

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Neorrealismo y Transculturación en El Sexto. Un
discurso de la Insolidaridad**

TESIS

para optar el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Dante Hover Ramírez La Torre

Lima – Perú

2010

*A la memoria de Alfonso Ramírez Herrera,
mi ancestral abuelo.
Su voluntad, sus historias quedan buriladas
en esta, su otra voz.*

*El Perú es mucho más fuerte que el general y toda
su banda de hacendados y banqueros, es más
fuerte que el míster Gerente y todos los gringos.
Te digo que es más fuerte porque no han podido
destruir el alma del pueblo al que los dos
pertenecemos.*

*Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia,
el dominio del universo, pero al servicio del ser
humano, no para enfrentarlos mortalmente a unos
contra otros ni para uniformar sus cuerpos y
almas.*

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
EL SEXTO

ÍNDICE

Neorrealismo y Transculturación en *El Sexto*. Un discurso de la Insolidaridad

INTRODUCCIÓN06

CAPÍTULO I

<i>EL SEXTO</i> UNA APROXIMACIÓN A LA CRÍTICA.....	12
1.1 <i>El Sexto</i> y la crítica pro indigenista.....	16
1.2 <i>El Sexto</i> y el discurso del mestizaje.....	21
1.3 <i>El Sexto</i> , una mirada hiperbólica.....	24
1.4 Crítica última.....	28
1.5 Arguedas y la heterogeneidad.....	41

CAPÍTULO II

ARGUEDAS, EL NEORREALISMO Y LA NOVELA DE LA PRISIÓN. UNA CONSTRUCCIÓN DE LA INSOLIDARIDAD EN <i>EL SEXTO</i>	47
2.1 Indigenismo ortodoxo.....	53
2.2 El Neoindigenismo.....	56
2.3 Superación del “Neoindigenismo”.....	59
2.4 Discurso de la transculturación.....	62
2.5 <i>El Sexto</i> y la novela de prisión.....	66
2.5.1 <i>Hombres y rejas</i> , el testimonio del horror.....	68
2.5.2 <i>La prisión</i> , el escenario de la barbarie.....	69

CAPÍTULO III

NEORREALISMO Y MARGINALIDAD. UNA CONSTRUCCIÓN DE LA SOCIEDAD EN DECADENCIA.....	70
3.1 La Marginalidad en <i>El Sexto</i> . Una lectura neorrealista.....	77
3.1.1 Tópico de Corrupción.....	77
3.1.2 Tópico de Lucha y Represión.....	92

CAPÍTULO IV

<i>EL SEXTO, EL HORROR CARCELARIO O LA METÁFORA DE LA SOCIEDAD PERUANA</i>	102
El desafío del Lenguaje.....	107
CONCLUSIONES	111
BIBLIOGRAFÍA	113

INTRODUCCIÓN

La literatura peruana en el período que se inicia a partir de 1930, y que se acentúa después de los años 50's, profundizó en los temas sociales, hasta manifestar su atención y compromiso con las clases más desposeídas del país¹. Justamente, las miradas se centraban en el Ande, donde el eje simbólico valorativo era el indio o campesino; por consiguiente todo lo que le rodeaba (léase cultura, costumbres o espacio geográfico) era sustancial.

La aparición de expresiones artísticas como “indigenismo” (o “indigenismo ortodoxo”), “neoindigenismo” y, más recientemente, la “literatura de masas” (resultado del “discurso de la transculturación” y la masificación de las ciudades), ha repercutido en el individuo y en su conformación ideológica e idiosincrásica.

Durante los años sesentas el escenario simbólico varió debido a las nuevas representaciones: se “supera al indigenismo” al intentar describir la totalidad del país y no desde una clase desposeída o etnia. De alguna manera, estos contrastes parecen coincidir con algún tipo de oposición entre la cancelación del “indigenismo” y una sociedad moderna, desde la suma de voces, la suma de constructos culturales no hegemónicos que buscan la recreación total de los destinos de un país que iba creciendo en forma sincrética. A partir de ello, en la nueva conformación social o “sociedad de

¹ Carlos Iván Degregori, en una mirada crítica hacia la época de conflicto, nos dice que “el indigenismo cuestiona la visión excluyente de la oligarquía, que dejaba fuera de la ‘comunidad imaginada’ nacional a las mayorías indígenas, o las incorporaba en todo caso como sustrato servil, cuando no degenerado” (2000, 30). García Canclini, en una postura ya moderna propia de la hibridez cultural, nos dice que “lo popular no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo” (Prólogo a Martín-Barbero, 1998, xxviii).

masas” se llega al discurso de la transculturación (en el que ubicamos a *El Sexto*), en el cual se busca la articulación social de los diferentes elementos urbanos y suburbanos, signados a un nuevo escenario mental y físico. Es por ello que, como bien resalta César Lévano, Arguedas aspiró a hacer “cuanto [le] fue posible por contribuir a alcanzar el gran ideal que está bastante próximo: la integración del país que estaba, y aún está, desarticulado” (2008, 2). Arguedas “no quería peruanos arrodillados”, sino con el ánimo de enfrentarse a los nuevos procesos culturales que se venían (en su adopción del capitalismo al servicio de la humanidad).

Abordamos *El Sexto*, novela de José María Arguedas, a partir de dos categorías: mestización (y la idea de un sujeto migrante) y transculturación, cuya dinámica hermenéutica nos permite establecer una aproximación intercultural al texto, categorías que a su vez reordenan lo social, estableciendo nuevos escenarios e identificando nuevas ideologías. Manuel Castillo Ochoa sostiene que “en Arguedas el mestizaje es pervivencia, conservación e intervención triunfante (lo contrario a asimilación y extinción), y es también lo que “permite humanizar lo deshumanizado” (1995, 100). En toda la obra arguediana, sobre todo en *El Sexto*, el mestizaje social y biológico es el responsable de la evolución de su narrativa, de su plan de describir, aceptar y proponer los cambios sociales en el individuo andino -más específicamente en el individuo mestizo con ascendencia andina- con el propósito de transplantar la modernidad a los imaginarios tradicionales.

Para abordar el análisis de ciertos elementos que componen *El Sexto*, como el mestizaje, así como su postura neorrealista, que evoca un escenario netamente urbano, suburbano o decadente, planteamos las siguientes interrogantes, que abrirán la discusión inicial de los debates transculturales sobre esta novela:

a) ¿Cómo se configura el discurso transculturador, propio del mestizaje, dentro de un escenario privilegiadamente neorrealista?

b) ¿Cómo se logra recategorizar el esquema clásico indigenista hacia una postura moderna, donde hay una asimilación de los valores indígenas a través del nuevo individuo?

A partir de estas interrogantes (las cuales nos conducirán a un estudio pormenorizado de los avatares creativos de la novelística arguediana, diferenciando para el caso los constructos culturales que la han ido componiendo en su grado evolutivo) proponemos que **la decadencia de las relaciones humanas en el ejercicio perverso del poder sirve, en *El Sexto*, de contraste a los valores propios de la cultura andina.** Por lo tanto, nuestra hipótesis central es que:

➤ El mestizaje propuesto en la novela *El Sexto*, a manera de un crisol cultural, se constituye en la forma de mantener los valores y la tradición andina antes de ser absorbidos por la cambiante modernidad. Para ello se reformula el esquema clásico indigenista, que evoluciona o se transforma a partir de la estética neorrealista que en un escenario como la cárcel, muestra un proceso de **masificación** e **hibridez** social y mental.

Como hipótesis secundarias proponemos que:

1. En el espacio urbano carcelario de *El Sexto* se ejerce el discurso del poder a través de un mecanismo de prohibiciones relacionado con el sometimiento del cuerpo,

donde el narrador² trata de resolver ese conflicto desde una diagramación de la “tecnología política del cuerpo donde pueda leerse una historia común de las relaciones de poder y de las relaciones de objeto” (Foucault, 1992, 30), propias de un mecanismo de asimilación de culturas confrontadas dentro de la prisión. Esta dinámica propicia la evocación liberadora y el recuerdo del mundo andino.

2. La novela *El Sexto*, se inscribe dentro de la estética e ideología del neorrealismo. La indagación en la conciencia del sujeto, en función del análisis de la insolidaridad humana, es un elemento clave en este aspecto.

Comprendemos además que no existe un estudio teórico y crítico totalizador sobre esta novela, solo breves reseñas ancladas en una crítica **pro indigenista** o de reojo al **discurso del mestizaje** que bordean la problemática de nuestra novela. Los estudios más recientes abordan el horror del universo carcelario en contrapunto con la problemática individual del sujeto.

Asumido este aspecto, daremos un alcance sobre la crítica expuesta en el caso de nuestra novela de estudio y realizaremos una crítica sobre algunos postulados, tales como el que propone William Rowe: “*El Sexto* revela mayormente el resultado menos satisfactorio del conflicto de reivindicar la validez de la cultura quechua más allá de sus límites tradicionales” (1979, 131). Luego, ubicaremos a la novela dentro de la obra de Arguedas y su contexto de realización.

² En el caso de *El Sexto*, la descripción está supeditada a lo que Gabriel, narrador y protagonista, nos exponga, pues articula toda la historia en un nivel ideológico y sincrético y, por lo tanto, su discurso busca resolver el conflicto cultural dentro de la prisión a modo de denuncia, donde cede su voz a los distintos personajes penitenciarios para que ellos planteen y denuncien su función marginal dentro de la prisión. Es decir, Gabriel articula la historia y la experiencia neorrealista del sexto (cárcel) a través de la función significativa de ser el puente entre los sujetos carcelarios y los elementos confrontables dentro de la prisión, puesto que, además, este narrador se considera mestizo, y, como mestizo, asume su posición de articulador (en una articulación conflictiva propia del encierro carcelario) de la cultura, y maneja los conceptos de la biculturalidad (la cultura occidental y la cultura quechua) como tránsito entre las sociedades andinas hacia las sociedades modernas.

Revisaremos si hubo un tratamiento del tema carcelario en nuestra tradición literaria que antecede a *El Sexto*. Después nos acercaremos a los conceptos y características del neorrealismo literario expuestos en nuestra novela, puesto que uno de los rasgos de la narrativa del neorrealismo urbano, como asienta García Escudero, es “el diseño psicológico de los personajes, en el que la indagación por los meandros de la conciencia a menudo se manifiesta en contrapunto con la realidad exterior” (1970, 50).

