especie de cuadro de costumbres del infierno. Acciones como éstas indignaron al protagonista del Sexto: la prostitución de “Clavel”, la violación de Libio Tasaico, la creación de una infamia en torno al suicidio de Pacasmayo, son ejemplos de situaciones malsanas que exacerbarán su indignación y pondrán un límite a su humanidad: el influjo del infierno también lo daña. ¿Cómo reaccionar ante un modo de vida así? Ariel Dorfman en su ensayo sobre la violencia en la literatura expresa lo siguiente respecto a las situaciones límites que fuerzan y prueban la resistencia emocional de muchos seres humanos,

atrapados en la vorágine de violencia y destrucción de América Latina (la América de la época de la publicación del Sexto):

Se reacciona con violencia muchas veces, no porque se sepa exactamente qué hacer sino porque se está confundido y no se sabe dónde debe desembocar ese salvajismo que sube desde ese centro caliente que es mi yo, eso que al golpear se sabe real y contundente (13).

Gabriel está atrapado en el infierno y reacciona con la violencia que lo motiva a tomar decisiones como el homicidio de “Puñalada”, figura especialmente simbólica de lo infernal. Gabriel no sabe exactamente qué conseguirá luego de perpetrar el crimen, solo sabe que debe asesinar a un criminal pervertido que destruye la naturaleza, destruye el mecanismo de interacción con su humanidad.

Gabriel necesita acabar con esa vorágine de inmoralidad y tormento, aunque eso suponga un perjuicio en su situación legal, como le señala su compañero Torralba. Por ello, estamos de acuerdo con Rowe en Mito e ideología, cuando señala que en medio de esa dirección desesperada de la violencia, también subyace, siempre, una direccionalidad que es brindada por su incólume espíritu humano:

Las dos acciones más importantes de Gabriel, conseguir ropa para el Pianista y azuzar al Piurano para que mate a Puñalada, provienen de su fe en la victoria final por parte de las fuerzas de la humanidad y la pureza (Rowe 128).

Gabriel, voz narrativa: la incidencia de lo andino y la defensa cultural

El rol de Gabriel como narrador está caracterizado por un particular modo de interpretar el mundo. Registra, pero valora; por ello, considero que Gabriel lo que realiza es leer el cuerpo de los otros otorgando un sentido a su color, a sus defectos, al ejercicio de su sexualidad. Mario Vargas Llosa destaca esta condición de la siguiente manera:

El andinismo y el afán de conservar la tradición quechua en su mayor pureza generan el inconsciente racismo que informa la novela: la distribución de las cualidades morales y espirituales según la condición étnica de las personas (220).

Gabriel cataloga y ordena el universo narrativo según un criterio inmanente que considera que ciertas atribuciones raciales o culturales están estrechamente vinculadas con las virtudes o defectos que ambientan este contexto infernal.

Un ejemplo interesante es el “vago” de origen japonés que sufre uno de los peores atentados contra su libertad y su dignidad, materializado en el asedio de “Puñalada”, preso afroperuano que disfruta al atormentar a los presos, además de controlar los movimientos de los delincuentes. Cada vez que el japonés desea defecar, “Puñalada” disfruta con impedirlo mediante terribles agresiones físicas, como puntapiés o burlas con otras burlas, que se concretan en el momento en que “Pianista” es obligado a “tocar” en las costillas del desdichado recluso mientras defeca. Así lo presenta Gabriel:

Con esa sonrisa humildísima, aplacaba a sus camaradas de prisión; aun, a veces, a “Puñalada”.

En algo se parecía el rostro de este japonés, así opacado por la suciedad, al sol inmenso que caía al mar cerca de la isla San Lorenzo.

“¿Qué tienen de semejante, o estoy empezando a enloquecer?”, me preguntaba. (24; mis subrayados)

El japonés sufre terriblemente y entre los presos “vagos” es el último, junto con el “Pianista”; sin embargo, de alguna manera es el primero, como reza la máxima del Evangelio. Ese sentido, reivindica a un ser tan ultrajado como ese. Sin embargo, por otro lado, es motivo de cuestionamiento su rol sobre lo verosímil; es decir, es motivo para cuestionar la misma verosimilitud, la idea misma de lo que debe registrarse “realistamente”. Interesante es, asimismo, que el personaje que sea motivo de esa condición limítrofe entre lo verosímil –siempre culturalmente determinado– sea a su vez un personaje limítrofe culturalmente, en el ámbito social peruano. El narrador se pregunta por su cordura o, mejor decir, por su correlación con un modo verista de ver la realidad: cuestionar el símil es cuestionar un modo muy particular de describir –de concebir– la realidad.

El ejercicio de este estilo reivindicativo se concreta al final de la vida del japonés y se concatena con una lectura simbólica que también es cuestionada por Cámac:

Este “Hirohito” llevaba una representación más alta [que la de militarismo japonés]. Se levantará sin duda; no es mortal

-A ti te hicieron ¿con qué? Grande vas a tocar la guitarra. Ayúdame. Ya falta poco. Yo también quiero oírte. Tú estás necesitando más. ¡Puedes alocarte! (103).

Cámac había considerado que el japonés era un representante del militarismo del Japón, básicamente porque andaba vestido de soldado. Gabriel se da cuenta de que el japonés es más de lo que aparenta –como lo será el caso del afroperuano, según veremos en el siguiente capítulo– y es reivindicado, ya no sólo como un sufriente, especial, diferente a los demás; sino como alguien que es más que los demás; el japonés se convierte en un mortal que ingresa a un estado superior de gracia, pero en términos míticos, mesiánicos. El narrador ha trazado esa condición. Interesante es que Cámac haya cuestionado esta visión: de alguna manera esta es una muestra, desde la óptica del narrador, de las limitaciones de la lectura de ese personaje, pese a que es él quien realizará las primeras simbolizaciones en medio de la realidad inmediata del Sexto. Sin embargo, paralelamente a la visión de Cámac, surge de él mismo, una opción cultural, autóctona que se representa en la guitarra que quiere construir con el propósito de tener con qué acompañar sus cantos andinos, planteados, además como un medio de purificar el mundo pervertido en el que el que se hayan. Ello se puede apreciar desde el principio de la narración, cuando Gabriel narra su sorpresa ante la lluvia, cuando ve como este fenómeno se afecta con el canto contaminado – y ambiguo– de “Rosita”:

“Rosita” dejó de cantar, la llovizna que caía al angosto aire del Sexto, marcando cada gota pequeñísima de la garúa sobre el cemento manchado, casi mugriento del muro, se hizo más patente; la voz de la mujer la había difuminado... (13)

El canto de este preso afecta a la naturaleza. Este es una metáfora cultural del discurso político y social ante el cual Gabriel luchará. Esta relación con la naturaleza cobra sentido en la cosmovisión andina del canto, en la intromisión de valores culturales propios del ande que marcan la pauta de lo verosímil:

[Habla de su pueblo] El canto animaba al mundo así, escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto... Si cantaban en ese instante los chihuacos y las palomas, de voces tan diferentes, el canto se destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol que iba al subsuelo al infinito invisible del cielo. (13)

Por otra parte, Gabriel, al llegar al Sexto, no asume narrativamente la responsabilidad de narrar los detalles iniciales de la vida en la penitenciaría. Sino que esa función la asume Cámac y, funcionalmente, es importante, porque explícita, en el símbolo, la importancia de Cámac para constituir a Gabriel como personaje y, por ende, en el emblema de la figura del luchador político –que es en realidad un luchador cultural- que se consolidará al final de la novela.

Alejandro Cámac fue el primer compañero de celda de Gabriel. Este último, con las limitaciones visuales de la tenue luz de una vela, en la celda, pudo percibir que su compañero “era alto y flaco; de cabellos erizados y gruesos. Su cuello delgadísimo causaba preocupación, parecía de una paloma”. (11) Sin embargo, Gabriel no se limita a la simple descripción física de Cámac sino que se percata de su condición de tuerto. De esta manera, Gabriel “lee” el padecimiento de Cámac; no sólo lo describe, sino que sugiere una escisión en el personaje, una condición “incompleta”, en lo referente a su capacidad de comprender la realidad. El narrador se fija un momento en su compañero y lo significa: le es imposible evitarlo.

El ojo derecho es el ojo sano, mientras el izquierdo es el enfermo. De su ojo sano, afirma Gabriel que “tenía expresión dulce y penetrante”; y del enfermo, que “nadaba en lágrimas, parecía inerte” (10). Este acercamiento inicial cobrará un mayor sentido, conforme Gabriel vaya experimentando la mezquindad de los grupos que están reclusos en la prisión, sean políticos o no. De hecho, luego de la cruda escena de un grupo de vagos lamiendo la sangre de “Clavel”, un muchacho ofrecido como si fuera una prostituta a vista y paciencia de todos, con el silencio cómplice de las autoridades carcelarias es que Gabriel afirma lo siguiente de su compañero de celda:

De su ojo sano, de veras, brotaba la vida. Su cuerpo apenas podía moverse, pero la luz de ese único ojo volvió a hacerme sentir el mundo, puro como el canto de los pájaros y el comenzar del día en los altísimos valles fundan en el ser humano la dicha eterna que es la de la propia tierra. (34)

Cámac condensa explícitamente una visión propia de los andes, materializado en el arraigo a la tierra, en este primer caso, el del capital norteamericano (sin embargo es una visión condensada por el mismo Arguedas). En ese sentido, esta cita explícita, también, la asimilación que realiza Gabriel, de esta concepción del mundo. Precisamente esta concepción andina de la pertenencia alude, necesariamente, a la noción de “waqcha”. Al encontrar Gabriel, en Cámac, un arraigo en su cultura, se construye como persona y siente un alivio para continuar en medio de la hostilidad del contexto. La condición de “waqcha” ha sido ampliamente abordada por los estudiosos, principalmente, en Los ríos profundos, novela en la que el desarraigo determina el lugar social y cultural de Ernesto, el protagonista. En contraste, Gabriel tiene muy clara la pertenencia a una tierra: es de Larcay, cerca de Pampichiri, y a lo largo de toda la novela nos va proporcionando información de ella: se acuerda de ella, la compara, la idealiza. La pertenencia a la tierra configura a Gabriel en un sentido ideológico y en un sentido literario, ya que determina su relación con el modo de narrar: el conflicto cultural se evidencia en el tratamiento de lo verosímil y en la crisis que surge en el mismo Ernesto, como ya comenté. Sin embargo, un buen ejemplo es el canto, pues es un símbolo que condensa la cultura andina y la propuesta política que se contrapone a lo que ronda el universo carcelario del penal. Es por ello que Cámac sugiere elaborar una guitarra, para evitar la contaminación que produce el canto -no andino- de los presos pervertidos. Ellos asumen esa condición en el canto, le reconocen una naturaleza que ya puede estar tomada por la perversidad. Esto último tiene su ejemplo más representativo en el canto de “Puñalada” y otros presos “malignos”: “Puñalada” durmió en la celda de “Clavel”. Maraví se

emborrachó; oímos sus gritos. El vals “Anita ven” lo repitieron incansablemente”. (57) El preso “Puñalada” acababa de dormir con “Clavel”, así aflora el canto del vals criollo. Este vals será cantado por los presos solamente. De este modo, lo criollo se presenta contaminado, pervertido. Esta condición de alguna manera fue explicada por Vargas Llosa cuando afirma lo siguiente:

...el crimen mayor del Perú blanco es haber desoído la voz de su pasado, haber vuelto la espalda a su historia, olvidando que es un país antiguo. Para él, los Andes y el indio encarnan la originalidad y antigüedad peruanas, despreciadas y reprimidas por el Perú centralizado en la costa y en Lima, que vive imitando modelos foráneos, negando lo más profundo y genuino de él: la realidad india (216).

El papel de Gabriel como narrador cobra un especial matiz, al considerarse la dimensión andina, puesto que un aspecto medular, una característica fundamental es la valoración que Gabriel imprime en los personajes y en la valoración de sus manifestaciones culturales. Esta valoración es ampliamente explicada por Antonio Cornejo Polar:

La concepción dualista [la división entre indios y criollos] informa buena parte de la obra narrativa de José María Arguedas. *Los ríos profundos* y *El Sexto* la presuponen, aunque en ninguna de estas dos novelas tenga el peso que evidencia en *Yawar Fiesta*. En algún momento de su evolución personal Arguedas dudará de la exactitud

de esta tesis, según se observará luego, pero lo cierto es que nunca puco abandonarla por completo: para Arguedas el planteamiento dualista se convirtió en una especie de subconciencia que frecuentemente, como una obsesión, reaparecería en su actitud y en sus textos. Todavía en 1968 Arguedas sostenía que el “hecho capital” que decide el destino del Perú es “la división del país en dos universos, en dos mundos totalmente distintos” (Cornejo 82).

Sin duda, ese es el tono y, como veremos en el capítulo siguiente, lo “criollo” incluso absorbe la expresión cultural del hombre negro; es decir, todo lo circundante trata de ser clasificado entre esos dos rótulos. En ese sentido, Gabriel como narrador es la voz de una perspectiva manifiesta que escamotea la realidad y replantea la verosimilitud.

Policarpo

Don Policarpo Herrera, el Piurano es otro miembro de la estructura tripartita de los apolíticos. Por una intriga de una autoridad corrupta fue confinado al Sexto, acusado de ser un sedicioso; sin embargo, el Piurano no es un militante; no posee, además, una cultura política ni teórica, debido a que es un hombre humilde, un campesino de Chulucanas víctima de un sistema perverso.

En la prisión, este personaje destacará por su valentía y su contextura fornida que inspira respeto y admiración. Pedro lo describe de la siguiente manera:

Viene de las quebradas de costa de Piura, por una intriga del Subprefecto. Tiene una historia brava. Pertenece a la clase de pequeños propietarios de la zona cañavelera. Hace moler su caña con un trapiche movido por bueyes. Durante los días de fiesta, en las borracheras, esos hombres gritan como toros y se desafían nada más que para demostrar su hombría, y luchan a cuchillo. El piurano no ha querido quedarse en el tercer piso y ha bajado al segundo. Lo tienen ya allí tres meses. Siente asco por los maricones. Yo he hablado con él algunas veces. El puede complicar las cosas. Es muy sereno y valiente. “¿No hay aquí ningunito para mí?”, me contaba que dicen en su pueblo quienes desean un duelo a cuchillo, y lanzan guapidos, imitando el mugido de desafío de los toros (36).

Su “asco por los maricones” es un “valor” en el mundo pervertido, puesto que evidencia su hombría. Si prestamos atención a la escena descrita por Pedro, la hombría es equiparada a la temeridad y a la agresividad gratuita. Sin embargo, más allá de lo cuestionable de esta percepción de masculinidad, la información que nos presenta el líder comunista establece los lineamientos de lo que será la lucha contra “Puñalada”. Este delincuente que será objeto de análisis en nuestro próximo capítulo, es un criminal ducho con el arma que le brinda su apodo. El Piurano, indirectamente es presentado como el verdadero elemento que podrá derrotar el suplicio infernal. Para Pedro y para los políticos en general, “Puñalada” no es un enemigo contra el que deban enfrentarse; es Gabriel, junto con Cámac, el que establecerá que la lucha contra el infierno debe tener entre los objetivos a los

delincuentes que atormentan y destruyen la naturaleza, la humanidad. En ese sentido, es importante que esta figura apolítica sea presentada por aquel que cree estar realmente luchando por el fin de la opresión. Es como si la novela lo situara desde el inicio como una figura especialmente simbólica.