Haremos una división textual e ideológica de la novela, con su visión política y racista a efectos de reordenar los constructos sociales y la organización de los nuevos escenarios urbano-marginales³, enfocando los recursos que nos dan los estudios culturales en cuanto a la conformación del individuo en un sujeto alterno (**subalterno**), la concepción de masa, cultura de masas⁴ y sociedad referida al contraste de culturas, lo que conlleva a la formación de una nueva sociedad: la carcelaria. Y, a su vez, una sociedad mestiza o moderna donde lo indígena sobrevive en sus tradiciones (el campo

³ Antonio Cornejo Polar, explora críticamente el horizonte mestizo y el migrante como articulación de una nueva sociedad a partir de una nueva mentalidad social que se rastrea desde comienzos de la colonia, en el proceso heterogéneo y pluralista que se configura en la literatura peruana, y por ello nos dice que: “mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio, aunque también mestizo en una amplia proporción, se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones están inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación” (1994, 209).

⁴ Umberto Eco (1965; de esta edición, 2003) propone que la cultura de masas es la anticultura, puesto que se articula a partir de la formación de las masas en un contexto histórico social determinado, que se vuelve fenómeno de ese contexto al transgredir (en una formulación de Apocalipsis) su pasado histórico (la prehistoria como la llama Eco). Y el hombre de esta cultura no puede expresarse de otra forma más que de la forma teórica de la anulación histórica anterior. Mientras tanto, en consecuencia de este **Apocalíptico** nacimiento, figuran los **Integrados**, quienes articulan un movimiento social modulador de las culturas populares a partir de la renovación de los códigos de comunicación (la televisión, la radio, el periódico, etc.) que modulan y amplían los conceptos culturales. Por lo tanto, su función es actuar, crear, modular, comunicar a todos los niveles, en vez de teorizar (como lo Apocalíptico) sobre la decadencia de lo social. Por eso, la funcionalidad de las culturas de masas en la actualidad es buscar **integrar** una serie de conocimientos que reseñen esos procesos comunicativos desde todos los ángulos sociales, tanto internos como externos (coadyuvados por la tecnología), y que se modulan también en base a los sujetos modernos o mestizos, a partir de procesos de la transculturación que producen estos constructos culturales renovadores.

del folclor basado en la memoria)⁵. Asimismo utilizaremos algunos postulados del Discurso del Poder, referidos a su tipología, la conformación del individuo y del grupo a partir de una causa en común, el objeto causa del deseo –poder y dominación–, y la “angustia” que da el impedimento en la consecución del mismo –en algunos casos la lucha y represión–, lo que conlleva a formular una sociedad enajenada sobre la base de una estructura de dominación y de caos, argumentándolos a partir de la “Biología del Poder” de Foucault. Precisamente Foucault nos dice que “el cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario, si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar, es para privar al individuo de una libertad considerada a la vez como un derecho y un bien” (*Ob. Cit.*, 10), en donde “el cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación” (*Ibidem*, 32). Por lo tanto el individuo entra en caos con sus instintos, lo que conlleva a la bajeza de lo sensible hasta animalizarlos en su entorno, tal como lo señala Lubomir Dölezel cuando nos dice que “el factor del impulso sexual da a la actividad erótica el carácter de una necesidad parecida al hambre y a la sed” (1999, 157); es decir, el instinto se sobrepone a lo racional produciendo lo caótico dentro de la novela.

⁵ Sobre este mismo punto, Martín Lienhard propone que “parte de la nueva narrativa latinoamericana, extraía paradójicamente sus rasgos más característicos de un fondo poético e ideológico, que no es otro que el de las subsociedades arcaicas marginadas sea por la conquista, sea por la modernización dependiente que caracteriza la historia contemporánea de todos los países latinoamericanos” (1992,13).

Néstor García Canclini, en analogía directa con Lienhard y con la formación de los países latinoamericanos, nos aclara sobre este aspecto del siguiente modo: “Los países son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un papel moderno, recluyendo a lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (1990, 71).

CAPÍTULO I

El Sexto: una aproximación a
la crítica

Con la publicación de la novela *El Sexto*, José María Arguedas trata por vez primera un tema de la costa del Perú dentro de su proyecto narrativo, y se instala en un ambiente netamente urbano–marginal¹.

Este “alejamiento” (comparado al de sus anteriores narraciones) en el tema, en el tratamiento estilístico, y en el espacio de los referentes, en Arguedas, no es gratuito: se debe, como supone Ángel Rama, a que “las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto estrecho con el exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas” (1982, 34), y, a su vez, al desgaste del referente indígena, ganado por una actividad propia del mestizaje y el efecto de las migraciones del interior del país. Esto conlleva a que el indio se inserte dentro de un escenario moderno capitalino y adquiera los elementos de este nuevo territorio.

Edgardo Rivera Martínez nos aclara sobre este aspecto de la siguiente forma:

Tenemos así que el foco de atención se desplaza cada vez más definitivamente hacia el mestizo, en tanto que el indio va dejando de ser categoría definida, entre otras razones porque en la

¹ Pero, como evidencia Cornejo Polar, “en la narrativa de Arguedas se advierte que la máxima amplitud del espacio de representación no significa que el espacio primero, indígena y andino, desaparezca” (s. a., 85), sino que esa misma amplitud, generada por los diferentes procesos sociales y mentales que transfiguran a las sociedades primigenias, da paso a las nuevas sociedades urbanas, suburbanas y transculturales, lo cual permite (y hasta en cierto sentido obliga) que la mirada del novelista se ensanche y se bifurque a los nuevos paradigmas temáticos. Y que por ello este escritor plantee otro tipo de acercamiento a sus postulados literarios anteriores, con el fin de mantenerse vigente o demostrar que sus postulados pueden sobrevivir a las nuevas sociedades modernas, o a la modernización de las sociedades.

realidad se hace cada vez más difícil identificarlo con un territorio propio (1991, 78).

El indio va dejando de ser categoría definida al ser ganado por la modernidad social, producto de la heterogeneidad cultural que reseña nuestro proceso histórico, convirtiéndose en un nuevo sujeto al asimilar la cultura occidental, y asumir los componentes tradicionales dentro del mestizaje.

Como bien apunta García Canclini, “la cultura contemporánea no puede desarrollarse sin los públicos masivos. Ni la noción de pueblo –que nace de la masificación social– puede imaginarse como un lugar autónomo” (“Prólogo” a Barbero, 1998, xxiii). De esta manera, con la formación de las nuevas masas urbanas, se produce un acrecentamiento en el conjunto de las clases populares (a partir de las barriadas andinas, criollas o mestizas), y también la aparición de un nuevo modo de coexistencia de lo popular, donde la cultura andina se va adaptando (aunque en ciertos sectores de manera conflictiva) a su nuevo proceso vivencial.

La literatura de masas², a la que podemos adscribir a *El Sexto*, nace como producto de la modernización y autonomización de la sociedad, como producto de la pérdida de los imaginarios tradicionales.

² Sociedad de masas, según Martín Barbero, “es un fenómeno por el que los individuos, por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, ‘están dotados de una alma colectiva’ que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente” (1998, 32). Entonces, **Literatura de masas** es aquella que no se centra específicamente en un sector o en una etnia, sino que por el universo preponderante –a partir del mestizaje cultural e ideológico, ganado por la modernización en los espacios y los métodos– se expande a nuevos panoramas escriturales y físicos dentro de nuestra tradición; y los públicos masivos se identifican con ella al ocurrir la descripción de los diferentes estratos sociales en una superposición del destino de la nación: con los problemas seculares de la sociedad, o, simplemente, el referente escatológico o *ligero* permite una comunicación e integración (aunque sea simbólica o genérica) de los diferentes estratos sociales en un proceso mediático que los identifique y los conmueva.

Es por ello que *El Sexto* aparece como novela símbolo del público de masas, justamente al retratar los problemas urbano–marginales en un discurso que colinda con el horror, escenificado con la bestialización del raciocinio en un encierro caótico e inhumano (argumento que se actualiza al ser tópico recurrente en nuestra sociedad). Carlos García Bedoya-Maguiña nos aclara –a propósito del homenaje a los 25 años de fallecido José María Arguedas– que “*El Sexto*, donde tenemos todo un universo de violencia sádica... en

El mismo Arguedas nos revela que “la narrativa actual, que se inicia como *indigenista*, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país” (1975, 196–197). Esto por los efectos de la masificación y de la inmigración, encarnados en el sujeto mestizo, tal como lo refuerza Francois Bourricaud: “cuando aparecen tendencias nativistas, éstas son más frecuentes en el misti indigenista que en el indígena mismo; el indigenismo es una ideología del mestizo” (1970, 184)³.

Así el entorno urbano terminó por describir la gran fluidez de los elementos culturales compartidos y puso las bases fuertes para cuestionar la imagen “esencialista” de lo andino, propia de épocas anteriores.

A continuación veremos cómo ha ido variando la percepción crítica y estética sobre *El Sexto*.

su momento fue, recordemos, una especie de novela símbolo, de novela prohibida por la manera como se plantea con tanta crudeza la sexualidad y especialmente la homosexualidad” (1995, 242). Y, justamente, era prohibida al demostrar este marco del horror, por lo que la crítica **pro indigenista** la separa del discurso académico esteticista, o en su defecto, le quita el valor compositivo de una “buena novela”, otorgándole algunas breves miradas de *rejo*.

³ El concepto de **misti** puede ser tomado desde diversos puntos. Rosaleen Howard-Malverde, sobre los conceptos utilizados en la *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani*, sostiene que el “misti es utilizado para hablar del mestizo (la palabra quechua sería una forma fonológicamente adaptada del castellano), culturalmente "otro" desde la perspectiva de Gregorio” (1997). Podemos anotar además que este concepto alude a niveles de marginación en los individuos, ya sea por el color de piel o por el maltrato que se realiza hacia los que se consideran inferiores por su grado social, económico o intelectual (por lo tanto explotables). Con el tiempo la definición de misti varía, aunque aún conserva el origen de distinción entre razas, desde el mestizo que, en comparación con la raza indígena pura, conserva ciertos rasgos blancos llamativos y que además posee una mejor situación social; hasta el que, conservando las características ya antes reveladas, ahora suma el abuso cometido contra los indios desde diferentes perspectivas: grado de educación, género, posición social, idioma, costumbres, religión, actividades laborales, etc. En nuestro caso transcultural, el concepto de misti será aplicado a lo mestizo. Es decir, este mestizo se compone por lo misti, que según el mismo Arguedas (1974) no define sólo al blanco, sino al criollo o al andino acriollado –producto de los procesos sociales heterogéneos que modificaron el espacio, el escenario y las mentalidades– que se desenvuelve tanto en lo rural como en lo urbano al poseer una doble herencia cultural (lo occidental y lo quechua).