Otro ejemplo importante es el caso de la amenaza que le lanza “Rosita” luego de que el Piurano golpeó a su marido, el ex sargento:

-Bueno –dijo el “Rosita”, y se arrimó a las barandas-. ¿Por qué vamos a hablar para los otros también? ¿Quiere usted una pelea a chaveta, o va a pedirle perdón a mi marido?

...

-En cuanto al Sargento no’está pa’ dispensar a naidas ni yo pa’pelear con chaveta. Algún día saleremos di’aquí. Búsqueme en Chulucanas; usted con su chaveta y yo con mi cuchillo (97).

Policarpo Herrera apela a la naturaleza, al contexto paradisíaco de su aldea nativa, donde como también le dice a “Rosita”, “nu’ hay maricas”. En ese contexto, el aplicaría la justicia y la valentía como se debe, no en el contexto infernal y perverso.

Estos dos fragmentos nos muestran como se configura a “Policarpo” como un luchador especial y diferente. Los apolíticos luchan contra el infierno y son especialmente útiles para ese fin, porque están revestidos de valores que para Gabriel son fundamentales:

- [Afirma Gabriel] Somos de la misma laya. No valgo un solo pelo de su barba, pero sin duda somos de la misma laya. ¡Que vengan los acontecimientos, que nos rodeen los “paqueteros”! Por lo menos me hundiré en las entrañas de uno de ellos. El piurano degollará al “Puñalada”. No oirán ustedes nunca más su grito triste, como del infierno (164).

Gabriel reivindica al Piurano y lo considera de la misma naturaleza que él. ¿Por qué? Para empezar, recordando lo apuntado por Housková, el hecho de ser una persona humilde. Luego, también el hecho de ser un provinciano –Vargas Llosa señala que es, además, serrano, pues Chulucanas pertenece a la zona andina de la región Piura- y, por último, una masculinidad indiscutible que adquiere un halo de bondad si se compara con el valor infernal que posee la homosexualidad, en el mundo de la novela. Policarpo y Gabriel establecen una lucha propia, particular en contra de aquello que los políticos no quieren atender. No importa que los tilden de soñadores o de imprudentes: la lucha contra el infierno es asunto de ellos.

Sin embargo, Policarpo posee una característica con la que Gabriel no puede concordar. Observemos las palabras del Piurano, antes de asesinar al “Pato”, uno de los “soplones” o investigadores que reprimen con crueldad la militancia política:

Habíamos caminado unos pasos en el patio, cuando los centenares de presos empezaron a cantar sus himnos políticos. Don Policarpo se cuadró.

-¡Es por nosotros! –dijo.

El piurano se quitó el sombrero. No entendía de la política militante, pero le impresionaban los himnos. Y aquella noche en que parecían dirigidos a nosotros, él los escuchó en actitud solemne y orgullosa (188).

El Piurano sentía un respeto especial por la política militante. Su poca instrucción era una limitación para su participación política, pero algo de conciencia había en sus actos. Consideramos que este fragmento cobra una especial relevancia. El deseo de justicia materializado en la violencia, en el homicidio cobra un valor político, un valor de incidencia en nuestra realidad, porque este acto del Piurano posee una dimensión revolucionaria. En este marco, cobra mucho más sentido el homicidio dirigido contra “El Pato”, uno de los oficiales más brutales en cuanto a la represión de los militantes de los partidos políticos de oposición y de base popular:

El piurano se me acercó, despacio.

–Gabrielito, ¡adiós! No te olvides d’ir, cuando salgas a mi pueblo, a conocer a la señora y mes hijos.

–No sé qué hacer –le dije–. Es como si quedara solo en el mundo.

–¡Anda arriba, muchacho! Esos qui’han cantao por nosotros son trejos. Entrópate con ellos. ¿Nu’has merado? ...

Me abrazó; sentí su gran pecho sobre el mío. Luego se puso el sombrero, y sin que nadie le ordenara, se echó a andar hacia la

puerta. Tuvieron que abrirla reja y seguirlo, el Cabo y el abanquino (190).

El Piurano concluye su acción justiciera instando a Gabriel a involucrarse con los grupos políticos. Su conciencia política emerge y le emociona brindarle esa perspectiva a su acto. Sin embargo, es muy interesante que antes de establecer el vínculo con lo política, aflore su “humanidad innata”, pues exhorta también a Gabriel a visitar su tierra natal. Policarpo está equivocado, desde la perspectiva de la novela, al aspirar politizar su acto, pero su humanidad es una condición que trasciende. Y debemos reparar en el peculiar uso de la palabra “humanidad”, si atendemos a la reacción de los políticos a la acción de Policarpo Herrera y a la calificación que realiza Gabriel de esa reacción:

Entonces grité yo, corriendo al primer puente.

-¡Señores, compañeros! El piurano acaba de degollar aquí al “Pato”.
¡Viva el piurano!

Esperé la respuesta, largo rato, en el puente, contemplando las puertas de las celdas. Nadie, ni “Mok’ontullo” ni Torralba contestaron. El guardia se arrepintió de abrir la reja. Empecé a distinguir, puerta a puerta todas las celdas, hasta el fondo. ¡Era otra vez un cementerio! ¡Más que un cementerio! ¡Más que un cementerio! Los vivos estaban muertos.

...

“Es quizá necesario que así sea. Me oyeron, solamente. Yo seguiré haciendo la guitarra, hermano Cámac –dije en voz alta-. El piurano, de pie, con su gran sombrero en la cabeza y su cuchillo, seguirá juzgando al mundo donde quiera que lo lleven. No lo humillarán jamás (193).

Los políticos no le prestan atención a un acto de justicia que no fue hecho por sus filas. Los políticos responden al grito de Gabriel tardíamente, pero casi por automatismo y sin sincero reconocimiento. Gabriel, por ello, se convence de que ese no es el camino que debe seguir para sus objetivos. Él tendrá que perfeccionar la lucha revolucionaria representada en la guitarra² inconclusa de Cámac y materializado en el acto del Piurano: trascender la militancia será la política que adoptará Gabriel. Le otorga, por ende, un nuevo sentido al acto de Policarpo.

Pacasmayo

Así como don Policarpo Herrera lleva por apodo su gentilicio, este recluso, cuyo apellido es Estremaydoro, lleva por apodo el nombre de su provincia. Los tres personajes apolíticos poseen la característica fundamental del apego a la tierra que los vio nacer. Recordemos que ese es un valor de suma importancia para Gabriel. En ese sentido, esta es una constante que fundamenta la lucha cultural de Gabriel:

² Este detalle en Arguedas es importante si tomamos en cuenta lo que Julio Cotler destaca en Clases, Estado y nación: “los indios tenían prohibido tocar guitarra y montar a caballo”(65). ¿Es esta figura una oposición concreta a la llamada “herencia colonial”?

el apolítico se aferra a sus tradiciones y a su pueblo antes que al dogmatismo cerrado que ignora la potencialidad del propio país.

Tanto Policarpo, como “Pacasmayo”, son dos provincianos norteños y tiene por característica ser propietarios de algunos bienes. En el caso de “Pacasmayo”, se trata de un empresario próspero dedicado a la pesca. Es dueño de lanchas y por la intriga maliciosa de un diputado, fue confinado al Sexto. El diputado era su rival en la conquista del amor de una mujer que prefirió, finalmente, a “Pacasmayo”. Por ello, es correcto afirmar que este personaje es una víctima del sistema pervertido y corrompido que se agravará con la perversión infernal del Sexto. Esa situación se manifestará en los signos de la enfermedad que lo aquejará durante la reclusión:

–¡Silencio desgraciados! –gritó alguien en nuestro piso.

Repitió el grito más cerca, sin duda, con la boca entre los barrotes de la puerta. Reconocí la voz. Era la de “Pacasmayo”, un preso sin partido que un diputado había hecho sepultar en el Sexto. Durante los últimos días sufría de intranquilidad. El médico lo había sentenciado.

A “Pacasmayo” le atacó un mal extraño en el penal, casi de repente. Fue enrojeciendo; las pequeñas venas de su rostro saltaron en la piel, sus mejillas se amorataron; el cuello también se le encendió y unas arugas largas y pálidas lo cruzaban. Había sido un hombre fuerte y guapo. (57)

¿Qué valores posee “Pacasmayo” en relación a su tierra? En un interesante artículo publicado en la célebre revista Variedades, el autor –el escritor Guillermo Luna Cartland- presenta de la siguiente manera este peculiar puerto del norte de nuestro país:

Sacudido por la guerra, torturado por las revueltas, anegado por el desborde de las aguas y azotado por la virulencia de las epidemias, Pacasmayo ha sabido siempre encontrar en el trabajo un paliativo para sus amarguras y un impulso para su optimismo de pueblo vigoroso y sano.

Valdría la pena de hacer un estudio sobre la alegría de este puerto cuya vida está sujeta a la contingencia de los elementos, cuya riqueza depende de la inseguridad de las cosechas, y que, sin embargo, ríe y canta siempre, y vocea a todos los vientos su dicha humilde, en la algarabía de sus mercados, en el vocerío de sus pilluelos y en el bordoneo de sus guitarras (27).

Este interesante fragmento presente, coincidentemente muchas de las atribuciones de “Pacasmayo” en la novela. En primer lugar, se trata de un hombre que ha padecido los ataques más incisivos de la perversión del sistema y, en la prisión, su salud sufrirá un deterioro considerable que se refleja en su ánimo. Sin embargo, el valor que “Pacasmayo” siempre destaca es el del trabajo honesto y esforzado, pese a cualquier vicisitud:

Él no hacía distinciones políticas.

-Soy un hombre de trabajo –afirmaba-. Mis lanchas siguen funcionando, sea con el General, sea con cualquiera. Yo estoy por culpa de un desgraciado.

-Que no tendría poder si no fuera por la tiranía –le dijeron muchas veces.

-¿Y quién me dice que estaré mejor con el apra o el comunismo en el gobierno? A lo mejor me quitan todo y me fondean. ¿Mejor no discutir! No quiero una intranquilidad más. “Pacasmayo” sabe lo que hace (80).

Además, su ironía y su espíritu lúdico están explícitamente representados en el siguiente parlamento:

Derrotaba en casino a apristas y comunistas.

-Valgo más que los dos partidos... en casino –decía-. Soy el compañero jefe y el camarada jefe (81).

Sin embargo, la enfermedad y el infierno apagaron la alegría de su espíritu y su habitual buen humor:

Aquella noche de la entrega del “Clavel” a “Puñalada” y del canto desenfrenado de los vagos y asesinos, “Pacasmayo” volvió a perder la tranquilidad... Los presos le daban campo para que caminara así, solo y sombrío. De repente, abrió la puerta de nuestra celda. Cámac

cepillaba la madera del cajón que habíamos desclavado; yo le ayudaba. El rostro de “Pacasmayo” parecía ahora hinchado.

–¡Esto no! –dijo– ¡Es demasiado! Un burdel en el Sexto. ¡Vengan! (85).

Además, “Pacasmayo” se convierte en una víctima del infierno cuando es torturado por la indiferencia del médico que ausculta a los presos:

Le temblaban las manos. El médico lo miró sorprendido. Se quitó el palito de la boca. Trató de recordar.

-No me importa la causa por la que está usted preso –contestó friamente-. ¿Comprende? Eso no me importa. Y espere que llegue su turno.

Lo apartó con el brazo e hizo el recorrido de siempre, “Pacasmayo” ya no lo esperó. Al llegar a la última celda, el médico se detuvo.

-Díganle nomás a ese preso que es de la sangre –dijo en voz alta-. Ya lo recuerdo (84).

“Pacasmayo”, a diferencia del Piurano, no se identifica con Gabriel en una lucha. Su reacción es la explosión total dentro de sí. Opta por el suicidio, pero su acto está revestido de una condición importante: la purificación:

Leía el poema, cuando escuché el grito de “Pacasmayo”.

–¡Esto se lava con sangre, carajo! ¡Ahí está la mía, aunque podrida!
¡Es sangre!

Salí afuera. Estaba casi a oscuras pero vi aun a “Pacasmayo” de pie sobre las barandas de hierro. Se lanzó contra la celda del “Clavel” (174).

“Pacasmayo” no pudo resistir el horror de la perversión de la cárcel y, como mencionamos en el capítulo anterior, en este infierno lo primordial es su purificación que conlleva la latencia de su superación. He ahí la importancia del acto de “Pacasmayo”, pues, aunque este personaje no sea un aliado de Gabriel, si es un apolítico que expresa la necesidad de trascender la situación infernal. Gabriel y Policarpo marcaran una pauta mayor cuando optan por atacar al “torturador infernal”. Una vez concluido estos dos actos de ataque concreto, le corresponde a Gabriel establecer una nueva forma de atacar y trascender al infierno. Esta es la lucha que cobra validez en El Sexto, frente a la lucha abstracta de los políticos: la defensa del Perú, su tradición y su aporte provinciano, es defender un “paraíso” frente al infierno del olvido y la exclusión. El Sexto, de esta manera, se constituye en la expresión simbólica y literaria con la que Arguedas “ficcionaliza” su lucha cultural.



Capítulo IV

“Será como matar al Sexto”: La estructura tripartita del grupo afroperuano

Las paredes de esta prisión, su fetidez nauseabunda, ese piso de abajo que los vagos lamen; todo me empuja a procurar la muerte del negro. Será un poco como matar al Sexto.

La estructura tripartita del grupo afroperuano

El preso afroperuano, como colectivo recluido en El Sexto, es considerado como un agente del abuso y de la explotación. Su presencia está marcada por la crueldad y por las actividades más execrables de la penitenciaría. En el caso de este grupo, como ya anunciamos en el primer capítulo, la estructura tripartita que conforma la representación del colectivo afroperuano es la siguiente:

“Puñalada” – Sosa – el “zambo vago”

Los criminales afroperuanos generalmente están implicados en el tráfico de drogas, de alcohol y de sexo, salvo el caso de Sosa, quien es un preso peculiar, debido a que es un personaje que no participa-o la novela no lo muestra- con el grupo abusivo y criminal. Narrativamente, este personaje irrumpe en una escena intempestiva sin mayores incidencias, más que su alto contenido simbólico.

El caso del preso “Puñalada” es capital en la representación del grupo afroperuano. Este criminal es un rufián y un asesino despiadado. Cámac, en medio de su “función virgiliana”, lo describe así: “¡Nadie es como él, asesino! –me dijo Cámac, en voz baja” (15). El valor de la imagen de “Puñalada” es especialmente

emblemático e, incluso, absorbente. Como analizaremos en lo sucesivo, incluso existen imágenes que se reflejan en “Puñalada”, que no poseen independencia, sino que se subordinan absolutamente a él, en tanto emulan su modo de vivir. El ejemplo más saltante es el del preso afroperuano que está apostado en la celda de “Clavel”, cuidando el tráfico sexual al que es sometido este personaje. Este joven de raza negra es el “pupilo” de “Puñalada” y al final de la novela se encargará de reemplazarlo, luego de su confuso asesinato. Ejemplos con menos presencia son los presos de raza negra que lo acompañan en sus acciones perversas, como por ejemplo la violación de Libio Tasaico. Los “negros” y los “paqueteros” que acompañan y se subordinan a las órdenes de “Puñalada” son sólo imágenes reducidas a una fila de subalternos que exageran el valor representativo de este preso.

El “zambo vago” es un caso extremo de barbarie. La actividad que desempeña para obtener dinero es la exhibición de su inmenso miembro viril. A todos los reclusos les ofrece mostrarlo por un precio oscilante entre los diez centavos y el sol. Él será el asesino de “Puñalada”, según su propia confesión. Es atormentado y humillado por “Puñalada” en más de una oportunidad; finalmente, lo asesinará. Sin embargo, él no establece ningún modelo alternativo a la figura de “Puñalada”, es tan sólo una fuerza, una pulsación de barbarie y de “masculinidad” que se opone al homosexualismo de “Puñalada” y al abuso de “Puñalada”: es un preso un tanto enloquecido que solo representa una de las dimensiones del personaje afroperuano, pero que representa tan solo una polaridad que no logra trascender el arraigado modelo de “Puñalada” que retorna a la naturaleza infernal de la penitenciaria.

La categoría infernal posee un rol medular en la configuración del personaje afroperuano. Figuras como Cerbero, Dite y Satán, desde los lineamientos dantescos, son personajes que subyacen en la construcción de personajes como “Puñalada” y el “zambo vago”. Sin embargo, así como el caso del espacio y en algunos casos referidos a los personajes políticos, existían fundamentos concretos como lo antropológico y lo político para la configuración de estas categorías narrativas, en el caso de los afroperuanos, también podemos advertir otros aspectos fundamentales como la tradición letrada que circundan la construcción de la imagen del afroperuano en la sociedad peruana con la cual Arguedas, como intelectual y escritor que reflexiona sobre la realidad del país, dialogará, asumirá preceptos y cuestionará otros, inevitablemente, desde esta propuesta narrativa.

Bases de la representación del personaje afroperuano

Los hombres y mujeres de raza negra estuvieron estigmatizados con una serie de prejuicios e ideas que influyeron decisivamente en la representación literaria de este grupo racial y cultural. Por ejemplo, los hombres y mujeres de origen afro llegaron al continente americano en condición de esclavitud y, por esa razón, mantuvieron un vínculo directo con sus amos, los europeos colonizadores: de ahí irrumpe la imagen de cómplice. Reemplazaron, en consecuencia, al grupo humano indígena que mermaba luego de la violenta conquista y de las epidemias y, a diferencia de estos, los esclavos africanos se asimilaron con mayor rapidez a la cultura criolla. Luis Alberto Sánchez anota un detalle de su observación del problema cultural entre estos tres grupos raciales en su artículo El hombre: los

africanos: “Para compensar las humillaciones que le imponían sus patrones, se jactaba de una antojadiza superioridad sobre el indio” (Sánchez 319).

La tensión entre estos dos grupos –el afro y el indígena- genera una rivalidad que tiene sus orígenes en los inicios de la sociedad virreinal, es decir, desde el comienzo de la historia del mestizaje en el Perú. Esta tensión es muy importante para comprender y contextualizar la visión negativa del afroperuano ante los ojos de los hombres andinos. En el caso de El Sexto, esta tensión es fundamental para comprender la presentación del afroperuano: una imagen degradada y pervertida, por estar coludida con las autoridades del penal. La vinculación con el amo fue un estigma que sirvió también para relacionarlo con los errores del sistema colonial que permanecieron en el esquema republicano posterior. En ese sentido, es importante que también consideremos y reparemos en lo que José Carlos Mariátegui apunta en su artículo La política del coloniaje: despoblación y esclavitud:

La importación de esclavos negros que abasteció los braceros y domésticos a la población de la costa, donde se encontraba la sede y corte del Virreinato, contribuyó a que España no advirtiera su error económico y político. El esclavismo se arraigó en el régimen viciándolo y enfermándolo (Mariátegui 305; el subrayado es nuestro).

Este importante pensador y ensayista peruano destaca, en medio de lo que señalamos de la “asimilación” del negro a la cultura criolla, una dimensión marcadamente negativa. Mariátegui inserta a este grupo en una problemática histórica que, aunque condenable moral e históricamente en nuestros días, fue una

medida propia de un contexto específico y que, en todo caso, fue culpa de las políticas coloniales adoptadas; sin embargo, este fragmento es importante porque es una muestra de cómo los primeros pensadores peruanos que trataron de brindar una interpretación del papel del afroperuano en la realidad de nuestro país. Para José Carlos Mariátegui, este vínculo político, económico y social establecido por españoles, criollos y negros fue perjudicial para el sistema.

Entonces podemos observar que, además de esta concepción colectiva sobre el afroperuanos, el pensamiento letrado también ha mantenido cierto recelo en torno a este grupo humano. Estos reparos en torno a su integración nacional, no posibilitaron en la realidad una verdadera integración entre el sector criollo – dominante y el sector afroperuanos, marginalizado. Podemos apreciar esta afirmación en lo que José Carlos Mariátegui señala en otro artículo titulado Las corrientes de hoy, el indigenismo:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún [que el del chino, el cual es considerado negativo por Mariátegui]. El negro trajo su sensualidad, su supervisión, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie (Mariátegui 309; el subrayado es nuestro).

Mariátegui establece una ponderación, un balance: el negro fue un óbice para la concreción de un adecuado mestizaje cultural. Para este destacado ensayista, el negro no pudo haber aportado a la cultura, sino que, por el contrario, la “estorbó con su barbarie”, limitó y dificultó la posibilidad de una adecuada

integración cultural y, en consecuencia, la formación de una nación con valores culturales firmes que provendrían, básicamente, de la hispanidad y del mundo indígena. De hecho, para el discurso intelectual que opina similares nociones a las de Mariátegui suele incurrir en esta concepción racista por beneficiar el mestizaje “básico” de la peruanidad entre los dos bloques dicotómicos que estuvieron en conflicto desde la Conquista. Baste mencionar una frase contundente de Jorge Basadre en su breve ensayo Las clases populares. Los negros: “En resumen, fue el suyo un aporte de sensualidad y de superstición” (315).

Podemos notar que el temor hacia el hombre negro se manifestó a lo largo de nuestra historia, se manifestó en el discurso letrado. Por ejemplo, las primeras publicaciones periódicas con influencia ilustrada, desde las primeras publicaciones que ofrecían un interés por estudiar y ofrecer una imagen de la nación peruana hasta muchas obras de nuestros días; es decir, las ideas expuestas por José Carlos Mariátegui responden a una suerte de “tradición” creada, conciente o inconciente, en torno a la figura del afroperuano. Emblemático, en medio de lo mencionado, es el caso de algunas publicaciones en el Mercurio Peruano, publicación de fines del siglo XVIII de la Sociedad de Amantes del País. En uno de sus textos ya se condensa la imagen del afroperuano, desde una perspectiva letrada que concentra la preocupación criolla frente a un fenómeno como la Independencia y la crisis de la imagen del patrón en una sociedad colonial que se dirigía a su final. Por ello, en esta representación, el negro se convierte en un ser nocivo, capaz de engendrar seres monstruosos o, más trágicamente, contenedores en su misma naturaleza de una perversión que destruye la armonía de la naturaleza. Ello se refleja en el ejemplo ilustrativo del texto mencionado: una mujer negra tiene en su naturaleza la facultad de procrear hombres y fenómenos alternativamente:

En días pasados una Negra bozál llamada Mariana, esclava de cierta señora principal, parió un monstruo digno de la consideración de los Físicos, y admiración de los curiosos. Carecía enteramente de cerebro, por que cortada la cabeza desde las cejas hasta la mitad del hueso occipital, le faltaban el coronal, los parietales, y aun la medula, de que no había rastro: Solo se reconocía una leve membrana que cubría todo el espacio (8).

Este es un ejemplo de la representación del afroperuano en las postrimerías de la etapa virreinal. La esclava negra engendra un monstruo, cuya amorfia reside precisamente en la falta del órgano de mayor importancia para el desarrollo físico del ser humano. Las razones históricas y concretas del fragmento no son objeto de reflexión en este momento, puesto que en esta importante publicación, ejemplos como este son abundantes, siempre centrando la ejemplificación en las mujeres de raza negra. No pretendemos establecer una exégesis rigurosa y extensa respecto de este punto, puesto que, evidentemente, nos apartaríamos de los propósitos de nuestro estudio.

También recordemos la célebre escena de Los frutos de la educación de Felipe Pardo y Aliaga. En esta pieza teatral, observamos que la hija de la familia criolla protagonista danza la zamacueca, baile afro, y, por ello, es objeto de burla y desprecio. Asimismo, es emblemático el caso de una novela de Juana Manuela Gorriti. En la novela de folletín titulada La quena se puede observar que la esclava negra se colude con su amo español para impedir que la mujer de la que él está enamorado pueda concretar su unión con un rival. Lo peculiar es que la mujer pretendida es una criolla y el rival es un mestizo descendiente de la nobleza

incaica. La exhibición de las razas y las posiciones sociales no puede ser menos evidente. En esta lucha amorosa se puede apreciar con total claridad que la unión social y cultural es imposible y, más aún, entorpecida por otros actores que son contrarios a la fundación nacional (tomando la terminología de Doris Sommer en Ficciones fundacionales). El mestizo -noble, detalle importante, puesto que no se trata de un indígena cualquiera- y la criolla no pueden establecer una simbólica unión que representaría la peruanidad anhelada en los tiempos en que Gorriti redacta esta novela. Por otra parte, el amo español y la esclava negra son elementos que entorpecen esta posibilidad; son “enemigos” que se oponen a la “peruanidad posible y anhelada”. Este ejemplo, por lo tanto, es especialmente útil para ejemplificar la representación del afroperuano como un “enemigo” coludido con lo que Mariátegui denominó la “herencia colonial”. En El Sexto, esta noción será fundamental para la representación, sobre todo, de “Puñalada”.

Ahora observemos un ejemplo del siglo XX: el fragmento de un ensayo breve de Abraham Valdelomar Pinto sobre la figura del gallinazo, titulado La psicología del gallinazo:

El gallinazo, esta característica alada y negra de la Ciudad de los Reyes, es para las aves lo que el negro es para los demás hombres... Es como una maldición de padre agustino dicha en una cámara oscura a las doce de la noche. Negro y brillante cual dibujo de tinta china, el gallinazo es la negación de la luz... Y nada se parece más a un negro viejo, retinto, que un gallinazo.

...

El gallinazo camaronero solo es comparable al negro que se mete en política. El gallinazo merece un capítulo aparte en la psicología del Perú. El gallinazo es un individuo. Yo lo haría sujeto de derecho (Valdelomar 299; el subrayado es nuestro).

Este fragmento puede constituirse como un gran compendio de lo mencionado en las citas anteriores, desde el inicio del acápite. En el gallinazo se simboliza la presencia del negro y, por un lado, se le reconoce como un elemento característico de la ciudad de Lima; y, por otro, se animaliza el recelo y el prejuicio contra este grupo humano en esta ave oscura y carroñera. Este texto, evidentemente, es una burla y una percepción racista que al parecer tenía un arraigo en el léxico popular de la Lima de aquellos tiempos, e incluso en los tiempos en que Arguedas estuvo preso en el Sexto. ¿Quién es calificado como gallinazo en El Sexto? “Puñalada”. Cotejado con lo apuntado por Valdelomar Pinto, este detalle no nos parece gratuito, el calificativo “gallinazo” no nos parece un simple insulto, sino es una muestra de cómo Arguedas participa de esta tradición letrada.

Veamos un caso en que “Puñalada” es calificado como tal:

El piurano se le acercó hasta topar casi su vientre con el del negro.

– ¡Repíte’eso gallinazo! –le gritó–. ¡Repíte’eso, mierda de gallinazo!

Nos quedamos pendientes de la mano del negro. Este balbuceó algo; en la piel de su cara apareció una corriente de color ceniza (154).

Esta escena es la amenaza que le profiere el Piurano al delincuente, luego del cinismo con que este se burla del deplorable acto de violación que el mismo

cometió contra Libio Tasaico. “Gallinazo” es un calificativo especialmente dedicado para este personaje, un notorio elemento nocivo de la Lima donde “el alma es perturbada” (motivo que fue objeto de reflexión en el segundo capítulo): “Puñalada” es como el gallinazo, representativo de la capital que también es el Sexto. Es, por ello, fácilmente asociable la figura del preso afroperuano con el mundo de la penitenciaría.

Todas estas características de degradación están presentes también en esta representación del afroperuano que realizó Arguedas en esta novela. Este sesgo letrado presente en la configuración de un personaje literario es importante para comprender la complejidad de la función del grupo afroperuano. No podríamos reducir, en el caso de una novela tan simbólica como esta, el papel de este sector racial y cultural a un mero caso de racismo. En todo caso, el racismo como manifestación de la visión personal del autor, o el cuestionamiento de la presencia del mismo, no es motivo de estudio en esta tesis; por ello, consideramos que es más preciso rescatar el rol del afroperuanos, en tanto personaje coludido con el dominador, pervierte y atormenta al hombre débil y “moralmente puro”. Pero, en la novela, entre prejuicio histórico también se vincula con el infierno dantesco.

Empecemos la vinculación mencionada, ingresando desde el terreno de lo grotesco:

Hay animales preferidos por lo grotesco, como por ejemplo, víboras, búhos, ranas, arañas, es decir, los animales nocturnos y los reptiles que viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre.
(221)

Existen animales que son especialmente recurrentes en la representación de situaciones grotescas. Algunos de ellos ya tienen una especial significación, como la serpiente o la víbora que tienen una connotación vinculada a lo demoníaco o, incluso, a la representación del mismo diablo. En el caso de El Sexto, puede que la representación no sea explícita, pero sí se establecen vínculos. Por ejemplo, esto acota, sobre “Puñalada”, Policarpo Herrera, el Piurano:

... ¿hijo de quién sería el “Puñalada”, hijo de quien el Comisario d’este cuartel, el Subprefecto de mi Provincia?... ofienden el aire que respiran; de la víbora han nacido (144).

“Puñalada” es una especie de producto infernal, es directamente un elemento grotesco que destruye y contamina la naturaleza. Es evidente la asociación con la autoridad, pero desde el plano del lo grotesco. Este es un ejemplo de animalización del personaje afroperuano; sin embargo, se puede advertir otros ejemplos. Prieto, uno de los miembros de la tríada aprista, también realiza una interesante asociación animal con la figura de “Puñalada”:

Y el “Pianista” tocó las costillas del japonés, mientras el desgraciado se ensuciaba. El negro se tapó las narices; “¡Toca hasta que acabe!”, gritaba. El pobrecito siguió recorriendo las costillas del japonés, moviendo la cabeza, ... “Puñalada” y sus socios se reían. Yo tengo en el hígado esas risas, como el buitre de nuestro buen padre Prometeo. ¿No es cierto? (26).

La escena es terriblemente inhumana. “Puñalada” le impide a un preso demente de origen japonés que pueda realizar el acto de la defecación. “Puñalada”

se burla despiadadamente de un individuo y sus risas generan la natural indignación de muchos presos, entre ellos, Prieto. Notemos que Prieto señala su sentimiento de indignación a través de una interesante imagen mítica: el buitre que devora el hígado de Prometeo. El buitre es un pájaro carroñero, como lo es el gallinazo, figura a la que es asociado “Puñalada”. Esta interesante asociación de animales grotescos nos muestra una sugerente adecuación de la simbología mítica a la idiosincrasia local. Esto se puede percibir con mayor claridad en el momento en que Gabriel, absolutamente indignado, decide asesinar a “Puñalada” con el apoyo del Piurano. Torralba tratará de disuadirlo, pero Gabriel está realmente resuelto a concretar su afán de venganza:

-Te llevarán a una cárcel peor.