1.1 *El Sexto* y la crítica pro indigenista

Desde nuestra percepción crítica de la obra de Arguedas, específicamente a partir del análisis de *El Sexto*, no hemos hallado un estudio teórico y crítico totalizador que la trascienda (en un sentido de ahondar por los espacios interculturales de la novela), solo breves trabajos anclados en una crítica **pro indigenista**⁴ o de rescate (salvo algunas excepciones) del indigenismo clásico (véase el apartado concerniente al “indigenismo ortodoxo” y al “neindigenismo”), o, en algunos casos, breves elucubraciones de lo que debe ser literatura vista desde una perspectiva realista, (con un mestizaje renovador), o en otros algunas exploraciones al nivel del individuo en su función marginal e individualista dentro la barbarie carcelaria.

A continuación ejemplificaremos los conceptos que se aluden en la crítica pro indigenista:

⁴ La **crítica pro indigenista** es aquella que busca revalorar (o recoger) los componentes tradicionales andinos por sobre los componentes racionales del proceso transculturador moderno, rescatando las funciones espacio-temporales del imaginario (en su función mítica, poética, paisajística y moralizante), en las creaciones indigenistas (o de aquellas que pretendan serlo), a partir del desarrollo temático ficcional de la historia; cosificando o “apartando” aquello que lo perturbe de este procedimiento meta simbólico.

Uno de los críticos que representa este tipo de acercamiento es William Rowe, quien expone que “mientras que en *Los ríos profundos* las actividades mágicas formaban parte de una visión completa y coherente de las realidades, en *El Sexto* solamente tenemos una justificación para los sentimientos personales de extrañamiento” (1979, 130). Más adelante reafirma que “*El Sexto* se queda al nivel de conceptos idealizados que diluyen las verdaderas relaciones humanas” (*Ibidem*, 131).

Es obvio que nos encontramos frente a una crítica de corte conservador (no en el factor temporal sino de discernimiento, que busca los estratos líricos, canónicos y decimonónicos del indigenismo), que no observa que a través del caos y la degradación (refrendada en la novela) aparecen también, y en mayor medida, los motores del cambio, ya sea en orden de estilo, de tema o de cultura, o como portadora de nuevos elementos de sobrevivencia en la retina de la crítica estrictamente académica.

Para Rowe, “el problema con *El Sexto* radica en que la idea de un Perú verdadero, de una humanidad subyacente que al final conseguirá la victoria, no encuentra una encarnación real, de modo que el lector se ve obligado a aceptarla de buena fe” (*Ibidem*, 129), más adelante refuerza esta idea al plantear que “*El Sexto* revela mayormente el resultado menos satisfactorio del conflicto de reivindicar la validez de la cultura quechua más allá de sus límites tradicionales” (*Ibidem*, 131)⁵; por lo tanto el cambio en el proceso mental, cultural y económico (expuesto de manera conflictiva en la novela) para Rowe son imposibles puesto que no hay un modo coherente (según el crítico) de

⁵ O como se interrogaba Alberto Flores Galindo: “una angustia de Arguedas novelista y antropólogo es el porvenir de la cultura andina. ¿Está condenada a desaparecer? ¿A asimilarse al mundo occidental? ¿O, por el contrario, puede incorporar algunos de sus elementos y convivir con él? ¿Son absolutamente antagónicos cultura andina y mundo occidental?” (1992, 17). Estas interrogantes son dilucidadas dentro de la novela con el propósito de humanizar a sus individuos (sea de la raza y/o cultura que fueren) dentro del componente moderno para que convivan y se refuercen sin perder su grado de originalidad cultural; cosa que Rowe no logra develar por su acercamiento a la crítica que rescata al imaginario indígena antes que a sus individuos, es decir, al propio indígena (o en el caso de la novela, a los sujetos mestizos con ascendencia andina).

retornar a las raíces tradicionales en una novela que muestra descarnadamente la verdadera realidad individual del sujeto marginal desterrado a convivir y sobrevivir a sus propias pasiones dentro de un escenario cruento que, en algunos casos, no es el suyo. Por lo tanto no hay posibilidad de integración social y mental, de superación mágico racional, menos de salida.

Otros acercamientos a la novela siguen centrando sus miradas en la idea del rescate del indigenismo tradicional, o de su factor paisajístico, lírico. Solo ven en ella la lucha moral del individuo andino en su caótico conflicto al ser absorbido por el componente moderno: el capitalismo que todo lo destruye.

Así Winston Orrillo Ledesma afirma que

de todo lo que le rodea, por más sórdido o desesperante que sea, sabe Arguedas rescatar lo humano, lo digno. La novela parece decirnos (...) que el hombre y su condición superior están por encima de cualquier intento degradante u opresivo (1962, 24).

Y por lo mismo, interpreta a nuestra novela por el tema inherente que rompe con la moral y los niveles éticos del anterior mundo representado, a partir de lo simbólico, sin entrar en detalles que evidencien tal superación de lo digno.

En el caso de José Miguel Oviedo (1961) y Salazar Bondy (1961), ambos observan una conformación de la ética del humanismo liberal en el individuo (o individuos políticos), pero no van más allá y no examinan los supuestos de dicha moral ni cómo se le otorga su forma artística, quedándose solo en el terreno de las ideologías y el compromiso sociomental y sociocultural.

En cambio, desde la perspectiva del narrador y no de la narración, Vargas Llosa afirma que

aunque situada en Lima y con personajes en su mayoría urbanos y limeños, esta novela, que no tiene el vistoso simbolismo de *Yawar Fiesta*, ni la fuerza poética de *Los ríos profundos*, desarrolla, sin embargo, incluso con más precisión y coherencia que estas ficciones, aspectos centrales de la utopía arcaica: el andinismo, el pasadismo histórico, el inmovilismo social, el puritanismo y, en suma, el rechazo de la modernidad y de la sociedad industrial (1997, 213).

Acierta Vargas Llosa al afirmar que *El Sexto* refleja de mejor manera lo que él llama “utopía arcaica”, pero su lectura es limitada al no darse cuenta que esa “utopía” es parte del elemento de contraste y de contraposición al escenario caótico carcelario, por lo que este contraste cobra mayor relevancia a partir de la modernización que propone la novela, la cual permite establecer los nuevos postulados (la reformulación de la novela indigenista en un escenario moderno, puesto que Gabriel, el narrador–personaje⁶ de la novela, acepta el capitalismo y el desarrollo industrial, pero al servicio del hombre), cosa que Vargas Llosa no logra develar quizá por el intento de limitar el discurso ficcional de Arguedas, al situarlo dentro de una “utopía arcaica” en su búsqueda del rescate de los valores del indigenismo por sobre el individuo moderno. Conceptos que quedan fuera de contexto cuando uno se involucra en la lectura de la novela y descubre el proyecto que se inscribe dentro del mestizaje como eje reivindicador del individuo, no de la etnia ni de la cultura.

⁶ Eduardo Huarag Álvarez nos dice que: “el narrador-personaje se caracteriza porque es partícipe del relato. El relato nos llega a través de su punto de vista, lo que permite que conozcamos su versión testimonial. Es una mirada desde adentro, desde el escenario de los hechos. El personaje se convierte en el nexa fundamental. Él es el que articula los acontecimientos y el que pone énfasis en los hechos que juzga significativos. La intensidad dramática llega a través de él, por lo que, generalmente, es un personaje protagónico” (*Ibidem*, 64).

En ese sentido, Birger Angvik nos aclara que

en vez de descubrir los secretos complejos e íntimos del artista como fuente de la que manan la creatividad y los impulsos artísticos, Vargas Llosa intenta reducir la psicopatología de las depresiones en Arguedas a un problema superficial que se presenta como esencial y que malogra los intentos artísticos del escritor (1999, 350).

Quizá la justificación de este tipo de crítica⁷ sobre *El Sexto* parte de supuestos que la novela sea considerada marginal o decadente a partir de que tenemos un universo de violencia sádica, donde la sexualidad es una sexualidad cargada de culpa, atormentada. Y todo su universo se adscribe a un marco que busca la descripción del dolor en su relación caótica con los niveles más bajos de lo moral.

Con respecto a estas aproximaciones, nosotros examinaremos el marco del horror, el marco literario del horror (como representación del nivel último de lo moral), para replantear y vindicar los componentes que sobresalen a esta temática. Así argumentar que es a partir de estos contrastes (la utopía arcaica en un escenario urbano–marginal) que mejor se expresa el proyecto renovador de Arguedas.

Así mismo, Antonio Cornejo Polar nos aclara que “la traslación que supone pasar de una problemática a otra instaura, precisamente, la heterogeneidad del indigenismo como hecho social” (s. a., 19), y es en *El Sexto*, donde se plantea de manera cruda y conflictiva esta heterogeneización en busca de nuevos niveles semánticos culturales.

⁷ En un pretérito artículo, Vargas Llosa se refiere al acto de la escritura de manera antagónica a como la concibe en *La Utopía arcaica*: “Afirmo que en el acto de la creación hay la intervención de un factor irracional que muchas veces trastorna y contradice las intenciones y las convicciones del escritor. La única manera en que se podría eliminar toda posibilidad de antagonismo entre una obra y su autor (naturalmente que, en algunos casos, este divorcio no ocurre) sería suprimiendo toda *espontaneidad* en la creación literaria, reduciendo el trabajo creador a una operación estrictamente racional en la que alguien (el guardián de los valores ideológicos o morales: la Iglesia o el Estado) determinará, a través de ciertas normas o regulaciones, los temas o el tratamiento de los temas, de modo que la obra no se apartará de los valores entronizados por la sociedad” (1979, 84-85).

1.2 *El Sexto* y el discurso del mestizaje

Nuestro siguiente enfoque de estudio sobre la crítica a *El Sexto*, se centra específicamente en los trabajos que atienden a los elementos temáticos de la novela. Las luchas sociales y políticas en el universo carcelario; el campo y la ciudad; la tradición y la modernidad como elementos de contraste de una nueva perspectiva discursiva; y las luchas para suprimir la decadencia de las relaciones (como elementos modeladores y enajenantes de la sociedad en la que se circunscriben) son centrales en la novela.

En este tipo de crítica el espacio referido (la cárcel) es distinto, los personajes son distintos al de la novela indigenista clásica, la lucha es distinta; lo que conlleva a una expresión multicultural que siempre está en conflicto. Por lo que en *El Sexto*, el factor

cultural indigenista pierde vigor al ser entroncado por el conflicto con las demás culturas que sobreviven y sobrevuelan el espacio carcelario.