-Sí, a la Cárcel Central o a la Penitenciaría. Viviré de la dicha de haber contribuido a aniquilar a un monstruo, como en la antigüedad griega (156).

Más precisamente sería señalar “como en la mitología de la Antigua Grecia”. Gabriel, en su rol de narrador –personaje, se introduce en la dimensión del mito y reviste su acto de un simbolismo especial porque lo inscribe en estas categorías. “Puñalada” es como el buitre que atormenta a Prometeo por parte de un Zeus tiránico que siente temor hacia un titán que conoce cuando tendrá fin su reino sobre el cosmos. Se parece mucho a la situación reivindicada en El Sexto, puesto que “Puñalada” es un “cómplice” del poder represor y de la dictadura que tendrá fin en algún momento, por la acción revolucionaria de políticos e independientes que desean el fin de un gobierno opresor y tiránico. En El Sexto se relaciona a “Puñalada” como una herramienta de la represión:

El “Puñalada” es el azote con que el capitalismo raja nuestro frente. Ha estropeado a los políticos. Han salido locos de su celda; es peor que Maraví en eso. Están amaestrados. Ninguna tiene sentencia. Los guardan aquí único para cuchillo de los políticos. “¡Puñalada!”, ahistá su nombre. Parece escogido por el General mismo y por Míster Gerente de las minas del Cerro. Ellos también andan abrazaditos como los jefes del primer piso (91; el subrayado es nuestro).

Esta cita, proferida por Cámac, es peculiarmente ilustrativa. En ella podemos observar dos dimensiones de lo que se asume del afroperuano desde la “tradición” esbozada: es un miembro servil y un cómplice del criollo, del “amo”, del poderoso en contra de la libertad. Notemos que incluso se vuelve a animalizar su figura: está “amaestrado” por los poderosos con los que se encuentra coludido. Es, por ello, un óbice para la lucha revolucionaria y su método es el más cruento tormento: la violación homosexual (analizaremos este aspecto con mayor detalle en el próximo capítulo). En ese sentido, “Puñalada” es como el “buitre” que atormenta a Prometeo y es como un “monstruo trágico”. Es un “gallinazo” y un “amo del Sexto”, un “torturador infernal”: es una adecuación de criterios mitológicos a realidades concretas de la idiosincrasia local, del contexto limeño, donde se cifra el infierno del Sexto. Este criterio “sincrético” es válido para otras dimensiones del personaje, como analizaremos a continuación, explorando más profundamente la dimensión infernal que construye la figura del colectivo afroperuano en esta novela.

El monstruo de tres cabezas y la trinidad inversa: “Puñalada” y el colectivo afroperuano de El Sexto

“Puñalada”

Observemos con detenimiento estos pasajes. El primero corresponde a El Sexto y el segundo a la Commedia:

Había sido hasta entonces uno de los vagos más humildes. Permanecía sentado sobre el piso, con el cuerpo apoyado en un muro, cerca del botadero, entre la fetidez y las moscas. Cuando algún paquetero o uno de los presos del segundo o tercer piso echaba desperdicios al botadero, se lanzaba pronto y se metía a la boca cáscaras de zanahorias, de papas, col podrida, pepas de naranja... Los otros vagos lo jalaban del pie; él se agarraba de los bordes del fierro y seguía lamiendo la taza. Al fin, entre muchos, lo arrancaban del botadero, se subían sobre su cuerpo para disputarse lo que quedaba. En el suelo, el negro seguía masticando, mientras los otros metían la cabeza en el botadero, cansados, gruñendo. Cuando se iban la taza quedaba limpia.

–¡Ja, ja, ja! –Reía “Puñalada” – varios gargajos he metido allí. ¡Buen alimento, pué!

El negro idiota se quedaba un rato en el suelo, repantigado, con la cara al cielo, casi feliz. Muchas veces, “Puñalada” se disgustaba de verlo así. Iba donde el negro; de varios puntapiés lo levantaba y lo hacía huir lejos.

-¡Has comido mi suciedad! ¡Largo! Te alimento a escupes, gallinazo (140).

Esta escena presenta un momento repulsivo: un vagabundo de raza negra, el zambo vago, miembro de la estructura tripartita, se alimenta con los desperdicios de “Puñalada”. Es interesante que en este pasaje de la novela coincidan estos miembros de la estructura tripartita en una evidente relación de jerarquía y de abuso. “Puñalada” lo atormenta y lo insulta y, para ello, emplea el adjetivo despectivo con el que se ofende al afroperuano. A este detalle volveremos más adelante, cuando analicemos el papel del zambo vago. Como apunta Talia Tauro, para el caso de Maraví y “Puñalada”:

En ambos casos se trata de sujetos incorregibles e ineducables, quienes pisotean la dignidad humana utilizando su viveza e inteligencia para satisfacer sus instintos más bajos. Se sienten satisfechos y disfrutan de sus fechorías sin demostrar el mínimo sentido de honor y remordimiento (20).

“Puñalada” actúa con sevicia y, por ello, nulifica la condición humana de los presos degradados: los integra en una masa de condenados sin solución. Por ello, debemos reparar en las características de la escena.

Al parecer, el alimentarse con la basura en el penal era una actividad que el zambo vago practicaba con constancia y también otros presos que, como él, ocupan los lugares más ínfimos de la organización social del Sexto. Se genera una pugna por conseguir alimentarse del desecho. Esta imagen es desoladora: los seres humanos han perdido su condición y su dignidad al pelear por la basura y la

suciedad como alimento del día. Esta imagen se asemeja mucho a la de los condenados, en el tercer círculo del infierno de Dante, por el pecado de la gula. Los elementos son similares: los condenados por gula están sometidos a estar sumergido debajo de un fango repulsivo, repleto de suciedad, y son atormentados físicamente por el célebre demonio canino de tres cabezas, el can Cerbero:

Cerbero, fiera cruel y diferente,

caninamente ladra con tres voces

por sobre aquella sumergida gente.

graso y negro es su pelo; ojos atroces;

su vientre es ancho y sus uñas manos

al desollar las almas son feroces (vv. 13 -18).

“Puñalada” es como el demonio Cerbero que atormenta “a la sumergida gente” que conforma el grupo de los vagos. Los atormenta físicamente, también, con golpes como puntapiés y escupitajos. El tormento que propina a los reclusos se asemeja a la presteza con que Cerbero desuella a las almas, empleando sus garras. Este tormento está destinado a anular cualquier momento de satisfacción o escapatoria personal. “Puñalada” lo aplica con maldad cuando atisba algún gesto de beneplácito, aunque sea fruto del tormento de comer basura, por parte del zambo vago. Se puede percibir en ese ataque desmedido un afán de tormento que tiene un especial significado en el contexto infernal, como procurándose que se produzca necesariamente el dolor al condenado.

Por otro lado, así como esta bestia infernal, “Puñalada” es un “torturador” infernal animalizado:

No miraba 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... Y como era negro y la córnea de sus ojos estaba algo oscurecida por manchas negruzcas, su mirada parecía adormecida e indiferente (15).

Asimismo, es digno de consideración otro aspecto en común de estos dos peculiares “demonios”: el grito característico de “Puñalada”, con que perturba a todos los reclusos y estremece el penal en sí, con los ladridos que inmisericordemente profiere este can infernal:

–Es “Puñalada” –me dijo Cámac–. Está llamando a Osborn.

El grito se repitió:

–¡Qué es d’ ese Osborn o ó ó! ¡Ques d’ese Osborn o ó ó!

Me acostumbré después de diez o veinte semanas, al grito; a la inexplicable tristeza con que el asesino repetía siempre la última sílaba.

–¡Ques d’ese Sotuar áárr!

–¡Ques d’ese Cortez ééss!

–¡Ques d’ese Casimiro iróóó!

... 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).

“Puñalada” posee ese grito característico que hacía “vibrar”, que estremecía al penal con “apariencia de cementerio” –Dite, el infierno- (ver segundo capítulo). Como se explica en la novela, muchas veces esos gritos eran anuncios que tenían relación con alguna indicación que provenía de las autoridades del penal; es decir, “Puñalada” profería ese perturbador grito como parte de un “rol en la penitenciaria”, así como Cerbero ladraba en el marco de su “rol” como vigía de los condenados y como encargado del tormento en el recinto infernal destinado para los gulosos. Ese grito además es como “el llanto final de una bestia”, es decir, completamente estremecedor por lo estentóreo. Similar a los ladridos del demonio cerbero –“fiera cruel y diferente”– “que ensordece/ a las almas, que ser sordas querrían” (vv. 31 -2).

Esta relación lo vincula necesariamente con el lugar del penal, por ello es que, para Gabriel, asesinar a este delincuente será como matar al Sexto. Esta asociación es muy interesante, porque nos recuerda la asociación de Dite con el Diablo. Poco antes de enfrentarse a la imagen gigantesca –característica de “Puñalada” en El Sexto- de Satán. Satán es Dite, como “Puñalada” es el Sexto. Dite es una ciudad de sepulcros, como el Sexto una réplica de algún cementerio de Lima. Detalles para considerar.

Lo interesante de esta situación es que “Puñalada”, pese a su muerte, no muere, sino que su función persiste y se mantiene perenne en un mundo infernal de retorno y de tiempo circular: es como la “reencarnación” de “Puñalada”. Esto se

percibe en uno de sus “paqueteros”, el vigía de “Clavel”. Este preso de escasa importancia en la narración es el sucesor de “Puñalada”. Gabriel percibe esta realidad y lo menciona explícitamente:

-¡Qu’es d’ese Osborn, noóóó!

Me abrigué con una chompa y salí.

Lloviznaba. A través de la garúa ondulante vi en la gran reja al negro joven, guardián que fue del “Clavel”; repitió el grito:

-¡Qu’es d’ese Osborn, noóóó!

La voz era triste, más honda y delgada. Imitaba exactamente la línea melódica del viejo “Puñalada”, pero no era tramosa, no, no se arrastraba por los sucios muros del penal como la emitida por la garganta y la lengua del viejo asesino:

-¡Qu’es d’ese Osborn, noóóó bornóó! – Volvió a gritar por tercera vez³.

A cada año, ese grito se iría identificando más y más con el Sexto. El negro joven iría aprendiendo, si no lo mataban antes o mataban “El Sexto” (194).

Como se puede apreciar, este personaje reemplaza estructuralmente a “Puñalada” en el infierno: la maldad y la tortura infernal no tienen fin, son eternos y desesperanzadores. El infierno como símbolo de la opresión cobra un especial realce como recurso literario.

³ Notemos la presencia constante del número tres.

Sosa, el zapateador: neutro y purificador⁴

El negro zapateador, Sosa, es un personaje secundario que supone un punto medio respecto al abuso de “Puñalada” y la oposición malsana del preso negro que ganaba dinero con mostrar su miembro. Tiene una participación secundaria; sin embargo, dentro de las categorías de Gabriel, es un ejemplo particular de humanización. Mínimo, frente a la brutalidad y a la animalización, pero detalle de humanidad, en un contexto en el que la purificación de un ambiente pervertido es capital. Sosa también padece a “Puñalada”, así como es víctima de la corrupción política por parte de los represores, según lo que destaca “Pacasmayo”:

“Puñalada” ha azotado al negro viejo, a Sosa, que aunque no lo creas, no está por vago, sino por político. Dicen que es un gran “enemigo” del General, como yo, que ni sé bien cómo se llama (171).

Sosa es encarcelado injustamente, como “Pacasmayo”, seguro por un “soplón” que quiso ganar prestigio por una captura o por algún extorsionador que lo amenazó con encarcelarlo si no pagaba alguna suma. Sosa es una víctima total y en el penal, simbólicamente, recibirá los azotes –eco esclavizante- del representante de los opresores, “Puñalada”.

Debido a la brevedad de la intervención de este personaje, conviene citar en extenso el momento de la danza y el encuentro con “Puñalada”.

⁴ Es interesante observar que Sosa fue un personaje histórico. Inspiró la pluma de Arguedas, pero también la de su amigo José Ortiz Reyes. Para mayores detalles, observar “Sosa” en [José María Arguedas. Recuerdos de una amistad](#).

El negro viejo zapateador se dirigió a su celda y apareció en seguida con una quijada de burro en la mano. Empezó a danzar rascando los dientes de la quijada con otro hueso. Avanzó así hasta el centro del pasadizo. Un viejo criollo lo siguió, imitando con dificultad el baile. El negro se detuvo y puso en el suelo los dos huesos.

–¡Anda! ¡Silba pué! – le dijo al viejo criollo.

Yo había visto bailar al son de los diablos en la calle de Santa Catalina, desde mi cuarto de estudiante. Seguí a los bailarines hasta el barrio de Cocharcas. Varios negros marcaban el ritmo en quijadas de burro que rascaban con pequeños huesos. Era una danza monótona y penetrante.

El negro viejo del Sexto no bailaba ese son. Era un zapateado fino. Con el cuerpo encorvado y los brazos sueltos, danzaba con maestría. Los políticos salían a las barandas, los del segundo piso también asomaban al corredor para verlo. Los vagos formaban entonces un rueda cerrado, con suficiente espacio.

...

El negro empezó a bailar. Sus zapatos viejos y demasiado grandes golpeaban el piso con energía increíble, marcaban un ritmo feliz. La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa, donde los algodones, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar de polvo.

Terminaba el negro, fatigadísimo, cada figura del baile. Sin embargo, su compañero y él iban animándose.

...

“Puñalada” vino pronto con su azote. Dispersó a latigazos a los vagos. El negro viejo y a su compañero se quedaron solos. Los vagos y los “paqueteros” no los atropellaban porque Maraví los protegía. Gastaban las limosnas en coca y ron.

“Puñalada”, por primera vez, los azotó.

...

El negro zapateador lloró. El otro se quedó sentado (169 - 170).

Es interesante, en primer lugar, que incluso en una acción positiva o que muestra un lado positivo del grupo afroperuanos, no canta, sino que baila, con maestría y soltura. Se restringe su expresividad a lo corpóreo. No tiene voz y cuando quiere cantar, lo hará a través de “Puñalada”, quien cantará un vals criollo – no canciones afro- que se titula “Anita ven”: el negro no tiene voz propia y la dependencia cultural criolla lo ejemplifica Sin embargo, del cuerpo, que es su ámbito, en esta perspectiva, sale una manifestación de alegría y de festividad que produce música con la quijada del burro⁵.

Asimismo, en esta cita nos percatamos que se establece una ratificación de un binomio clave: el criollo y el negro. El criollo acompaña la danza del negro, con dificultad, pero se suma a la danza del negro. Esta pareja se opone a la autoridad

⁵ Recordemos las citas de Mariátegui sobre la “sensualidad” como aporte del grupo afroperuanos a la cultura nacional.

del penal y a “Puñalada”. En ese sentido, estos dos personajes son una suerte de espejo que refleja lo contrario que “Puñalada” y el Comisario; es decir, apuntala la falta de humanidad y la degradación en la que han caído estos dos, en oposición a esta muestra de baile, de humanidad que será apreciado por otros reclusos, entre comunes y políticos.