Nótese que hablamos ya del constructo **cultura** y no del componente **raza**, pues por el mismo proceso hibridizante de nuestra tradición colonial e impositiva, el componente raza se ha ido mezclando y variando hasta ser difícil su identificación, y ser solo recurrente en un individuo híbrido a partir de los nuevos constructos culturales que dan origen al sujeto mestizo (el indio, el mulato, el criollo, etc.).

Un punto básico de nuestro enfoque apunta a describir, como señala Elena Aibar Ray, que

Arguedas está mezclando el concepto de mestizaje que es un fenómeno biológico, con el proceso de transculturación, que es una simbiosis de elementos culturales de dos grupos. En este sentido él siguió una tendencia ideológica peruana, la de creer en un mestizaje cultural, además del mestizaje biológico (1992, 35).

Un crítico que devela en primera instancia este mestizaje –aunque solo se queda en el plano de las ideas– y reconoce el advenimiento de un hombre nuevo en la obra de Arguedas, es Roland Forgues. Forgues reconoce que el mestizaje es un “factor esencial y decisivo de acercamiento entre el mundo blanco y el mundo indio” (1989, 269) en su obra; es decir, entre el mundo occidental y el mundo andino (ambos ubicados ya en la capital), en función a la creación de un hombre nuevo, libre y solidario que represente los valores indígenas, desde un concepto utópico de sobrevaloración, en el mundo moderno. Cree también que la obra de Arguedas plantea un mestizaje de doble vía: del indio al blanco, y del blanco al indio, en función de la aculturación desde ambos bandos (en la representación sagrada que el indio ve en el blanco, a quien le teme y se somete; y el blanco quien ve en el indio una complicidad ritualesca con la naturaleza).

Asimismo “el mestizo a quien Gabriel, en *El Sexto*,... define [como] un ser que ha sabido sacar del Pasado la fuerza para vivir el Presente y para construir el Futuro” (*Ibidem*, 272), tiene una índole funcional y recíproca (propia del rescate de la crítica pro indigenista), entendiendo que en *El Sexto* esa funcionalidad y reciprocidad se desvirtúan al ser este un mestizaje que representa a toda una nación (argumentado en el microcosmos carcelario), por lo tanto es ya conflictivo y para nada armónico.

Entonces, Roland Forgues se encasilla en ese pasadismo crítico al creer que “el mestizaje va en el universo Arguediano mucho más allá de un simple encuentro de razas o de una aculturación anárquica; alcanza una significación ética, política e ideológica” (*Ibidem*, 277). Esta posición obvia el conflicto heterogéneo del mestizaje que produce individuos heterogéneos, por más *aculturada* que sea su representación⁸. Esta posición, además, se limita solo a un mestizaje ideológico o de vía política para, supuestamente, vencer la dependencia y el subdesarrollo del país, sin la evolución de las ideas propia del advenimiento de un hombre nuevo inserto en un nuevo escenario netamente urbano–marginal.

El acierto de Forgues sin embargo es entender que

el mestizaje tiene por consiguiente para José María Arguedas una función de integración a la vez social y cultural que estriba en un análisis de los datos objetivos de la realidad concreta del Perú: por una parte, la división del país en dos espacios geográficos y humanos antagonistas y, por otra parte, la diferenciación de las clases sociales a partir de criterios económicos y culturales (*Ibidem*, 310).

⁸ Sobre estos conceptos, Serge Gruzinski nos dice que “un proyecto a la vez estético e intelectual (es) escrutar las formas de interacción entre la civilización occidental y las sociedades lejanas sin sacrificar sus identidades respectivas” (*Ob. cit.*, 35).

1.3 *El Sexto*, una mirada hiperbólica.

El crítico que se acercó a *El Sexto*, atendiendo que la novela operaba con el indigenismo a través de un discurso transculturador dentro de un escenario caótico, hiperbólico, y de problemática marginal urbana, fue Antonio Cornejo Polar en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*⁹. Cornejo argumentaba, refiriéndose a esta novela, que

⁹ La hipérbole planteada por Cornejo Polar, se da partir de que en *El Sexto*: “la verdad se tergiversa y ensucia: en el penal todo lo que nace de la dignidad humana queda absorbido y mancillado por la degradación. La libertad del hombre desaparece en términos absolutos. No puede controlar los resultados de sus actos, ni siquiera de sus pensamientos; en verdad, hasta su propia vida comienza a serle extraña. El coraje, la fraternidad, la verdad, todos los valores humanos en suma, revierten en sus contrarios en una suerte de cruel juego de sustituciones, juego en el que el hombre interviene sin comprenderlo y sin opción

la vida de *El Sexto*, su organización, su existencia misma, todo lo que significa, resulta explicable en función y solo en función del sistema imperante (la sociedad peruana)... El mundo de la cárcel es, así, un mundo de reflejo solamente, un efecto que revela el sentido de su causa (la ciudad corroída se expresa en la cárcel) (*Ob. Cit.*, 154).

Es decir, para Cornejo la cárcel como clausura representa a otra instancia mayor: la ciudad, o la sociedad peruana. Por eso entendemos que Arguedas, en su evolución como novelista, renuncia “al tratamiento intensivo del paisaje” (*Ibidem*, 149), conformando progresivamente un escenario con escenas escatológicas para diseñar los contrastes en que el individuo marginado demuestra su realidad a manera de crítica a la sociedad en decadencia de la que es parte y objeto. Así se desplaza en “una suerte de viaje por los infiernos terrestres, los más terribles” (*Ibidem*, 150), que reflejan la pérdida de la contemplación y la impasibilidad ante el dolor ajeno.

Si bien, nuestro trabajo se basa en lo expuesto por Cornejo Polar respecto al carácter hiperbólico de la novela (entendiendo lo hiperbólico como la mostración descarnada de la sociedad a través de un comportamiento “normal” que colinda con el horror de los destinos, y al enfatizar la miseria y la degradación moral como parte de la cotidianidad), evidenciamos que *Los universos narrativos...* nos sirven solo como guía, puesto que no ahondan en la problemática total que acaece en la novela, y se queda en el

alguna de dominarlo” (*ob. cit.*, 161). Puesto que su estatuto ontológico se desarrolla en función de la contienda cultural que va hacia extramuros.

Sobre el concepto y aplicación de la verdad en un mundo oscilante entre el enclaustramiento y la barbarie, Foucault nos dice que “en primer lugar, la verdad no le es concedida al sujeto de pleno derecho, sino que por el contrario el sujeto debe, para acceder a la verdad, transformarse a sí mismo en algo distinto. El propio ser del sujeto está por tanto en juego, ya que el precio de la verdad es la conversión del sujeto. En segundo lugar, no puede existir la verdad sin una conversión o sin una transformación del sujeto. Esta transformación se realiza a través del impulso del *eros*, del amor –movimiento a través del cual el sujeto se ve desgajado de su estatuto–, y por medio del trabajo que el sujeto realiza sobre sí mismo para convertirse al fin en un sujeto capaz de lograr la verdad mediante un movimiento de *ascesis*” (s.a., 39). Pero esta verdad, en la novela, es redefinida por el uso de la barbarie, o, en su defecto, es asumida y controlada por los agentes gobernantes, tanto del interior como de la estructura legal del recinto carcelario.

plano del análisis simbólico al homologar a la cárcel con la sociedad peruana a través de la identificación de los males recurrentes a toda la nación.

Además Cornejo Polar observa en *El Sexto* un tiempo circular, inacabable del mal, donde “se presagia el final incontrastable de todo empeño humano” (*Ibidem*, 163). Sin embargo, el crítico no logra explicar con exactitud el marco del horror, aunque lo sugiere con cierta objetividad.

En segunda instancia nuestro trabajo se vuelve funcional a partir del análisis del sistema de las culturas representadas en el texto. Este análisis supone la confrontación de estas culturas bajo una división simbólica de la cárcel (que veremos sirve para casi todo tipo de narración que contenga lo carcelario).

Cornejo Polar evidenciaría luego que “la crítica literaria latinoamericana aparece como en una vasta y compleja empresa que exige, cada vez más urgentemente, formas de trabajo colectivo e interdisciplinario” (1982, 17); por lo mismo hemos creído necesario que para optar un análisis total de la narrativa de nuestro escritor (empezando por descubrir los prolegómenos de esta novela) debemos servirnos de todas las armas comunicativas que la propia cultura nos provea.

Otro crítico que aborda estos elementos macroculturales, aunque de manera más breve, es Alberto Escobar, quien en un sesudo estudio nos revela a la cárcel como una ciudad turbulenta y desconocida, donde se configuran los elementos de extrañamiento del mundo serrano; donde justamente la cosificación del escenario, el “paisaje” que se trastorna en los recuerdos, la inserción de los personajes en el escenario caótico de la cárcel, evidencian para Gabriel (personaje y voz sustancial en la descripción de la novela) que la prisión es el “cruce principal de la ciudad moderna” (1976, 285).

Escobar articula su mirada crítica en la concepción que tiene de la cárcel como **un hábito de la libertad**, en cuanto los sujetos externos (los que no pertenecen específicamente a la ciudad: como Gabriel, Cámac, Mok`Ontullo, el “Piurano”..., es decir, serranos o por lo menos provincianos) se van agregando –o segregando para ser exactos– a la operación vivencial del entorno, esto es, adoptan de manera libre o autoimpuesta la conducta marginal y crítica de **El Sexto-prisión**, y por lo tanto se integran al proceso de corrupción y de represión que ello genera; donde –continuando con las ideas expuestas por Escobar– si bien existe un orden jerárquico externo, político y económico de la clase gobernante que se encarga de enclaustrar y marginar a los sectores populares, urbanos, suburbanos o rurales, alejados de la periferia del poder, en la cárcel:

el monstruo cosificado adquiere otra significación: en él se apretuja la estructura humana y económica del Perú contemporáneo, solo que paradójicamente, el sector popular ocupa el nivel más alto, cual si se hubiese invertido la pirámide (*Ibidem*, 286).

Así se descubren de forma microscópica los problemas de todo el país, aunque llevado a la mostración más descarnada y visceral, quizá porque refleja lo más deshumanizado de toda la humanidad por el hecho de ser parte correctora, a modo de castigo, de los males físicos, mentales, idiosincrásicos y socioculturales de toda la nación en conflicto; o por el hecho de representarse en un solo lugar a modo de mortero revelador o a modo de un prismático simbólico que nos permite ver inherentemente la realidad total. Y en donde “los hombres se autodefienden y desunen, a pesar de haber comprendido el secreto de la cárcel y de la sociedad” (*Loc Cit.*), por el hecho de estar desterrados de su propio escenario, y por tanto habitan ese caos racionalizando y criticando de manera brutal a la sociedad que los ha marginado, a la clase gobernante, al escenario desgarrado que los

envuelve, y a las transformaciones que tendrán que franquear para poder sobrevivir, hasta comprender los vericuetos oscuros que el encierro carcelario les otorga, y así lograr entender que esa es la única forma que les queda para vivir, que esa será su libertad, que esa será su nueva casa¹⁰.

1.4 Crítica última

Los estudios más recientes sobre *El Sexto* abordan el horror del universo carcelario a partir de la problemática individual del sujeto, sin ser esta parte integral del desarrollo del universo arguediano, o una vía que explore los recovecos inherentes a su marginalidad.

El citado ensayo de Cornejo Polar sirve de base a los posteriores trabajos críticos sobre *El Sexto*, ya que formula una breve estructuración y repartición simbólica del recinto carcelario (división en pisos o niveles y celdas) en cuanto a la ubicación y

¹⁰ Sobre este apartado podemos acotar la siguiente argumentación que emplea Marshal Berman en referencia a las sociedades marginales imbuidas en mundo capitalista: “En este mundo, la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido del progreso y el crecimiento es nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos” (1999, 90). En cambio, y como lo señala Alberto Escobar, los presos, en su encierro carcelario, no tienen idea de progreso, su motivación es la de seguir con vida en un mundo decadente. Esa es su verdadera estabilidad.

dominio del marco del horror y las luchas por desterrar a las lacras que pueblan dicho recinto.

Anna Housková desarrolla el modelo y postula los mismos males enunciados en *Los universos narrativos*. Así, rescatamos que “para José María Arguedas la violencia tiene la forma más humillante: la violación” (2002, 91), pero se separa de estos enfoques –y es allí su nivel de error– para adoptar y desarrollar una postura que colinda con lo utópico paternal:

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 (*Art. Cit.*, 98).

Esta postura en algunos casos funciona si es que la refrendamos con algún personaje aislado de la novela (véase el caso del suicidio de “Pacasmayo”: su acto “limpia y purifica” y demuestra un rescoldo de dignidad humana entre tanta miseria), pero en un sentido total real (el marco de lo real dentro de la novela) no funciona, ya que en la novela los “fuertes” son los que dominan todo el contexto carcelario.

Por lo tanto, la marginalidad de los débiles es complementaria en toda narrativa que trate el tópico de poder y dominación, ya que su estilo conlleva a un realismo propio de lo sórdido y la deshumanización (sea social o mental).

Housková articula también una visión quijotesca al interior del penal. Arguye que lo que alimentaba al Quijote eran los libros de Caballería, y lo que alimenta al mestizo o provinciano en *El sexto* es el recuerdo utópico de la naturaleza que sobrevive en el alma del indígena (aun por sobre el encierro de sus capacidades de elección). Esto (en dichos de Housková) es el único elemento que importa en el mundo novelado. Pero olvida que

en *El Sexto*, la naturaleza es una vía de escape, ya no es el eje central que modula las acciones, sino es el proceso de heterogeneidad: la mestización impuesta o autoimpuesta en el mundo carcelario lo que en verdad articula la historia.

Asumimos que la evocación (de añoranza o de denuncia) al imaginario serrano representa que el tiempo de la historia va en correspondencia con el tiempo del discurso. El recuerdo, si bien presenta el pasado inmediato de los sujetos evocadores, se manifiesta dentro del discurso de denuncia, el cual se postula en el “presente” (el **ahora**) como vía de escape a tanto desorden, a tanto caos, y justamente esa evocación es el refresco a la barbarie¹¹, mas no es lo esencial dentro de la novela.

En el caso particular de Anne Lambright, su discurso sirve para reforzar la idea del narrador que conmueve el armazón de la novela para darnos a conocer la crítica velada de la marginalidad del hombre, en su bestialización y búsqueda de raciocinio (Gabriel y los presos políticos), sin perder de vista las contradicciones que se desarrollan al interior de dicho recinto.

Para Lambright: “en un típico movimiento de la obra arguediana, el narrador usa la luz y la naturaleza para centrar la atención del lector en esta figura abyecta. Su

¹¹ Víctor Vich (2002), en un concepto generador de la relación del sujeto frente a su espacio generatriz, en este caso el espacio rural andino (desde donde proviene y se separa en la cárcel limeña de *El Sexto*), arguye que el espacio sugiere al sujeto y lo identifica en tanto que esa identificación se revierte en la funcionalidad de la naturaleza como un objeto vivo, es decir, como un ente individual. El sujeto y la naturaleza están en un mismo orden viviente, secular y metonímico, y su separación (humanos y naturaleza, individuo y comunidad, comunidad y dioses) no es modernamente dicotómica. Entonces, la evocación al pasado indigenista, específicamente al espacio natural, es la fuga a la barbarie en cuanto que se extraña la modulación vivencial y moral, articulada por el “terruño” como ente sentimental o de parentesco. Es decir, se revela un orden mayor del imaginario dentro del contraste de la marginalidad del mundo moderno: la cárcel es el símbolo de la modernidad, donde los cuerpos son reordenados dentro de una estructura adaptada para resignificarlos, pero que, como notamos en la novela, no cumple su orden natural. Por lo que el contraste con el mundo neorrealista de la insolidaridad cobra mayor relevancia dentro de lo expuesto. Así Vargas Llosa nos expone que “la sociedad de *El Sexto* tiene propensión gregaria; se organiza en colectividades de gentes afines en las que —como en la tribu primitiva— el individuo no existe, es apenas una *parte* al que el todo protege, gobierna y da sentido” (1997, 231). Esa función de formarse en tropas (des)uniformadas por la afinidad carcelaria (en sus tópicos de corrupción y de represión) es propia de la “ficción de lo real” que representa el marco del horror, pero es gregaria a partir de la acción, social e individual, dentro de la cosmovisión o pensamiento existencial y reivindicador de Gabriel.

tristeza es fácilmente perceptible: refleja la melancolía del espacio que rodea la prisión” (2002, 48). Esa figura abyecta está reflejada por los vagos, específicamente en la imagen del “Japonés” y/o el “Pianista”.

Además diseña un conflicto de poder a partir de la novela de estudio, pero su conflicto va en extramuros: “Uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Arguedas es su cuestionamiento de poder retratado en el Perú” (*Art Cit.*, 38); es decir, genera un macrouniverso a partir del conflicto interno. Si bien es cierto, *El Sexto* tiende a refrendar los cuestionamientos de poder macro en una situación microcósmica al interior del penal (es decir, en *El Sexto* lo que sucede en el Perú se refleja de manera más cruda y marginal), su función no es básicamente la de representarla, sino la de denunciar justamente esos cuestionamientos que siempre están latentes en toda sociedad sumida en el marco del horror (específicamente la carcelaria).

Un punto interesante (que reforzaremos en nuestro tratamiento del poder) es el empleo que Lambright hace de categorías desarrolladas por Foucault (en cuanto a la “genealogía de la prisión moderna”), respecto a la disciplina, castigo y suplicio que es objeto el cuerpo del condenado, como corrector discernible y reubicable dentro de la sociedad. Lambright afirma que “El Sexto no está diseñado para disciplinar, e, inclusive, su castigo es relativo: algunos presos sufren más que otros y las sentencias no parecen tener relación con los crímenes. Prácticamente no existe autoridad legal representada en *El Sexto*” (*Art. Cit.*, 40). Es una referencia al espacio como crítica al caos del penal. Pero no emplea con rigurosidad las categorías de Foucault en relación con el problema del poder o “biología de poder”, aunque ya las postula, en las relaciones propiamente humanas establecidas en los pisos o niveles del recinto. La autora, solo estructura el espacio carcelario caótico desde la dominación que se ejerce

sobre el cuerpo y sus posibles acciones, de resistencia y de dominación, y no llega a estructurar los obstáculos que genera el propio conflicto cultural y sincrético propio de un mestizaje desarmónico y contracultural.

Ciro Sandoval, prosigue el modelo clásico de situar al proyecto arguediano dentro de una “búsqueda de paradigmas hibridizantes de reivindicación y de continuidad cultural histórica” (1997, 698), donde entendemos ya que ese postulado pierde toda validez cuando lo confrontamos con la novela, puesto que en el componente moderno no se sobrevalora a las culturas primigenias, sino a los individuos, por su mismo proceso de transformación y/o evolución en el pensamiento. Además Sandoval explica a *El Sexto* a partir de un modelo realista, metatestimonial abierto y utópico, donde el individuo asume lo externo y lo interno, lo subjetivo y lo objetivo como una crítica velada sobre la sociedad enajenante.

Como iremos demostrando, *El Sexto* escapa a toda clasificación limitadamente realista, pues parte de una reinención del modelo y se ubica en un escenario neorrealista, insolidario, como lo señala García Escudero al describir el componente neorrealista:

el diseño psicológico de los personajes, en el que la indagación por los meandros de la conciencia a menudo se manifiesta con la realidad exterior, donde el escenario marginal produce individuos marginales que actúan dentro de sus propias leyes que conlleva a una sociedad insolidaria, en el que el individuo no logra escapar a su derrotero (1970, 50).

Es interesante en el artículo de Sandoval, la indicación que “*El Sexto* / texto puede verse como el intento de destilar una visión de coexistencia pluralista y moderna” (*Art.*

Cit., 705), lo que conduce, en nuestro juicio a gran escala, el proyecto moderno en Arguedas.

El mismo Sandoval publica un reciente artículo sobre el mismo objeto de estudio, donde trata de vislumbrar la gestación política y personal que da paso a la escritura de la novela. En este artículo, a diferencia de su anterior trabajo, Sandoval entiende que “*El Sexto...*, existe, no solo dentro de un espacio o microcosmos social carcelario que motiva su escritura, sino también dentro de un espacio sociocultural y político, capitalino, nacional e internacional” (2006, 248).

Su mirada ya no busca la continuidad histórica, sino por el contrario, se preocupa por los conflictos internos / externos como modeladores del acto de escribir; es decir, que a partir de las problemáticas internas (en su conjunción social e ideológica) y su yuxtaposición con las perspectivas globales, los modos de escribir en Arguedas iban en franco cambio.