En tercer lugar, este gesto de “humanidad” es el primer gran choque con “Puñalada” que responde tratando de detenerlos y dispersarlos con un azote, como un capataz de esclavos, como un criollo, pero es un negro: hay una fusión simbólica que impone la colonialidad. Niega su propio acervo cultural: es como un sin patria, sin lugar, en términos de Cámac. Su condición de autoridad invertida dispersa el gesto de humanidad de estos presos. Este es un primer choque que determina la “victoria de Puñalada” frente a los demás miembros de la triada afroperuana: la fuerza perversa anula todo gesto de humanidad.

En suma, este personaje, muy corporal y exento de voz propia, tiene una expresión de humanidad, pero es anulado y, por ende, de aquello positivo que podría rescatarse de este sector, pero que los esquemas opresores no permiten canalizar. No se debe olvidar que Gabriel califica la danza como una expresión de los valles de la costa y que conmovían la rigidez del presidio. Los esquemas coloniales que están encarnados en “Puñalada” y en su azote destruyen esa posibilidad.

El “zambo vago”, matador frustrado

Este preso está enloquecido y su única o su casi única reacción social es cuando se acerca a un recluso para ofrecerle mostrarle su enorme miembro viril a cambio de algo de dinero. Como apunta Talia Tauro:

Es evidente que este personaje presentó antes del encarcelamiento una conducta psicopática, que lo llevó a cometer el delito, pero que por efecto de la situación ambiental pierde todo equilibrio psíquico desencadenándose un cuadro psicótico. Prácticamente, su único contacto con la realidad es proponer automáticamente, sin conciencia alguna su “negocio”, a fin de comprar coca a los amos de la prisión (20 -1).

Este preso, además, es un antagonista de “Puñalada”. Vimos, al inicio de nuestro análisis de “Puñalada”, que era objeto de la tortura de este último; sin embargo su antagonismo se expresa, concretamente, tan antagonista en el asesinato intempestivo. Pero, ¿en qué consiste su antagonismo? Básicamente, en lo concerniente a su virilidad. “Puñalada” es un preso que gusta de tener relaciones homosexuales y de prostituir a un hombre, sea por perversión o como gesto de dominación. La masculinidad de este preso está en total cuestionamiento y sólo se fundamenta en la violencia y la crueldad; es decir, aspectos externos y endebles. Este vago se vanagloriaba de la exteriorización de su exacerbada masculinidad al poseer un inmenso miembro viril. Sin embargo, como “Puñalada”, su masculinidad está basada en la exhibición de una muestra superficial de su masculinidad. Por ello, la muerte de “Puñalada” está empañada de un arrebatado de masculinidad superficial. No es, por ello, el elemento que permite la salvación, la liberación. Su

acto, además, parece ser un impulso contenido en el colectivo: una violencia desbordante, como destacaría Ariel Dorfman:

La violencia es un BUMERANG, termina por destruir y a veces por corromper al que la utilice, aunque haya resultado inevitable la entrega de esas fuerzas. Sea porque al asesinar uno legaliza el asesinato propio en el futuro, sea porque el personaje termina pudriéndose en el rito mecánico de golpes y peligro, sea porque el destino por último, destroza imperceptiblemente la personalidad. O porque el hombre no logra liberarse de su violencia y cae en ella como en un pozo presentido y casi soñado, cayendo en el suicidio, o subiendo hacia la locura y la desesperación (25).

Conviene observar la escena en que se descubre quien fue el asesino de “Puñalada”:

Lo sacaron a la luz. Era el negro que exhibía su miembro. Lo arrastraron hasta el centro del patio. Nosotros nos acercamos. Los vagos seguían de pie bajo la luz de las linternas del Sargento y de los tres guardias...

El negro tenía los ojos vidriosos, miraba el suelo o levantaba la cabeza; giraba los ojos sin reconocer a nadie. Apretaba con su mano derecha una chaveta delgada, con puño envuelto en trapos.

-¿Por qué lo mataste?...

Sus ojos seguían girando.

-¡Entrega la chaveta –ordenó el Teniente y lo encañonó con su pistola.

El negro miró fijamente al teniente...

El negro pareció comprender. Sonrió. Los músculos paralizados de su rostro se movieron. Pero sus ojos seguían vidriosos. Estuvimos pendientes del rostro y la chaveta y no vimos hasta ese instante que el hombro y parte del pecho del negro estaban bañados en sangre...

-¡Cervezas, con putas! –dijo

-¡Será lo que quiere? –preguntó el Teniente.

-Yo cuarenta centímetro; he despachado ¡Judas! ¡Cuarenta centímetro...!

Y con la mano izquierda, mientras apretaba la chaveta con la otra sacó su miembro flácido y enorme. Luego tiró la chaveta, lejos, en dirección a la reja grande...

El negro idiota se orientaba como los ciegos.

-¡La chaveta!

-Pa qui'usté tranquilo, chaveta, dos billetes.

-¿De quién? ¿Quién te dio la plata?

-¿La plata? ¡Este! –dijo y se señaló la bragueta. (178-9)

El primer gran contraste de este preso, en esta escena, en términos de la descripción de “Puñalada”, se encuentra en el sentido de la visión. Sus ojos dinámicos contrastan con la mirada adormecida de “Puñalada”. Además de destacar dos elementos superficiales de masculinidad: se sospecha que su deseo es conseguir cervezas y prostitutas; es decir, alcohol y mujeres. No homosexuales. A las autoridades manifiesta su máximo atributo y lo manifiesta como el medio concreto con el que pudo terminar con “Puñalada”, curiosamente con una puñalada. Sin embargo, su condición de enloquecido, de idiotizado minimiza su acción. El ámbito corporal vuelve a ser el espacio del negro: su masculinidad no tiene más tratamiento. Sin embargo, pese a matarlo, el negro no puede concretar nada. Ni parece habérselo propuesto. Su “ceguera” contrasta con la “vida brotada” del ojo sano del tuerto Cámac: simbólicamente no es apto para establecer un hito en el proyecto liberador: su violencia y su locura lo destruyen. Recordemos, además, la “victoria de Puñalada”: su influjo infernal permanecerá incólume.

Capítulo V

“¡Es su flor, su flor verdadera!”: la estructura tripartita del personaje homosexual

*sombras que aquel castigo allí trajera;
dije entonces: “Maestro, ¿quiénes son
víctimas de este viento?”... (vv. 49 – 51)*

Commedia. Infierno V

Alcances de la estructura tripartita

Como ya mencionamos en el primer capítulo, el personaje homosexual en El Sexto posee la siguiente estructura tripartita:

“Rosita” – “Clavel” – Libio Tasaico

“Rosita” es el personaje emblemático de esta tríada, debido a que es el único que ejerce su homosexualidad con total conciencia y es el que, en el universo narrativo, continuará con su estilo de vida homosexual y, a la vez, agresivo. En ese sentido, el valor simbólico de “Rosita” prevalece sobre los de “Clavel” y “Libio Tasaico”. “Rosita”, en tanto abusador y delincuente, prevalece sobre las víctimas del ultraje y de las prácticas homosexuales aplicadas sin respeto y como señal de dominación.

La situación antes mencionada está expresada en la escena final de la novela:

Poco después del amanecer, oí la voz alborozada del “Rosita”, que cantaba:

Cuando ya no me quieras

Ni me tengas piedad

Hice un gran esfuerzo para no escucharlo y volverme a dormir. Lo había conseguido. Percibía muy tenuemente los ruidos de la prisión... (194).

El canto de “Rosita” se constituye como el emblema de una condición infernal de tormento y antinaturalidad que no puede erradicarse en el infierno. “Rosita” finalmente permanece incólume en la penitenciaría, luego de los terribles eventos acaecidos al final y que fueron abordados en capítulos anteriores. Gabriel, desde su opción individual, podrá intentar evitar su canto, y más aún cuando se aboque a la culminación de la guitarra; sin embargo, esa será una alternativa frustrada porque, como recordamos, luego de esta escena lo que sucede es la irrupción de lo que denominamos “la reencarnación de “Puñalada”. En consecuencia, el infierno, como categoría mítica, se consolida en el retorno y la fijación total de los elementos que lo constituyen como tal: el monstruo de tres cabezas y lo antinatural.

Antes de concluir este acápite introductorio, deseamos resaltar un alcance más de la representación tripartita del personaje colectivo. Advirtamos la siguiente expresión: “¡Es Maraví! –dijo–. El otro amo del Sexto. Tiene tres queridas; ese negrito es uno de ellos...” (16; el subrayado es nuestro). La presencia del tres, en este caso, se convierte en una suerte de sinónimo de grupo. Las tres queridas de

Maraví poco importan en sí, pero representan adecuadamente el contexto de homosexualidad y poder establecido por un delincuente como él. Esta es una muestra más de la presencia del afán “totalizante” en la narrativa de Arguedas.

A lo largo del presente capítulo, exploraremos la actuación de los tres personajes y los aportes que brindarán desde las experiencias, generalmente dantescas e inhumanas, por las que atravesarán en el penal.

Las dos dimensiones de la homosexualidad en El Sexto: la corrupción y el tormento

La homosexualidad es considerada en El Sexto es una condición perversa. Les afecta particularmente a los personajes porque supone prácticas “contra – natura” y porque, también, implica una especie de negación de lo que uno es: es alejarse de la naturaleza y la cultura, aspecto que es especialmente negativo para Gabriel y Cámac. Los personajes homosexuales encarnan, en sí mismos, la corrupción del sistema social y político. Asimismo, las prácticas homosexuales también se constituyen como el emblema más abyecto del abuso en contra de los reclusos.

A continuación, un fragmento en el que los personajes principales evalúan la homosexualidad desde una perspectiva propia que se fundamenta en valores andinos, en el cual podremos encontrar lo mencionado en la representación de la homosexualidad:

–La corrupción hierve en Lima –dijo– porque es caliente; es pueblo grande. La suciedad aumentaba cada día; nadie limpia; aquí y en los

palacios. ¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría ese Maraví y esos lame sangres, el “Rosita” y ese pobre “Clavel”? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido. Allá no nacen. El alma no le hace contra a su natural sino cuando la suciedad lo amarga. Aquí, en el Sexto, la mugre está afuera; es por la pestilencia y por el hambre. En los palacios de los señores la mugre es de antiguo, es más por adentro. Vendrá de la ociosidad, de la plata guardada, conseguida a costa de la quemazón de medio mundo, de esta pestilencia que estamos sufriendo (34).

Con el ejercicio de la homosexualidad el alma se opone a su naturaleza. Es interesante que en este parlamento –que corresponde a Cámac- se vincule al poder y al abuso con la homosexualidad. En ese marco, lo sucio posee una condición especial: esa asquerosidad, que se acumula tanto en el Sexto como en los palacios de los dominadores y opresores del ser humano, se manifiesta expresamente en el accionar contranatural de los homosexuales; son sus manifestaciones concretas. Las prácticas homosexuales simbolizarían, por ende, todo tipo de prácticas abusivas y explotadoras que destruyen a las clases menos favorecidas de la sociedad peruana, pero siempre con un componente de perversidad que se explica en lo antinatural, desde la perspectiva de la novela. No nos equivocáramos si afirmamos que este fragmento, por ello, es altamente metafórico.

Es significativo el que se considere a Lima como un campo especialmente fértil para estas prácticas. Se le considera así porque es un lugar “caliente”; es decir, un lugar donde las pasiones sexuales se exageran con desenfreno; sin embargo, también es caliente por su clima, por su aspecto desértico y su clima

inestable. Esas condiciones convierten, especialmente, a Lima en un infierno agresivo y opresor. En el infierno se concentra, como lo hemos venido mencionando, lo malsano, lo asqueroso y lo destructivo. No consideramos que este sea un detalle irrelevante; por el contrario, esta condición enfatiza la verosimilitud en la representación del infierno, es un componente fundamental.

En tanto infernal, en consecuencia, la homosexualidad es una característica del ambiente y un medio concreto de tormento: posee una dimensión demoníaca, en el infierno de El Sexto. Consideremos la siguiente observación de E. Castelli en su De lo demoníaco en el arte:

De la “monstruosidad y anti-naturaleza”:

Todo el arte que provoca representar de un modo u otro la tentación demoníaca, revive este sentimiento de un horrible indefinido, de algo que no posee la naturaleza, peor aún, de algo totalmente desnaturalizado (ibid.:29,24) (citado por Cereceda 329).

Esta cita concentra una tradición de representación, una tendencia en la representación infernal que se vincula con los alcances representativos del personaje homosexual: lo “anti - natural” y a lo “monstruoso” que son mencionados en la novela como características de lo homosexual. Estas consideraciones son importantes, puesto que, en esa dirección, se inscribe la descripción inicial de “Rosita” en la novela:

Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda. Me puse de pie.

Cámac sonreía

-Es “Rosita” -me dijo-, es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. ¡Es un valiente! Ya lo verás. Vive sola. Los asesinos que hay aquí la respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa. Es decidido. Acepta en su cama a los que ella no más escoge (12; el subrayado es nuestro).

En este fragmento, “Rosita” irrumpe en la narración con su canto, el cual posee el tono de voz correspondiente a una mujer. Cámac le aclara a Gabriel a quién le pertenece la voz femenina, realidad que desconcierta a Gabriel. Lo interesante de la presentación de Cámac es los dos tipos de ambigüedad que revisten a “Rosita”: la gramatical y la natural. Notemos que por momentos “Rosita” es “él” y “ella” por otros: se genera una confusión entre su performance y su género innato. Asimismo, en ocasiones es un “marica” con prácticas y voz femeninas, pero “es un valiente” que ha “cortado fuerte” a muchos reclusos; es decir, es afeminado, pero cohabita en él una agresividad que es motivo de cuidado por parte de los demás reclusos. “Rosita”, en suma, es en sí mismo un caso concreto de profunda ambigüedad, una indeterminación que lo inscribe en esta tradición de lo indefinido a la que hemos aludido. Ello es particularmente perturbador para Gabriel si consideramos el siguiente aspecto de un artículo de Arguedas citado por Ángel Rama:

[Sobre los jarahuis, en un artículo -“Canciones quechuas” - previo a la publicación de Los ríos profundos] “...son cantos de imprecación. No los entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes; durante las siembras y las cosechas; en los

matrimonios. La voz de las mujeres alcanza notas agudas, imposibles para la masculina. La vibración de la nota final taladra el corazón y transmite la evidencia de que ningún elemento del mundo celeste o terreno ha dejado de ser alcanzado, comprometido por este grito final (Citado por Rama 249; el subrayado es nuestro).

Arguedas se refiere a los jarahuis, los considera canciones que sólo pueden cantar las mujeres; es decir, asume que existe una particularidad en la voz femenina que impide a los hombres poder interpretar adecuadamente una composición de ese estilo. El hombre no podría, desde esta observación del mundo, asumir los alcances de la voz femenina. Este, consideramos, es un indicio esclarecedor respecto a la perspectiva andina que aflora en el creciente sobresalto de Gabriel. Pero, ¿qué implica el sobresalto de Gabriel al escuchar a “Rosita”? Este sobresalto implica lo indefinido y lo antinatural, condiciones demoníacas.

En su interesante estudio sobre las imágenes infernales, Verónica Cereceda se refiere a personajes infernales que son objeto de representación en los tejidos andinos. Esos personajes se denominan Khurus. De estos singulares personajes, la autora afirma lo siguiente:

Así, una de las actividades principales de los *khurus* es engendrar, sin definir si quien engendra es hembra o macho ni la especie engendrada: los animales ubicados en el interior no se corresponden, necesariamente, con el género de la figura mayor, y así de un mamífero puede surgir un sapo o un pájaro (318).