También acierta el crítico al afirmar que Arguedas no sigue el proceso de sus anteriores narraciones¹², a partir de su mundo representado, sino que plantea un “des-orden” al ubicar componentes marginales que subvierten el escenario. Si bien Arguedas configura ese “des-orden” (en el componente caótico carcelario) al plantear un mundo marginal que difiere del resto, sigue otro proceso mayor: el de mostrar una literatura ganada por la transculturación; y por lo tanto, en este proceso, el marginal es pieza clave para entender a las nuevas sociedades en su función sociocultural moderna (en un conflicto dialéctico).

¹² En el proceso de sus anteriores narraciones, el individuo va cambiando de acuerdo a como cambia el paisaje y la sociedad inmersos en la descripción referencial del componente indigenista o neoindigenista, pero no son cambios desarmónicos ni conflictivos en su totalidad, sino el proceso va en relación directa con el mestizaje cultural que tanto plantea Arguedas, en una búsqueda de la asimilación de los factores primarios de la tradición, ya como remanentes culturales a partir del proceso mental que ocurre en el individuo al ser ganado por la modernidad.

En el caso de José Alberto Portugal –en consecuencia a esbozos ya trazados en anteriores publicaciones en homenaje a José María Arguedas–, edita un interesante (y discutible) estudio que abarca la obra creativa de nuestro ensayado autor, de donde extraemos un segmento dedicado a nuestra novela de análisis: “En la encrucijada. *El Sexto*, novela de crisis”. En este ensayo, Portugal articula una visión del Perú fragmentado que repercute dentro de los postulados que escritura Arguedas, para lo cual propone a un escritor prismático que represente los niveles sociales que lo aquejan: “este es el momento en que [Arguedas] anuncia la necesidad y caracteriza la posibilidad de una novela que exprese e interprete la dinámica de su tiempo: “la construcción de una nueva época”” (2007, 269). Asimismo, dentro de esta sociedad fragmentada, inarticulada, Portugal observa que en la dicotomía cárcel / sociedad, adentro / afuera, prohibición / libertad, los niveles semánticos y de pensamientos se revierten o pervierten dentro de la prisión. En ella la libertad de acción y pensamiento cobra otro sentido, otro vigor al no estar entroncada con los códigos elementales de sujeción ética o legal. Por el contrario, los individuos carcelarios, insertos en un universo paradójico y de libertad moral o amoral, pueden refrescar sus niveles dogmáticos y de instintos (dóciles o torvos), en los que el orden alienable de poder y dominación no son las leyes estables de la sociedad legal, sino de la sociedad ilegal, la decadente y pervertida, pero en donde los presos y Gabriel (narrador-personaje) encuentran esa otra libertad (infernial) que fuera de la prisión no la hubieran alcanzado. A parte de infierno, la cárcel para Gabriel es un lugar de aprendizaje, en que obtiene todo tipo de conocimiento, que libre nunca hubiera recibido. Y este aprendizaje, esta libertad, paradójicamente tiene su lugar en la celda que Gabriel comparte con Cámac. Así Foucault nos asevera que

quizás haya que renunciar a creer que el poder vuelve loco, y que, en cambio, la renunciación al poder es una de las condiciones con las cuales se puede llegar a ser sabio. Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro (1992, 34).

Un punto interesante dentro del estudio de Portugal, es afirmar –como venimos afirmando al enunciar que el narrador es parte vital de la estructura neorrealista de la novela, y cede su voz prismática a los personajes penitenciarios para que ellos establezcan sus propias ideas y denuncias– que *El Sexto* está construido de diálogos, su estructura tiende a ser coral; es decir, como un constructo o un coro de voces enuncian o denuncian de manera neorrealista los sucesos insolidarios dentro de la prisión (dominación, marginalidad, racismo, interculturalidad, comercio venal, ...), esto a través de los diálogos que se manifiestan contraculturales dentro de la cárcel. *El Sexto* engarza una función dialógica entre los propios personajes carcelarios, donde se evidencia una estructura a través de diálogos (constructo de voces) que reflejan la experiencia de la marginalidad neorrealista de esta sociedad (y de la sociedad peruana en sí); es decir, se aprecia que dicha estructura, mediante la percepción protagónica de Gabriel, se formula como denuncia de la insolidaridad carcelaria: exclusión, humillación, racismo, interculturalidad, etc., ya que, como expone el mismo Portugal, “esas voces constituyen, en *El Sexto*, un mecanismo fundamental de caracterización, en el sentido que tiende a exteriorizar, en el discurso, los contenidos de clase, origen étnico e ideología, entre otros, de los personajes” (*Ibidem*, 308). Entonces, la inclusión de diálogos a través de la voz cedida por Gabriel se caracterizan por funcionar en situaciones intensas, de conflicto, de evocación o de denuncia; esto es, buscan otorgar un mayor dramatismo a los momentos o nudos principales de la historia.

Precisamente, esa función dialógica hace que el autor (el Arguedas creador) tienda a reseñar el habla de cada personaje, y como *El Sexto* (cárcel) es un mortero cultural donde recaen individuos de diferentes lugares del país, lo que se establece es representar estilísticamente el habla dialectal (tal como suena) de estos individuos para darle una carga “verista” a sus denuncias y, sobre todo, representar el grado transcultural que se define dentro de la prisión: la prisión de por sí es el lugar donde se tratan los ejes temáticos de la transculturación, y, además, es el soporte donde se da la diferenciación del anterior indigenismo contra la mirada caótica moderna. Por ello se incorpora a la cárcel para validar los ensueños indigenistas, sin ser esta novela ya indigenista.

Los puntos críticos dentro del trabajo de Portugal, son a.) intentar de articular lo inarticulado en esa incursión de explorar las voces y temas que cristalizan distintas formas de la imaginación colectiva, a sabiendas que dentro de una tradición intercultural, transcultural, sincrética, lo inarticulado es el reflejo de las sociedades migratorias y de masas, propias de la construcción de sociedades modernas, y que, por tanto, esta construcción es el reflejo inarticulado de las confrontaciones culturales que se dan en la segregación racial y moral de los individuos, sean originarios o aculturados (véase el concepto de *barriadas* o de grupos étnicos distintivos en cada zona de la capital); y b.) el hecho de representar esta interculturalidad en la novela a través de un lenguaje nuevo, propio de los esquemas penitenciarios. Es decir, Arguedas se sirve de los constructos raza, voz, cultura para definir un lenguaje arquetípico propio de sus individuos (lenguaje que identifica a los individuos de acuerdo a sus procedencias étnicas) que juegan un rol predominante dentro de la prisión. Sobre este aspecto, Portugal argumenta que esto es extrañante, disonante, y se pregunta si esa representación de lenguaje (sin desmerecer su grado de creación artística como lo hace

Vargas Llosa) significa un retroceso en la creación estética de Arguedas (recuérdese que en sus anteriores narraciones predominan la función estética y estilística propia de la ensoñación paisajística del indigenismo, pero en *El Sexto* esto es ya irrelevante como sustento formal) y representa una limitación de su *oído artístico* o su *oído social*, lo que evidenciaría, según el crítico, su incapacidad de vencer el cerco de su *andinidad* (esa peculiar forma de prisión cultural que le habría hecho prácticamente imposible entender el mundo costeño); es decir, para Portugal la creación de un nuevo lenguaje representa:

un fenómeno que fija el ámbito de su imaginación a los limitados materiales que le proponen los marcos de su cultura tradicional (incluyendo su cultura literaria), que no permiten entender y expresar la compleja dinámica de una sociedad moderna (2007, 315).

Pero lo que Portugal no evidencia, en su grado de articular lo inarticulado, es que esa recreación verbal que articula un lenguaje propio de la prisión no busca representar o acercarse en su grado de entendimiento al mundo costeño; por el contrario, busca evidenciar (denunciar) las taras elementales de las sociedades modernas capitalistas que pervierten al individuo (sea andino o costeño) y que lo segrega en universos propios de esa construcción moderna, alienable: la prisión es el símbolo máxime de la modernidad.

En un reciente estudio, que sirvió de base a su tesis doctoral, Juan Carlos Galdo enlaza algunas señeras obras de la literatura peruana mediante lo que él considera como representación de la alegoría y nación dentro de la novelística peruana del siglo XX; en la que, a partir de esos postulados, examina las relaciones entre el individuo y la nación en un macrocosmos que imagina a la comunidad nacional en un proceso que crea y recrea la identidad de los elementos propios de la literatura peruana en el proceso de heterogeneidad e interculturalidad nacional.

Dentro de este estudio aparece un interesante acercamiento a nuestra novela de trabajo (*El Sexto*). Aquí Galdo prosigue el esquema hiperbólico trazado por Cornejo Polar, y utiliza algunos postulados de la utopía arcaica o utopía andina esbozada por Vargas Llosa. Asimismo, el autor estratifica el penal de acuerdo a los pisos y a los líderes que componen dicho recinto, para de allí proponer que “Arguedas... ha legado el testimonio más crudo, extenso y perdurable que se pueda encontrar en la literatura peruana de la vida carcelaria” (2008, 111), precisamente por ser este un discurso propio de la barbarie, y la deshumanización de los elementos colectivos de la tradición andina, tan recíproca como elemental vista desde la perspectiva de la nostalgia pro indigenista.

Lo interesante de la propuesta del estudioso, es que observa que para 1961, año de publicación de *El Sexto*, el porcentaje de la población rural había decaído a un 52 por ciento, por lo que comprendemos que esta novela se estructura de un modo ya urbano. No utiliza las estructuras de las utopías andinas de sus primeras narraciones indigenistas, puesto que la idea de esas utopías (de rescates del imaginario del Ande: el mesianismo quechua) se resquebraja a partir de los años 50`s, debido al fenómeno de las migraciones masivas del campo a la ciudad, las cuales forman un país heterogéneo, híbrido e intercultural, y por ende urbanizado, lo que hace imposible la ejecución de esas utopías en una estructuración que trabaje dentro de las novelas propias de la transculturación. Es por ello que rescatamos en el mismo Galdo la afirmación que “en Arguedas... la anonimía está asociada más bien con la degradación del mundo capitalista, con la alineación y uniformización compulsiva que sufre el individuo al aculturarse” (*Ibidem*, 136).

Un punto en contra dentro del estudio es la afirmación que se establece al postular que “en *El Sexto*, de José María Arguedas, hemos visto que por sobre la superficie de la

narración realista subyace una densa estructura simbólica que remite a los relatos de la utopía andina” (*Ibidem*, 256). Asimismo, se postula que en la novela aparece sumido de forma subterránea el mito de Inkarrí¹³, el cual busca reordenar y reimplantar la cultura indígena por sobre una sociedad realista, cruda que castra todo precepto mágico. Esas utopías andinas, propias del milenarismo andino, se superpondrían al capitalismo y, en impresiones de Galdo, como la cárcel es hipérbole de lo execrable, de lo dominante capitalista, las utopías andinas serían un orden del cambio tan inminente como necesario para devolverle a los sectores indígenas el rango de sujetos históricos. Pero, como sabemos, frente a las acciones colectivas de estos sujetos indígenas, o por lo menos mestizos de índole indígena, en su conjunción de fuerzas contra la modernidad degradante, se eleva el valor de lo moral y de lo social de su nación, aun contra el escenario carcelario, no como una utopía arcaica, o vuelta al orden del Inkarrí –el inca rey que volverá e implantará el gobierno de los incas por sobre la modernidad–, pues no hay una vuelta al Ande como estructura física y elemental, sino un acrecentamiento en las añoranzas de los valores y la tradición para sobrevivir a la urbanidad que ya los devora. Por lo que la añoranza de lo rural, de la tradición como costumbre es la vía de escape simbólico a esa lacra de poder y odio que significa el claustro. Además el

¹³ López-Baralt, con lo expuesto por Norman Cohn en cuanto al mito de Inkarrí (el Inca Rey) como corrector y reordenador del cosmos andino en una actitud secular y milenarista, propone que: “se llame milenarismo a todo movimiento social inspirado por la esperanza de una salvación que cumpla con los siguientes requisitos: tiene que ser *colectiva* (el destino especial o la recompensa será para los creyentes como grupo), *terrenal* (se cumplirá en este mundo, no en el más allá), *inminente* (sucederá pronto y repentinamente), *total* (transformará radicalmente la vida en la tierra) y *sobrenatural* (su advenimiento será resultado de la intervención divina)” (1989, 15-16). Y más adelante advierte que “el papel que desempeña la aculturación en el contexto del milenarismo andino es ambiguo. Los españoles la usaron como instrumento para quebrar la resistencia nativa, pero los indios seleccionaron –a pesar de no admitirlo– ciertos elementos de la cultura del vencedor para volver en su contra el arma de la occidentalización” (*Ibidem*, 24). Por ello vemos que la transculturación y sus componentes son los que regeneran la cultura desde todas sus vertientes, tanto mágicas como fácticas, en una función propedéutica de las nuevas sociedades.

Víctor Vich, advierte, además, que “como se sabe, en el Perú, el milenarismo ha sido un discurso político fuertemente arraigado en la historia cultural que, por lo general, ha sido entendido como respuesta a las condiciones sociales, realmente dramáticas, de los más pobres del Perú” (2002, 22).

escenario, el tema y el tratamiento de las acciones en la novela urbana ya no son del todo realistas –aunque Galdo pretenda justificar su postura desde una pretensión política; es decir que todo acto de lucha y supervivencia se justifican en los conatos políticos alrededor de la cárcel–, puesto que ahora es el esquema neorrealista el que la aviva en su condición denunciante de lo bárbaro e insolidario, que puede llegar a transformarse la hipérbole de la cárcel, en su mostración de los destinos de un país que tiene su reflejo en el microcosmos carcelario.

Por lo tanto, podemos afirmar que Juan Carlos Galdo desarrolla una perspectiva política que engloba los hilos de la problemática de la nación, en sentido de volver a las utopías andinas, a través de un estudio que aborda los problemas seculares de los individuos en la cárcel, dejándolos en esa incertidumbre que los remueve al no estar en un escenario que los identifique. Por ello las luchas internas, políticas y de intenciones buscan como motivo la vuelta al orden secular andino, para optar por una depuración de los elementos occidentales que han ido en franca degradación tanto en la mentalidad como en el alma del individuo andino, puesto que la lucha es entre individuos de una identidad delimitada: serranos contra costeños, buenos contra malos. Pero Galdo no persiste por el desarrollo transculturador que se le da al escenario carcelario (en la configuración como elemento diferenciado entre lo rural y lo urbano, entre la barbarie y lo utópico, entre lo antiguo y lo nuevo) en el contraste de los nuevos elementos en un modo progresista, por lo menos en el plano de las buenas intenciones: el neorrealismo, el mestizaje, la barbarie del encierro carcelario y la lucha por desterrarla.

Pero cerremos este enfoque con el acierto final que establece Galdo al confirmar que

la modernidad se ha erigido como una ideología “legitimatoria” de prácticas sociales que van en contra de su diseño originario, lo que explicaría, por ejemplo, el porqué la situación de las poblaciones indígenas se haya agravado desde principios del siglo xix (con la independencia criolla) hasta mediados del siglo xx (*Ibídem*, 37).

1.5 Arguedas y la heterogeneidad

Como vamos entendiendo, en cierto modo, la narrativa arguediana con esta novela crea un nuevo plano del Perú, que se superpone a los trazos ya existentes (dominantes, oficiales, canónicos o hegemónicos). Por lo tanto, asumimos la noción de conocimiento de la sociedad dentro de la novelística arguediana, pues ha ido en evolución luego de diversos procesos: parte de un paisajismo utópico, sociológico valorativo, de personajes y de costumbres reivindicativas, hacia un escenario urbano, desacralizado, caótico, insolidario, pero que mantiene todavía el espíritu indigenista que lo aviva¹⁴.

Entendemos también que la cultura provee al pensamiento sus condiciones de formación, concepción, y conceptualización. Impregna, modela y eventualmente gobierna los conocimientos individuales. Aquí se trata no tanto de un determinismo sociológico exterior, sino de una estructuración interna. La cultura, y, por el camino de la cultura, la sociedad está en el interior del conocimiento humano¹⁵.

¹⁴ Si bien asumimos esa noción de conocimiento en la obra de Arguedas, no debemos olvidar que ese conocimiento parte de la **recreación** social que se establece en función de la denuncia de la insolidaridad hacia el marginal, que se observa dentro de la prisión (en *El Sexto*). Pero que justamente no deja de ser **recreación**, o ficción, y que parte de elementos veristas que refuerzan ese entendimiento y comprensión de los temas y los espacios para aprisionar al lector dentro de su crítica velada. O en palabras de Angvik Birger: “Las novelas de Arguedas se oponen y resisten este abrazo. Conforman, en su literariedad tanto el texto como el contexto para sus personajes, sus acciones, sus fantasías, sus mitologías, su naturaleza animada, sus animaciones y sus bestializaciones. Las literariedades de Arguedas existen, se extienden y producen sus placeres de lectura justamente por ser (lite)rariedades en las que se textualizan, narrativizan y se hace literatura los conflictos, las desgracias, las victorias, las derrotas, los sueños, los placeres y las ilusiones de los personajes implicados. La crítica peruana en algunos casos ha sabido apreciar y evaluar justamente esos aspectos de la narrativa de Arguedas” (1999, 350). Lubomir Dölezl refuerza este conocimiento al evidenciar que “el autor que crea un mundo ficcional literario se inspira en el mundo real de muchas maneras: adoptando sus elementos, categorías y modelos macroestructurales; tomando prestados ‘hechos en bruto’, ‘realemas culturales’, o ‘rasgos discursivos’; ‘enclavando’ la historia ficcional en un suceso histórico; compartiendo ‘marcos de referencia’; combinando los hechos reales para crear un escenario ficcional, corroborando ‘el diseño temático’” (1999, 43).

¹⁵ Pierre Bordieu, respecto a la relación de la literatura con el ente social en su función sintomática, científica y estética, se preguntaba: “¿Será verdad que el análisis científico está condenado a destruir lo que constituye la especificidad de la obra literaria y de la lectura, empezando por el placer estético? ¿Y

En los nuevos contextos urbanos, Arguedas imagina las formas en que podría sobrevivir la cultura andina. Y aquí hace una distinción entre aculturación y mestizaje: Aculturación entendida como un mimetismo que implica una ruptura, realizar una auto-mutilación que nunca llegó a ser total, que siempre da lugar a añoranzas secretas; pero que implica una voluntad muy explícita de ruptura (como veremos en algunos personajes). Mientras que frente a esta aculturación estaría el mestizaje, que supone una posibilidad de integración, de síntesis, de orientaciones culturales diferentes (lo que a su vez es el eje valorativo de la novela).

Por ello, la crítica expuesta hasta ahora tiene un carácter fragmentario, particular, sin lograr acercarse al estudio general y sincrético que es representado en el propio discurso neorrealista de la novela.

Nuestra intención es ver a través de Arguedas (a partir del texto) lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano, para comprender que lo indio, lo andino era solo una categoría de transformación y que su permanencia cultural (ya no tangible) se da a partir del mestizaje. Por lo tanto, no tiene mayor sentido referirse a nuestro autor como icono de la literatura indigenista, o anclado en esa orientación, donde se posterga el proceso de hibridación que establece su narrativa. Pero Arguedas postula ya el intercambio y sobrevivencia de la primera etapa de su literatura (noción de migrante en la literatura mestiza) a través del mestizaje cultural. Mestizaje que no puede concebirse en su entendimiento en términos de abandono del patrimonio

que el sociólogo está condenado al relativismo, a nivelar valores, a rebajar grandezas, a abolir las diferencias que hacen la singularidad del 'creador', siempre situado en el bando de lo Único?" (1995, 10). Por lo cual, el mismo Bordieu fustigaba la invención de un Todo Creador que regenta una gran obra, por otra acción donde la obra vale no por quien la crea sino por lo que ella misma representa en su entorno (en función de los determinismos sociales, estéticos y fantásticos), y por ende el creador recién pasa a ser *sujeto* de su propia creación; es decir, el autor cobra relevancia en cuanto a que su obra cobra su verdadero valor social.

cultural, sino, por el contrario, en términos de síntesis y de reciprocidad de influencias y de cambios. Por ello concordamos con Martín Barbero cuando nos dice que

los críticos de la sociedad de masa, están “fuera de juego” cuando siguen oponiendo niveles culturales desde el viejo esquema aristocrático o populista que busca la autenticidad en la cultura superior o en la cultura popular del pasado (1998, 52).

Porque no entienden que cuando hablamos de cultura de masa, o cultura del mestizaje (como lo refrendamos en las últimas novelas de Arguedas, y en especial en *El Sexto*), hablamos de un componente ya no ancestral sino modernizante: lo ancestral se sumerge en una cambiante sociedad. Por ello comprendemos, como lo comprende Manuel Castillo Ochoa, que en Arguedas “el mestizaje es pervivencia, conservación (lo contrario a asimilación y extinción), y es también lo que permite humanizar lo deshumanizado” (1995, 100). He allí nuestro objeto de estudio, que iremos desgajando a lo largo de nuestro análisis.