Los khurus son “indefinidos” y en el mundo del caos, de la “antinaturalidad” solo engendra “monstruos” basados en desórdenes naturales. Algo similar, el engendramiento atribuido a lo sucio y a lo antinatural es propio de “Rosita”. La monstruosidad de “Rosita”, por otra parte, reside en su condición indefinida, la cual, según la exclamación simbólica de Cámac, se remonta a los orígenes de este individuo, al nacimiento mismo de este ambiguo personaje. “Rosita”, en consecuencia, es como un “khuru” en tanto indefinido y monstruoso

En el caso de este personaje, él es considerado como fruto del caos, del infierno y no fruto de una relación humana natural. Pese a que esta afirmación es de naturaleza simbólica, no es por ello menos interesante –ni mucho menos importante– para comprender la representación infernal de este personaje. Observemos la siguiente cita que contiene algunas apreciaciones de Cámac sobre “Rosita”:

El natural del hombre se pudre en Lima –dijo Cámac–. El marica está cantando y parece reina su voz en el Sexto, Quizá ese hombre no es nacido de mujer; lo habrá parido una de esas celdas de abajo. Será pues hijo del viento en las pestilencias y el cargazón de sufrimientos y en los orines que hay abajo (56).

Cámac reconoce como naturaleza fundamental en “Rosita”, una hombría que se perturba en el ambiente pervertido de la capital del Perú, aspecto que ya se mencionó en otra cita. La voz de este homosexual es como un emblema innegable de la atmósfera del Sexto, como el grito de “Puñalada” al llamar a los presos. Esta situación es la que motiva la segunda articulación de la opinión de Cámac: su

nacimiento malsano y antinatural. “Quizá ese hombre no es nacido de mujer”; es decir, curiosamente se le niega lo natural: “Rosita” es también el Sexto, hijo de la suciedad, de la pestilencia que es el símbolo inequívoco del infierno. Así como “Puñalada” es el Sexto, “Rosita” también encarna esa representatividad con sus atributos infernales.

Por ello, esta condición de indefinición también está presente en otros personajes infernales, quienes también son catalogados como “monstruosos” por su nacimiento contranatura:

Ahistá la maldición: abajo y arriba, entre los patrones corrompidos y las autoridades que son mismo que los “paqueteros” del “Puñalada”. Por’eso ¿diga usted? ¿Ha llegado el Mesías? Si estuviera, ¿hijo de quién sería el “Puñalada”, hijo de quien el Comisario d’este cuartel, el Subprefecto de mi Provincia?... ofienden el aire que respiran; de la víbora han nacido (144).

Estas acerbos críticas fueron proferidas por el “Piurano” Policarpo Herrera, luego de que Gabriel le comunicara su indignación ante el descarado y execrable espectáculo que supuso la antesala de la violación contra el joven Libio Tasaico. Tanto “Puñalada” como “Maravi”, representantes de la opresión aparecen vinculados a las autoridades que han traicionado su función con la sociedad, aplicando métodos de represión física o incoando procesos espurios que culminan en el encarcelamiento infundado de muchos inocentes como “Pacasmayo” o Policarpo Herrera. Nuevamente, nos encontramos ante un contexto simbolizador, en el cual las figuras infernales se encuentran tipificadas por el denominador común del origen monstruoso y abyecto.

Esta apreciación nos permite observar cómo, en el contexto de la presente trinidad, “Rosita” tendría que prevalecer por su rol como uno de los torturadores del infierno: su voz y su ambigüedad son “contaminantes”.

En el capítulo sobre el espacio, destacamos los alcances de lo sincrético en la concepción infernal; en ese sentido, la homosexualidad se encuentra fundada sobre los pilares de este criterio. En ese sentido es lícito considerar la siguiente observación:

1. YANANTIN

Núñez del Prado (1979: 5) explica así esta noción:

“Entiendo por Yanantin el principio de oposición complementaria a través del cual el hombre andino ve su universo y organiza su mundo en parejas de opuestos complementarios, todo lo que en él se encuentra. Estos opuestos complementarios son asociados a las nociones de ‘masculino’ y ‘femenino’, son interdependientes, jerarquizados y unidos entre sí por una cadena de intercambios recíprocos de diferente naturaleza y/o asimétricos.”

Enrique Mayer (1977: 77) aclara:

“El concepto yanantin del que Tristan Platt tomó conciencia en un trabajo de campo en una comunidad quechua de Bolivia me fue explicado primero por él (comunicación personal). Según Platt (2), las cosas que al reflejarse en un espejo son iguales unas a otras están en una relación yanantin; por ejemplo la mano izquierda y la derecha son iguales solamente en una relación de imagen de espejo. El

marido y la mujer están también conceptualizados en una relación yanantin.” (Calero del Mar 155 - 6).

Como se puede advertir, una cosmovisión andina es recurrente en la figura que se opone a la homosexualidad. En una cita previa, era la capacidad para la interpretación de algunos cantos; en este caso, la crítica se sostiene en la reciprocidad del género, considera que la homosexualidad es particularmente antinatural porque destruye la complementariedad que debe reunir al hombre y a la mujer. La relación “yanantin” y muchas similares se encuentran amenazadas en el infierno del Sexto, en donde se destruye el vínculo natural del hombre andino con su tierra. Esto ocurre en general en la capital, por ello, Lima es un espacio tan vituperado por muchos personajes andinos, empezando por el mismo Gabriel. Lima es el infierno en el que se destruye los esquemas axiológicos de los espacios andinos idealizados y, por ende, antagónicos del infierno recreado en la penitenciaria. En el mundo paradisiaco, representado en la comunidad andina, no se engendrarían seres “contranatura” ni se permitiría, por lo mismo, la homosexualidad. Por ello, su erradicación sería extrema, pues implicaría incluso recurrir al ajusticiamiento. La lucha contra la homosexualidad no es el mero juicio machista ni excluyente, sino que, en tanto portadores de las dos condiciones aludidas, los homosexuales se convierten en elementos que concretan, con sus prácticas y aún con su presencia, el infierno que destruye al ser humano. La configuración es, hasta cierto punto, notoria, explícita y esa condición permite que “Rosita” sea un rostro especialmente significativo en el mundo infernal. Sin embargo, ¿cuál es el papel del colectivo en esta representación infernal? El colectivo trinitario aporta el apoyo de la otra dimensión de la homosexualidad: el

de medio de tormento contra los más débiles del universo infernal. “Rosita”, aunque más representativo, no agota la representación de la homosexualidad en El Sexto.

Alcances de los miembros del grupo homosexual

“Rosita”

Hemos hablado ya de este homosexual, a lo largo del presente estudio y, particularmente, del presente capítulo. Era necesario enfatizar su figura, por el papel capital que posee para la construcción de la imagen infernal. Sin embargo, hemos abordado los alcances simbólicos de este personaje en relación a la problemática de la homosexualidad y al infierno. Por ello, es importante que exploremos una dimensión más de este personaje, una que se desprende de su propia actitud, de su conducta: la lujuria.

Talía Tauro en Psicopatología y amor... acota lo siguiente respecto de este personaje:

En su actuación “Rosita” manifiesta los aspectos más primitivos de su personalidad, obedeciendo meramente a sus instintos, en un proceso de excitación constante. La agresión física violenta y las prácticas homosexuales sólo son recursos en que estos afloran al exterior. En él no se presenta una conciencia moral o sentimiento de culpabilidad que frene sus instintos destructivos (21).

La novela insinúa desde el comienzo el carácter lujurioso de este personaje como adecuadamente destaca Tauro. “Rosita” elige a sus amantes, según su antojo y apetito sexual, y esta situación genera una constante tensión sexual entre otros

delincuentes. El ejemplo más explícito es el de “Puñalada” quien, infructuosamente, trata de conseguir una relación concreta y, básicamente, sexual con este personaje⁶. Pero también el de otros presos, resignados a un contexto de contacto masculino:

–Oiga, ¿a usted que le importa? Esto no es su casa, es el Sexto –le dijo en tono enérgico uno de los presos–. Si pudiera, yo también me la traería al “Rosita”. Otras cosas son peores. ¡Lárguese a su celda! ¡Reprima los celos! (64).

Este es un llamado de atención proferido por un preso que contempló la súbita pelea entre el Piurano y el Sargento. Ayudado por las circunstancias que limitan, “Rosita” se constituyó como un objeto de deseo, con la exclusividad que le permite su condición de delincuente y asesino. No es concebible en este contexto, una protesta por “hombría”, como podría catalogarse la acción de Policarpo Herrera, sino que lo esperable, lo concebible –o lo normalizado, más precisamente– en este mundo infernal es que se desee concretar una relación sexual con “Rosita”, tal es así que la acción “justiciera” de Policarpo Herrera es considerada como producto de los celos. Esta escena es especialmente esclarecedora, puesto que nos muestra

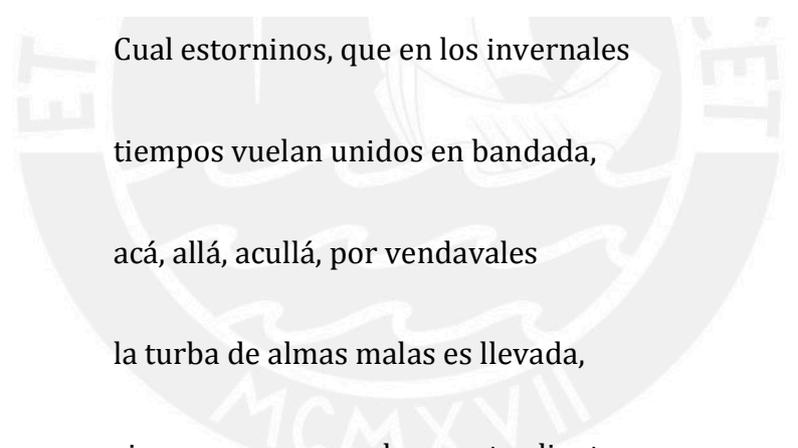
⁶ Esta tensión sexual es un cabo suelto de la novela. Al comienzo de la historia se genera en el lector un sentimiento de zozobra y de pavor. Cámac señala lo siguiente:

–Ese “Rosita” debe querer algo –dijo Cámac– ¡No canta así a estas horas! Dicen que está enamorado del Sargento. ¿Qué salida tiene aquí este hombre? “Rosita” coquetea bien. El Sargento es un hombrazo, y viene por estupro. El negro va a rabiar, va a rabiar de muerte (22).

La relación entre “Rosita” y el Sargento se concreta después; sin embargo, el deseo de “Puñalada” y las repercusiones que tendría el hecho para la obra y para la vida en la penitenciaría no son anunciadas. Genera una sensación de vacío que no podemos evitar señalar como una falla de la narración. Sin embargo, ¿cabría considerarlo desde otra coordenada? Quizá quiso brindarse la idea de un testimonio y dar cuenta de aquello que se vivió; no obstante, no debemos olvidar que El Sexto es una novela que está atravesada por una dimensión mítica que restaría vigor a otras lecturas que propongan una lectura que incluya una dimensión genérica distinta.

como, desde la perspectiva axiológica de la novela, los presos están atrapados en las redes lujuriosas de “Rosita”, en su influjo “perverso” y “antinatural” que destruye la armonía natural.

¿Qué podemos colegir luego de esta observación? Principalmente, el hecho de que este personaje es un rostro visible, no solo del tormento infernal, sino también de la lujuria y de la promiscuidad. Nos parece interesante, considerando lo último, que este personaje sea asociado con el viento, que sea su origen, desde una perspectiva simbólica manifestada por algunos personajes. Este viento infernal atrapa en la lujuria a muchos presos. Esta imagen nos recuerda el viento de la lujuria en el infierno dantesco, ese viento violento que castigaba azotando a los condenados por este pecado en el segundo círculo del infierno:



Cual estorninos, que en los invernales
tiempos vuelan unidos en bandada,
acá, allá, acullá, por vendavales
la turba de almas malas es llevada,
sin esperanza –que les preste aliento–

de descanso o de pena aminorada (V vv. 40 -45).

Estos versos correspondientes al Canto V describen precisamente el suplicio de los culpables de lujuria. Es el momento de la intensa historia de Paolo y Francesca que no es pertinente abordar en este ensayo, porque la vinculación que establecemos es bastante general; sin embargo, apelando a la imagen del colectivo, podemos observar que el viento arrasa con las “almas malas”, lo que equivaldría en

el contexto del penal a los presos atrapados en el influjo de “Rosita” y su “perversión”: “Rosita” se constituye, de este modo, en una tentación demoníaca y en un castigo, en un tormento. Su construcción infernal sería, por ende, mucho más amplia y completa de lo que habíamos esbozado, si considerásemos la dimensión de la lujuria en la construcción del personaje “Rosita”.

“Clavel”

“Clavel” es una víctima anónima y, por ende, muy simbólica y representativa. No sabemos su nombre, tan solo el apodo con el que se soslaya su condición masculina. En todo momento, la situación de este hombre es la de un subordinado. Siempre es “una querida”, “una prostituta” y no tiene opción a rebelarse, a oponerse contra su suerte: solo es objeto de abuso.

La narración nos presenta a “Clavel” en una escena como la siguiente:

Yo miré al “Clavel”, el muchacho que exhibieron ante “Puñalada”. Estaba llorando; la luz fuerte hacía resaltar sus lágrimas. De sus ojos cerrados, desde sus pestañas largas, muy negras, seguramente pintadas, brotaban lágrimas. Seguía recostado contra la pared: su piel parecía suave como la de una criatura.

...

En seguida oímos el llanto del muchacho. Y apareció después lanzado a puntapiés, no por el chino, sino por Maraví mismo. El muchacho cayó al suelo de bruces.

Tenía amarrado un trapo azul en la cabeza. Maraví lo arrastró del cuello hasta cerca del ángulo del penal e hizo que se apoyara en el muro.

-¡Déjame ya, diosito! -rogó el muchacho. La sangre le chorreaba hasta el cuello. (32-3)

“Clavel” es presentado como un muchacho, como una “criatura”. La escena es de un ataque despiadado, si tomamos en cuenta que era una de las parejas de Maraví. Externamente, podemos observar su atuendo afeminado y su maquillaje. Todo ello contrasta con el modo brutal como es tratado. Su tormento, en primer lugar, es físico. La tortura se inscribe sobre su cuerpo e incluso podemos observar la sangre que le brota por el golpe.

Cámac observa este espectáculo condenable y acota lo siguiente:

-Se lo trajeron donde Maraví, directamente de la calle, hace meses. No sale sino a ratitos, siempre con el chino a su lado. ¡Me duele el pecho! -contestó Cámac (33).

Esta información quiere decir que “Clavel” fue entregado por la fuerza a Maraví y como consecuencia de eso se convirtió en su “querida”. Este pudo haber sido otro de los mecanismos represores y corruptos de las autoridades penitenciarias que incentivan esta agresividad y esta violencia abusiva. Este será el caso de Libio Tasaico, como analizaremos en un momento. En síntesis, estos fragmentos de la novela construyen la imagen de “Clavel” como una víctima condenada al suplicio de la violación sexual. Su actuar es propio de un homosexual, pero no podemos afirmar que haya sido por su propio deseo, por su propia conciencia, sino que, por

el contrario, la novela ofrece indicios para que el lector considere que “Clavel” fue una víctima del sistema infernal que emplea, concretamente, la homosexualidad como mecanismo para atormentar y degradar al ser humano. Se puede apreciar esta realidad en el siguiente fragmento de la novela:

Se abrió la celda y vimos salir de ella al zambo elegante. Enseguida, de la sombra del corredor apareció un hombre gordo; Se dirigió a la celda del “Clavel”. El negro le abrió la puerta, el hombre entró. El zambo cruzó rápidamente el callejón, subió las gradas y oíamos sus pasos en el segundo piso.

–¡Es bueno! –dijo–. Cariñoso. ¡Está medio loco! (86).

“Clavel” fue vendido por Maraví a “Puñalada”. Este último instaló en una celda que desalojaron por la fuerza, un burdel en el que “Clavel” sería ofrecido como si fuera una prostituta. Este espectáculo, como ya mencionamos en el tercer capítulo, es lo que motiva la reacción indignada de los presos políticos y es el primer momento en que se lucen los tres frentes políticos representados en la novela. “Clavel”, en medio de esta terrible realidad, se comporta como tal, pero la razón por la que adopta este actuar es su condición de locura que lo condena irremisiblemente al yugo infernal de “Puñalada” y a la lujuria representada en “Rosita”, pues no es poco relevante considerar que este “zambo elegante” fue el preso que increpó a Policarpo Herrera por atacar al Sargento, supuestamente motivado por los celos.

Al respecto apunta Talía Tauro lo siguiente:

La condición humana no cuenta, solo es un objeto sexual que brinda un producto... Si bien su cuadro inicial corresponde al de un

psicópata, los traumas morales sufridos y la constitución de un yo débil no le permiten defenderse y menos soportar tantas circunstancias anormales desfavorables y desencadenan la alteración mental y por consiguiente el escape de la realidad, concomitantes con un cuadro psicótico (22).

Lo expuesto por la autora de Psicopatología y amor... se puede reflejar en el momento que antecede a la muerte de Cámac, cuando “Clavel” canta y al realizarlo mezcla de modo indiscriminado y caótico diferentes cantos y ritmos, entre huaynos, tangos y rumbas. “Clavel” sobresalta a Cámac y a Gabriel por esta actuación. Conviene que analicemos esta escena:

Al poco rato escuchamos un canto. No era la voz de “Rosita”; parecía como la de un hombre. El tono era suave, pero a instantes levantaba la voz y extraviaba la melodía.

–Nunca había cantado. Vamos a la puerta. ¡Es “Clavel”! –me dijo
Cámac

...

Afuera pudimos percibir la letra de los cantos. Eran huaynos que mezclaba con la letra de tangos y rumbas:

Maldita la suerte de la flor

maldito el destino

¡ay inocente! Por qué padeces...

Negra, negra consentida

negra de mi vida

quien te quiere a ti...

–¡Esta loco –dijo Cámac, apretándome el brazo –¡Pobrecito, hijo de mujer, desconocido!

...

–¡Pobrecito! Ya no tiene cabeza, no puede recordar ni sus cantos. Su pensamiento está mezclado; seguramente que a su ánimo le ha tocado ya el infierno de los suplicios. ¡Estará llorando! (113 -4; el subrayado es nuestro).

Premeditadamente, Gabriel como narrador antepone la figura de “Clavel” a la de “Rosita”. Ambos cantan y generan un sobresalto en Cámac y Gabriel, pero las características del canto son opuestas. “Rosita” posee al cantar una naturaleza alterada; su voz adquiere las características de la de una legítima mujer; en cambio, “Clavel” preserva su naturaleza legítima, pues su voz continua siendo la de un hombre. La naturaleza alterada o la naturaleza preservada son los principios que diferencian a un personaje “víctima” de un personaje “victimario”; de un “condenado” del infierno, de un “demonio torturador” de ese mismo infierno. “Clavel”, asimismo, explícitamente padece el “infierno de los suplicios” en su propio ser: su padecimiento ya trascendió los límites de lo físico y adquiere matices escatológicos. “Clavel”, en el Sexto, ya adquiere una experiencia que se aproxima al mismo infierno.

“Clavel”, como afirmamos al iniciar este acápite, es un personaje altamente simbólico. Esa capacidad simbólica apunta a la condición de víctima:

“Clavel” representa en gran parte a todos aquellos que padecieron la homosexualidad como tormento. Esta condición colectiva reunida en él, se manifiesta en la presencia de múltiples cantos, de diferentes procedencias: la sierra, la costa y la procedencia cosmopolita. En su voz de hombre, “Clavel” representa a los que son abusados por la sevicia de los criminales más abyectos del Sexto y por quienes están sometidos al viento lujurioso y pestilente que invade la atmósfera de la penitenciaria. Por último, también cabe señalarse los siguientes puntos: la letra de lo que canta y su condición humana.

Si prestamos atención a la letra del caótico canto de “Clavel” podremos advertir que se genera una voz poética que se autoproclama como víctima y rechaza la dureza del destino que le toca afrontar. Significativo es el verso “¡Ay inocente! Por qué padeces...”. En ese sentido, esto concreta el alcance simbólico de lo que canta en un estado de semiconciencia. Sin embargo, en ese estado de suplicio, “Clavel” continúa siendo un “hijo de mujer”; es decir, conserva su género innato y, por estar en consonancia con lo natural, es un ser humano y no un monstruo infernal. Este es otro aspecto fundamental para diferenciarlo de “Rosita”. Sin embargo, su situación, aunque humanizada, no deja de ser grotesca, debido a que se trata de un demente que ha “padecido los suplicios del infierno”. Esta imagen se puede inscribir incluso en la línea de lo grotesco que rescata Wolfgang Kayser en su célebre ensayo sobre el tema:

En el demente lo humano se presenta en transformación macabra; otra vez parece que un *id*, un espíritu extraño e inhumano se ha introducido en el alma. El encuentro con la locura es, como quien dice, una las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida (Kayser 224; el subrayado es nuestro).

“Clavel” es quien experimenta esa condición grotesca, casi poseso por el tormento infernal. Su condición es especial y maligna, contaminada. El contacto extraño es el que produce la muerte de Cámac en un intercambio de miradas poco claras:

-¡Tuerto! -dijo.

El negro joven que había quedado rígido como pegado a la pared, descubrió la cabeza de “Clavel”.

-¡Adentro! -le gritó.

Pero él tuvo tiempo aún para exclamar:

-¡Tuerto; pobrecito!

...

-¿Qué mal tendré? -preguntó-¿Viste que levantó los ojos y me miró?
¡No estaba con locura en ese rato; el corazón roto tenía, más que el mío; pero seguro que me ha dañado, me ha dañado con fuerza!

-Eres comunista, hermano Cámac, ¿crees todavía en presentimientos y en daños? (116 -7).

“Clavel” concentra ese mal que termina con la poca resistencia de Cámac. Ya hemos hablado en capítulos anteriores sobre la enfermedad en El Sexto. Cámac, con su cuerpo herido y su condición de tuerto reflejaba en su cuerpo la condición perversa del penal. El momento de la interacción con el “Clavel” es la cúspide de la corrupción del infierno. La pobre víctima centra en su mirada todo el mal que ha experimentado en el penal. Eso es determinante para terminar con la vida de Cámac, quien pese al dogmatismo y el excesivo racionalismo que le incentivan en

las filas comunistas, asume, según su cosmovisión cultural, la consecuencia de lo que él considera la causa de su muerte: el daño, el mal que se causa a través de lo maléfico, lo diabólico, lo infernal.

La terrible explotación de “Clavel” es también la causa del suicidio de “Pacasmayo”. Es contra la reja de su celda que este infortunado recluso decide acabar con su vida, hastiado de tanta miseria y abuso. No olvidemos que él, como Cámac, experimenta la enfermedad en el cuerpo y es casi un resultado “esperable” el que haya optado por el fin de su vida. Este es el final de “Clavel”:

-Al maricón lo han traído a un cuarto que sirve de depósito, aquí cerca. Le pusieron un pantalón viejo de guardia. No quería salir de la celda; rogaba. El Teniente ordenó que lo hicieran callar. Ya lo íbamos a agarrar para meterle un pañuelo en la boca, y el mismo corrió; se entregó a los guardias. Ellos lo han tratado bien; le han hablado como a un desgraciado. Estaba llorando, bien tranquilo. Lo llevaron despacio a la puerta pero cuando pasaba la reja, el “Pato” le dijo a la cara: “Maraví te vendió a “Puñalada”, el muerto” . El maricón se quedó callado. Ya no pudo ni andar. ¿Loco estaría? Lo llevamos cargado y lo echamos en el suelo. Estaba como rematado. Dicen que lo van a mandar al hospital de locos, y si no hay cama allí, lo van a soltar en uno de los barrios...

...

-¿Así que ese soplón, le dijo eso de cerca, mismo en la oreja, al infelice? - preguntó, deteniéndose, el piurano.

-Sí, señor, de pura maldad. Por eso creí que los iba a hacer colgar a ustedes. “¡Al señor lo cuelga!”, pensé cuando le dijo usted eso de los hombres nacidos del mal viento. (186)

Lo que observamos es un caso extremo de sevicia y de sadismo. Ante un sujeto traumatizado, un individuo como el “Pato” lo atormenta más, pero, significativamente, “Pato” es asociado al mal viento y al hedor, de igual forma que “Rosita”: ¿será que se desea sugerir que “Clavel” es una víctima destruida por ese mal viento lujurioso e infernal? Consideramos, que sí o que por lo menos es una lectura muy posible. Ello construiría un nexo simbólico muy importante en la construcción de la estructura tripartita homosexual, puesto que evidenciaría la profunda cohesión colectiva entre los elementos del colectivo de los homosexuales.

Finalmente, observamos que “Clavel” pierde la razón: es como “un muerto en vida”, figura que se emplea mucho en la novela, por ejemplo, para los presos políticos. La vida en este personaje altamente simbólico está absolutamente apagada por el flagelo infernal, representado en el abuso y la explotación homosexual.

Libio Tasaico

Libio Tasaico no es un homosexual. Libio es un adolescente andino que fue víctima de la violación de “Puñalada” y de otros presos negros, durante la noche de su encarcelamiento; es decir, él también padeció las prácticas homosexuales como un mecanismo de abuso y de violencia. Violencia gravada aún más por tratarse de un adolescente, de casi un niño. No sólo es víctima de la impunidad con la que actúan los criminales, sino también de la injusticia social y de

la arbitrariedad de la administración de justicia, pues se le acusó del robo del anillo de su patrona y solo bajo sospecha se le encarceló en una penitenciaría para adultos.

Un golpe de la gran reja me volvió al Sexto. Vi espantado, que el Cabo entregaba a “Puñalada” un muchacho como de catorce años. Bajé.

–Hijito, aquí vas a estar bien – le decía uno de los paqueteros. Lo llevaron entre dos, consolándolo.

Corrí, me puse delante del muchacho. Tenía la expresión y el aspecto inconfundibles de los sirvientes serranos.

...

–¡Cabo! –le dije–. Ese muchacho que usted ha entregado a “Puñalada” es un niño. Lo van a matar. ¡Lo hago responsable! Los políticos lo acusaremos.

–Yo no soy jefe –me contestó–. A mí me lo mandan y yo cumplo.

–A usted no se lo mandan a entregarlo a “Puñalada”. Es un niño; pónganlo bajo la protección de nosotros.

–¡Pa’comerse al pescadito! –exclamó el negro

–¿Lo oye? –le dije al Cabo (142).

La realidad a la que vuelve Gabriel es el infierno mismo, la práctica de la tortura a través del ultraje sexual. Las autoridades son cómplices de este acto de bajeza. En otras palabras, todo está dirigido contra el respeto y la dignidad del ser humano. Es interesante notar que en la aparición de Libio Tasaico, Gabriel acota

que se trata de un típico sirviente serrano; es decir, Libio adopta el valor de representar al indio sometido al abuso social y económico que afrontará en la capital del Perú. Libio, ahora, no es tan sólo una víctima de los métodos homosexuales, sino que representa en su humanidad la maldad y el abuso contra el indígena, más aún, contra el indígena que arriba a la capital y se ve sometido a la dureza de la vida costeña que lo obliga a abandonar sus costumbres.

Gabriel solo no puede detener el mecanismo natural de lo infernal:

“Hermano Cámac –Dije pronunciando las palabras –Te fuiste a tiempo. Una cosa menos triste te mató. Ahora hemos descendido más hondo. ¡Llévame tú, que ya eres todopoderoso, llévame a la orilla de los ríos grandes de nuestra patria! Al Pampas, al Apurímac o al Mantaro. ¡Yo veré el río, la luz que juega sobre el remanso, las piedras que resisten el golpe de la corriente y me purificaré de todo lo que he visto en esta cueva de Lima... ¡Hermano Cámac, la noche no va a terminar nunca! (147).

El caso de Libio Tasaico es el determinante para que Gabriel y Policarpo Herrera decidan asesinar a “Puñalada”. Gabriel, por ello, considera que esta realidad es descender más hondo, ir más directamente a las entrañas del infierno, plagado siempre de la oscuridad y de la crueldad. Cámac, luego de marcharse, es glorificado en su condición de indio, esa condición es la que lo puede hacer partícipe del paraíso que Gabriel añora y que cita en oposición al infierno y, en específico, al momento cruel de la violación de Libio Tasaico. Gabriel, por consejo de Policarpo, debe esperar al día siguiente, cuando escucha el llanto del muchacho ultrajado:

–Qué más quieres, don “Puñalada” te ha dado plata. Está en tu bolsillo –oí la voz de uno de los “paqueteros”.

–¡No sé que me han hecho! Ontá la plata.

–En tu bolsillo.

–¡D’ese condenado, será maldito!

El chico debió arrojar algún billete al suelo.

–Si no quieres, cholo bruto, lo agarro yo.

Se alejó el llanto.

–¡Qué me han hecho diosito! ¡Qué me han hecho! ¡Estoy con herida, con mal de cabeza, mi almita acaso me duele! –dijo en quechua.

–¡Seguro nos maldice! Y eso que don “Puñalada” sólo ha consentido a dos, después de él (149).

“Puñalada” quiso comprar la dignidad del muchacho violado, pagándole. Sin embargo, el niño no acepta semejante ruindad. Sin embargo, los paqueteros de “Puñalada” asumen esta actitud como un inusitado gesto de generosidad por parte de “Puñalada”. Esta escena nos vuelve a exhibir los valores invertidos del Sexto. Gabriel tratará de atender Libio y se ganará su confianza. Ante esta situación, asume la medida mitológica y simbólica de asesinar al monstruo demoníaco “Puñalada”. Para ello, Libio Tasaico conoce al Piurano, quien es presentado como el que puede vencer a “Puñalada”. Es significativo que la propia víctima legitima la acción y a su vengador:

–¡El sí, papay, el sí lo mata! –dijo en castellano.

–¿A quién, hijo? –preguntó [el Piurano].

–A los negros; al negro grande primero (151).

Libio, inmerso en la visión colectiva, encuentra en “Puñalada” el referente de los presos afroperuanos que lo violaron. El texto presenta a “Puñalada” como el referente, pero realmente fueron varios afroperuanos los que lo violaron. El mismo muchacho lo afirma poco antes de que llegue el Piurano a la celda de Gabriel: “Me han agarrado los negros... Me han tapado la boca toda la noche. ¡No sé que me han hecho!” Sin embargo, Libio enfatiza la condición representativa de “Puñalada”.

El muchacho le entendía [la promesa del Piurano de matar a “Puñalada”], estuvo pendiente de sus palabras.

–Este señor –dijo– parece San Gabriel. ¿Usted tiene caballo blanco, papay?

–Sí, hijo. Uno grandote.

–¡Ahísta, señorcito! ¿Qué negro va poder con él? ¡Aunque sean miles!
(152).

Libio Tasaico, no lo olvidemos, es un individuo que proviene del “paraíso”, o sea de la comunidad andina idealizada. Es casi paisano de Gabriel. Pampachiri es un pueblo que se encuentra al frente de Larcay, el pueblo nativo de Gabriel. Esta situación le otorga a Gabriel una condición especial, una dimensión espiritual que le permite tipificar y calificar a los personajes que circundan su entorno. Líneas arriba sosteníamos que reconocía en “Puñalada” el emblema de los afroperuanos y

ahora, simétricamente, reconoce en Policarpo Herrera, el personaje antagónico, perfectamente antagónico de “Puñalada”. Lo interesante es que lo equipara indirectamente al simbolismo de Gabriel mismo. Libio, por lo tanto, enfatiza la condición simbólica y la estrecha vinculación de Policarpo con Gabriel. En ese sentido, este personaje adolescente es un elemento “narrativamente legitimador”, es el personaje que ratifica roles, fundamentalmente, los que corresponden al “bien” contra el “mal”.

Libio siente un regocijo especial ante la posibilidad de ser vengado por Policarpo y Gabriel:

Se prosternó ante el piurano.

–Te seguiré más que un perro –le dijo en quechua–, aunque no me des alimento ni agua. Me llamo Libio Tasaico, patrón.

–No es por eso–le contestó el piurano, levantándolo–le constestó el piurano, levantándolo–. Es seguro que ya no nos volveremos a encontrar. Hay justicia que mismo uno debe hacer, por que'l juez es como un “paquetero” ... (152).

Libio no destruye por sí mismo la impronta que el servilismo ha dejado en él. Policarpo Herrera es quien rompe esa línea de servilismo en Libio. No luchará por conseguir su bien material a través del servilismo, sino que la motivación de esta lucha contra el infierno es, en el fondo, la lucha contra la injusticia y la explotación. Esta escena es muy importante, puesto que se simboliza la “liberación” que debe despertar la conciencia del indígena explotado. Libio no

rompe del todo con su perspectiva servil, pero ya encuentra una primera acción desinteresada y justiciera.

Esta acción cobra especial relevancia en la siguiente idea de José Carlos Mariátegui: “La solución del problema del indio tiene que ser una solución social. Sus realizadores deben ser los propios indios” (Mariátegui citado por Antonio Cornejo Polar 83). Ni Libio ni Cámac dirigen una lucha que nazca desde el seno del propio indígena, pero ya en ellos se percibe una conciencia. Policarpo Herrera destruye el servilismo e implanta el deseo de luchar por el simple hecho de que reine la justicia, aunque eso suponga incluso su propia ruina. Esa, desde la perspectiva de la novela, es una de las luchas más elevadas contra el infierno, porque en la capital es donde los indígenas están sufriendo la pérdida de los valores que provienen del “paraíso”, de la comunidad andina. Los indígenas sufren el ultraje del lucro y el abuso, desde la perspectiva de Arguedas, en el infierno capitalino, donde hierve la aculturación. Es por ello muy significativo lo que se expresa en los siguientes parlamentos:

—Papay —me dijo—. Voy a regresarme a mi pueblo. Por gusto me han traído. Mi patrona es mala.

—Yo también, cuando salga, me voy a Larcay; te voy a visitar (150).

Los dos personajes oriundos del “paraíso” desean retornar al espacio ideal y abandonar el infierno de la capital. No sabemos si Libio retorna. Probablemente, no si mantiene su palabra de esperar a Policarpo. Tampoco sabemos que pasa con Gabriel y ya hemos discutido las implicancias de su encierro en el tercer capítulo. Lo importante es que Libio posee las condiciones, por su procedencia, de ordenar el mundo, de calificarlo y dividirlo entre el bien y el mal.

Es una víctima que orbita en el ámbito homosexual, pero que sirve de base para construir una visión que se oponga a estos métodos de opresión y de destrucción de la dignidad del ser humano, en tanto exagera el deseo de lucha de Gabriel y Policarpo.



La originalidad de Arguedas

(A modo de conclusión)

Luego de todo lo expuesto a lo largo de estos cinco capítulos, nos interesa reflexionar sobre la unidad de toda nuestra propuesta. Brindaremos a continuación los alcances más importantes de nuestras reflexiones, entre los que incluiremos ideas que podemos colegir de lo expuesto y sugerencias latentes.

En primer lugar, consideramos que la novela posee un cuidado trabajo cuidado que establece importantes relaciones entre los elementos mencionados en la presente investigación. La condición infernal posibilita muchas de las atribuciones de los personajes. El caso, quizá, más notable es el de “Puñalada”, torturador infernal, que pese a su muerte física retorna como función en su pupilo. El infierno, su eternidad y su dimensión mítica, permiten esta condición y la requieren pues es parte de su naturaleza. El infierno es el fundamento de muchas imágenes y muchas directrices de la narración; por ejemplo, el hecho de nunca salir de él y de luchar por su purificación.

En segundo lugar, lo expuesto en el punto anterior, nos permite percatarnos que en El Sexto la anécdota carcelaria, el testimonio y lo fáctico como tal son ampliamente superados por el símbolo. El personaje y el espacio trascienden la temporalidad de nuestra dimensión para ingresar a un espacio escatológico en el que se lucha contra lo infernal.

En tercer lugar, nos parece importante puntualizar que es la representación infernal de Dante la que brinda una contextualización a esta novela de José María Arguedas. Las imágenes de este clásico universal están sugeridas a lo largo de toda la novela. Esa presencia sugerida fue la que motivó que pretendamos explorar esta dimensión de Arguedas como lector e intérprete de la literatura. En un contexto creativo como la elaboración de la novela, Arguedas puede explotar al máximo la libertad de sus opiniones y visiones en torno a diferentes textos literarios, como esta célebre composición lírica. No debemos olvidar lo que destaca González Vigil de la interacción genérica en la narrativa de Arguedas, la interacción lírica, épica y narrativa. Esta interacción pudo facilitar el acercamiento intertextual de José María Arguedas.

En cuarto lugar, quisiéramos comentar el rol medular de Gabriel y Cámac como “pareja del descenso infernal”. Como mencionamos en el capítulo segundo, Cámac cumple una “función virgiliana” en tanto es un guía y un maestro para Gabriel. Gabriel, como Dante, es el único vivo entre los muertos y esa humanidad es la que permite en ambos una mirada diferente y crítica de la experiencia que viven los condenados, o los presos, en el caso de Gabriel. Estos dos personajes, desde el esquema intertextual del infierno de Dante, poseen un rol privilegiado y, por ende, su perspectiva posee una condición especial, porque trasciende las limitaciones de todos los demás reclusos.

En quinto lugar, el caso de los presos políticos es muy interesante. La novela ofrece una cantidad considerable de intervenciones y confrontaciones que llegan a una condición irresoluble. Por eso, este grupo es en el que mejor se percibe la confrontación y la dialéctica. El novelista –y esto es interesante- es consciente de

su perspectiva. Gabriel interactúa, principalmente, con los comunistas y, en consecuencia, la presencia de los apristas es reducida o está influenciada por la perspectiva que tiene el comunista de ellos. En ese sentido, con el recurso de la estructura tripartita, el novelista integra una mirada más global del colectivo aprista y, de este modo, se cubre la carencia que ofrece la limitación de la perspectiva. José María Arguedas, como narrador, estaría estableciendo un modo ingenioso de superar las limitaciones técnicas de un narrador homodiegético.

En sexto lugar, es claro que “Puñalada” y “Rosita” se constituyen indiscutiblemente como “torturadores”, “demonios” del infierno del Sexto. Pero esta condición es sólo posible luego de la interacción de los personajes de la estructura tripartita correspondiente. En ambos casos, tenemos dos imágenes intermedias- Sosa y “Clavel”- que se constituyen como víctimas de la violencia y el tormento y es la presencia de estos personajes lo que enfatiza la condición de torturadores de “Puñalada” y “Rosita”. Los otros extremos de la estructura –el “zambo vago” y Libio- representan los límites de ese tormento. En ambos casos, se extralimita la tolerancia de los que anhelan la justicia en un universo pervertido. La presencia de estas víctimas “extremas” también desestabiliza la condición infernal de torturadores de “Puñalada” y “Rosita”. Entonces, como se puede observar, la novela requiere de las estructuras tripartitas para ofrecer la imagen final de cada colectivo: el afroperuano como un grupo torturador y el del homosexual como de permanencia del tormento y la corrupción. Solo se puede establecer esta idea, luego de observar el poder efectivo del tormento y sus límites.

En séptimo lugar, luego de lo expuesto en los dos párrafos anteriores queríamos, destacar la originalidad y la importancia de la estructura tripartita

como recurso para la narración de un colectivo. Hemos sugerido la presencia constante del tres. Sospechamos que, al menos en esta novela, para Arguedas el tres es equivalente a la colectividad. Bajo ese precepto, las estructuras tripartitas se consolidan como los elementos que el narrador emplea para ofrecernos una imagen dialéctica y compleja de un grupo. Como destaca la cita inicial de la tesis, Arguedas quiso “mostrar todo”. Para ello, las estructuras tripartitas.

En octavo lugar, es importante reconocer que José María Arguedas, como narrador, fundamenta su ficción fundamentalmente en la simetría de sus imágenes. Esa condición debe ser explotada para efectos del análisis de sus textos. La simetría nos obliga a reparar en momentos que se repiten y en la relación de los personajes. Allí subyace la riqueza del trabajo de simbolización de Arguedas.

En noveno lugar, consideramos que es importante reconocerle a Arguedas no solo un papel relevante en el plano ideológico, político y cultural, sino también literario. El estudio que hemos presentado evidencia que Arguedas no era un intuitivo, sino que apostaba por una relación más creativa con la literatura y con sus fuentes clásicas. Arguedas bebe también de esta tradición importante y la incorpora a su cosmovisión y a su esquema de valores. El Sexto es una prueba del interés y del amor por la literatura de este importante escritor peruano. El centenario de su natalicio nos debe exhortar a la búsqueda más intensa de la pericia de Arguedas como novelista; pericia que posee una gran virtud creadora: la originalidad.

Obras consultadas

Alighieri, Dante. Comedia. Infierno. 2° Ed. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Arguedas, José María. El Sexto. 6° Ed. Lima: Horizonte, 1980.

-----, Los ríos profundos. Edición de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 1998.

-----, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú". En: Juan Larco . Recopilación de textos sobre José María Arguedas. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

-----, "La cultura: un patrimonio difícil de colonizar". En: Ángel Rama (ed.) Formación de una cultura nacional indoamericana. México D.F.: Siglo XXI, 1989.

Basadre, Jorge. "Las clases populares. Los negros". En: Campos, José (comp.) Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

Bendezú, Edmundo. Introducción a la teoría literaria. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2003.

Calero del Mar, Edmer. "Dualismo estructural andino y espacio novelesco arguediano". En: Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos. 2002. 31. 2

Campos, José (comp.) Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

Cereceda, Verónica. “Mitos e imágenes andinas del infierno” En: Alejandro Ortiz (ed.). Mitologías amerindias. Madrid: Trtta, 2006.

Cornejo Polar, Antonio. Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima: Horizonte, 1997.

[Conversatorio entre Cornejo, Rowe, Escobar y Lienhard]. Vigencia y universalidad en la obra de José María Arguedas. Lima: Horizonte, 1982.

Cotler, Julio. Clases, Estado y nación en el Perú. 3° Ed. Lima: IEP, 2005.

Dorfman, Ariel. Imaginación y violencia en América Latina. Barcelona: Anagrama, 1972.

Elizondo, Salvador. Teoría del infierno. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Escobar, Alberto. Arguedas o la utopía de la lengua. Lima: IEP, 1984.

----- El imaginario nacional. Lima: IEP, 1989.

Flores Galindo, Alberto. Dos ensayos sobre Arguedas. Lima: SUR, 1992.

Forgues, Roland. Del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico. Lima: Horizonte, 1989.

Ganozcy, Alexandre. La trinidad creadora: teología de la trinidad y sinergia. Salamanca: Secretario Trinitario, 2005.

González Vigil, Ricardo. “Introducción”. En: José María Arguedas. Los ríos profundos. Madrid: Cátedra, 1998.

----- . El Perú es todas las sangres. Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín Adán. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.

Hosková, Anna. “El quijotismo en El Sexto de José María Arguedas”. En: [Varios]. Arguedas en el corazón de Europa. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2004.

Kayser, Wolfgang. Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.

Kristal, Efraín. Una visión urbana de los andes. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

Larco, Juan. Recopilación de textos sobre José María Arguedas. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

Llano, Aymará del. Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas. Mar de Plata: Latinoamericana / Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2004.

Luna Cartland, Guillermo. “Ciudades del Perú. Pacasmayo”. En: Variedades. 31 de enero de 1925. Año XXI N°883.

Mariátegui, José Carlos. 7 ensayos de interpretación sobre la realidad peruana. En: Campos, José (comp.) Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

----- . “Las corrientes de hoy. El indigenismo”. En: Campos, José (comp.) Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

------. “La política del coloniaje: despoblación y esclavitud”. En: Campos, José (comp.) Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

Mercurio Peruano. Edición Facsimilar. Volumen 1. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1964

Morales Ortiz, Gracia. Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana. Tesis de la Universidad de Granada. Departamento de Literatura Española. Granada, 2001.

Murra, John y Mercedes López Baralt. Las cartas de Arguedas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.) José María Arguedas. Recuerdos de una amistad. Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

------. “La aldea como parábola del mundo”. En: Anthropologica 19. Año 19 N° 19 Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Otta, Vicente. “El socialismo mágico como opción del Perú andino mestizo”. En: www.nosotrosperu.org. Visita: 12 de enero de 2011.

Portugal, José Alberto. Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado. 2° Ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Rama, Ángel. La transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI, 1987.

-----Formación de una cultura nacional indoamericana. México D.F. :
Fondo de Cultura Económica, 1989.

Riva – Agüero, José de la. Carácter de la literatura del Perú independiente. Edición,
prólogo y notas de Alberto Varillas. Lima: Universidad Ricardo Palma / Instituto
Riva – Agüero, 2008.

Rowe, William. Ensayos arguedianos. Lima: SUR, 1996.

-----Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima: INC,
1979.

-----“Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En: Juan
Larco. Recopilación de textos sobre José María Arguedas. La Habana: Casa de las
Américas, 1976.

Sánchez, Luis Alberto. “El hombre: los afroperuanos”. En: Campos, José (comp.)
Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

-----Indianismo e indigenismo en la literatura peruana. Lima,
Mosca Azul, 1981.

Tord, Luis Enrique. Los indios en los ensayistas peruanos. Lima: Unidas, 1978.

Tauro, Talía. Psicopatología y amor en la obra de José María Arguedas (dos
ensayos). Lima: Bendezú, 1993.

Valdelomar, Abraham. “La psicología del gallinazo”. En: Campos, José (comp.)
Letras afroperuanas. Lima: Congreso de la República del Perú, 2010.

Vargas Llosa, Mario. La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

----- Cartas a un novelista. Barcelona: Ariel, 1997.

[Varios]. Arguedas en el corazón de Europa. Praga: Universidad Carolina de Praga, 2004.

Zuñiga, Clara Luz. José María Arguedas: un hombre entre dos mundos. Cayambe: Abya-Yala, 1994.