Como observaremos, el referente no solo es el indígena, y el escenario idealizado no solo es el andino. Aquí lo criollo toma relevancia en contrapunto con el escenario del caos. Por esto, Marshall Berman invoca a que

debemos aprender no a añorar nostálgicamente “las relaciones estancadas y enmohecidas” del pasado real o imaginario, sino a deleitarse con la movilidad, a luchar por la renovación, a esperar ansiosamente el desarrollo futuro de sus condiciones de vida y sus relaciones con sus semejantes (1999, 90).

En el siguiente capítulo ubicaremos a la novela dentro de la obra de Arguedas y su contexto de realización; además revisaremos el concepto y particularidades del neorrealismo literario en función al escenario, personajes, componente temático, de

circunstancias, aplicado a lo insolidario de la sociedad en nuestra novela, lo que conlleva a plantear un submundo literario postrado en los niveles de barbarie, dando un retrato del individuo a manera de una denuncia feroz. Revisaremos también las anteriores publicaciones acerca del mundo carcelario, para tratar de establecer una **Novelística de la prisión**, donde Seoane (*Hombres y rejas*, 1935) y Valcárcel (*La Prisión*, 1951) son algunos de nuestros referentes inmediatos, subrayando una similitud de estilo y de representación en sus novelas. Asimismo revisaremos en Arguedas (en *El Sexto*) lo transculturador que representa la conformación de su sociedad, la nueva sociedad: la carcelaria, por lo que se razona que dentro de esta nueva sociedad chocan las razas, las clases sociales, las subculturas que integran (o desintegran) el país. Allí se repite, con más ferocidad pero igual naturaleza, la violencia del orden establecido, su verticalidad tiránica solo develada por la fuerza.

Revisaremos luego en el tercer capítulo la denuncia directa acerca de la problemática carcelaria, dado por el narrador protagonista, con sus enfoques y perspectivas importantes, porque sirve para hacer el contraste con el modelo neorrealista, además que sus evocaciones al imaginario indigenista son una fuga a la barbarie en la que se circunscribe. Validamos para ello los postulados del Discurso del Poder (1984) de Foucault (que busca descubrir la dirección neorrealista de la novela en su construcción marginal a partir de la mostración de una sociedad, o microsociedad, en decadencia), así entendemos que Foucault describe la genealogía de la prisión moderna. Esta está diseñada para disciplinar el cuerpo y el alma, y separar al individuo de la sociedad –y, a menudo, de otros presos– y controlar su actividad. El cuerpo está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo

fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. El cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación; por lo tanto, las jerarquías al interior del penal nos entregan el marco del horror al que tanto hacemos referencia, denotándolo como lo más elemental en el tratamiento de la novela, al ser este el elemento contrastable para validar la transculturación, el cambio y la pervivencia del imaginario andino en la mente y la reminiscencia del individuo mestizo, pues como argumenta Luis Britto García: “la cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos de registrar el cambio del ambiente o una nueva diferenciación del organismo social” (1994, 17).

Nuestra intención es, en el cuarto capítulo, abrir diversos panoramas en la conformación del individuo moderno, del sujeto mestizo, a partir de su estructuración simbólica (y biológica) en un escenario caótico carcelario como **El Sexto**, esclareciendo, a lo largo del trabajo, cómo se configura a la cárcel en escenario, en que se representa a esta sociedad en decadencia, donde prima el orden de lo ilegal; despejando y despojando a la crítica canónica y tradicionalista (como observamos en la crítica pro indigenista) que apartó (u obvió un análisis directo y complejo) una mirada consensuada a *El Sexto* dentro del cosmos arguediano, por considerarla “marginal” dentro de la paisajística, musical, reivindicativa y literaria (desde “lo que debía ser literatura”) obra de nuestro escritor, sopesando el valor literario a partir de la retórica y la conformación del universo indigenista (paisaje, lirismo, indios, tradición, lenguaje, y lucha social dentro del imaginario)¹⁶, hasta separar aquello que por su postura o

¹⁶ Hay que entender que cuando nos referimos al indigenismo peruano, hablamos de una literatura que representa a sujetos subalternos, por estar justamente fuera de la ciudad que era lo preponderante en esa época. Por ello la crítica de entonces resaltaba la actitud reivindicativa de sus componentes.

Sobre el accionar del subalterno, Jhon Beverly nos dice que: “la visión histórica de los subalternos es más particularista, maniqueísta, antihistoricista, reactiva y aun, a veces, ´reaccionaria`”: simular

tratamiento no compartiera las vicisitudes de las anteriores creaciones. Por ello razonamos que lo que ellos consideraban “marginal” (desde la perspectiva última de la crítica) era el tratamiento decadente de las relaciones humanas, la sexualidad inherente a la bajeza de los instintos que conlleva el encierro y la bestialización del raciocinio humano en una sociedad regida por el poder (dominación, humillación) antes que la participación fecunda o recíproca; en la cual se tiene un paisaje más bien oscuro, y una temática hiriente antes que reivindicativa, propia de la sociedad de la que Arguedas toma como referencia para describir las relaciones humanas de la urbe (así lo reseñaremos líneas más abajo).

Cerramos este primer enfoque con las frases de José Carlos Ballón, quien nos prepara el camino para entender el proceso evolutivo por el cual transita Arguedas en la búsqueda de la conformación de su proyecto renovador:

La representación discursiva en formas de convivencia cultural heterogéneas plantea una gran complejidad de conectores culturales, que no puede entenderse con el simple término “sincretismo” o “mestizaje”, que supondría la existencia de un código simbólico ya establecido y haría inexplicable la violenta dificultad comunicativa que sigue frustrando de manera reiterada el entendimiento consensual de nuestra comunidad (2006, 51).

CAPÍTULO II

Arguedas, el neorrealismo y la novela de la prisión. Una construcción de la insolidaridad en *El Sexto*

Como observamos en el primer capítulo, la narrativa arguediana crea un nuevo plano del Perú, simbólicamente hablando: su novelística ha evolucionado sociológicamente desde un indigenismo utópico, de reivindicación, hacia un sincretismo propio del mestizaje transculturador. Construir una versión de la decadencia humana en un universo desacralizado, contrastando el ejercicio perverso del poder con los valores del indigenismo¹⁷ en el individuo mestizo (a modo de reminiscencia) es la base con la cual Arguedas configura su nueva novelística (específicamente en *El Sexto*). De esta forma Arguedas mantiene los valores y la tradición, antes de ser absorbidos por la (cambiante) modernidad, al reformular el esquema clásico indigenista a partir de los procesos en que son absorbidos el escenario y los individuos, en contraste con la masificación e hibridez social y mental, y la organización de los nuevos escenarios urbano-marginales, que son compendio de la literatura aparecida después de los años cincuenta.

Por ello exponemos que la crítica contemporánea en la época de publicación de la novela (y también de la actual), parte de un punto de vista que privilegia el rescate del

¹⁷ Saniel E. Lozano Alvarado nos dice que: “El indigenismo es el proceso ideológico y estético que destaca los modos de vida del poblador andino. Difiere del “realismo” en cuanto trasciende la presentación objetiva de los personajes y su proyección social; además no insiste en lo meramente pintoresco, ni adopta una actitud correctiva, didáctica o moralizante, aunque algunos de esos signos hayan estado presentes en determinadas formas, especialmente del indigenismo tradicional” (1991,11). Podemos aseverar que la definición que emplea Lozano es genérica al incurrir en una mirada global del indigenismo. Lo que a continuación planteamos es una particularización del indigenismo en sus vertientes conceptuales, hasta llegar a describir los procesos evolutivos en que Arguedas ha transitado con su narrativa.

indigenismo clásico, en un discernimiento de corte pasadista, sin entender que en *El Sexto* el discurso indigenista se manifiesta simbólicamente. En esta novela, lo transculturador es el individuo o mestizo. Los estudios más recientes aciertan en el análisis del horror del universo carcelario en contrapunto con el individuo, mas no desarrollan lo integral: una vía que explore la marginalidad del individuo frente a los remanentes valorativos del indigenismo, presentes en la mentalidad y la tradición del mestizaje.

Validamos el ensayo de Cornejo Polar (1973) por expresar un orden metodológico, objetivo, heterogéneo e hiperbólico en el mundo del horror de nuestra novela que sirve de base conceptual a los futuros ensayos desde una perspectiva teórica del poder y desde los estudios culturales. Su propuesta del concepto de cárcel sociedad, para explorar las causas de la conformación de ese horror en el cual se distribuyen las lacras que el nuevo proyecto busca superar según un proceso mental de resemantización y de escape, resulta relevante.

Por ello asumimos, como Cornejo, que “la traslación que supone pasar de una problemática a otra instaura, precisamente, la heterogeneidad del indigenismo como hecho social” (s. a., 19). O en palabras de Aníbal Quijano:

Se trata, hasta aquí, de un modo de rearticulación de dos herencias culturales. De la racionalidad de origen andino, ligada a la reciprocidad y a la solidaridad. Y la racionalidad moderna primigenia, cuando la razón aún estaba asociada a la liberación social, ligada a la libertad individual y a la democracia, como decisión colectiva fundada en la opción de sus individuos integrantes (1988, 68).

Desde esta perspectiva, nuestra intención en este segundo capítulo es contextualizar a *El Sexto* dentro de la producción narrativa de Arguedas, para ubicar y

diferenciar los cambios realizados en sus producciones. Así lo expresa Tomás Escajadillo, “Arguedas trabaja dentro de una *tradición* ‘indigenista’, dentro de una escuela o movimiento que se transforma, que evoluciona, que pasa por procesos de mutaciones o cambios (y precisamente, Arguedas es el escritor que más contribuye a que dicha tradición evolucione)” (1994, 48).

Para ello revisaremos los antecedentes de una **novelística de la prisión**, o **novela de prisión**, que sirve de base en la hiperbólica recreación del mundo carcelario en *El Sexto*, como catalizador del indigenismo a partir de un mundo mestizo, moderno, renovado, que se inserta en la cotidianidad del escenario social, tal como lo evidencia Cornejo Polar: “en el penal todo lo que nace de la dignidad humana queda absorbido y mancillado por la degradación. La libertad del hombre desaparece en términos absolutos” (1973, 161).

Exploramos también en las características del neorrealismo literario² reconocibles en nuestra novela de estudio, que sirve de contraste a lo insolidario en el mundo carcelario y resalta los valores del indigenismo (en su paisaje, su música, sus costumbres).

Este mundo carcelario dominado por la transculturación y el mestizaje, que se configura en un nuevo espacio novelado, parte, como percibe Castro Arenas, del hecho de que

la problemática urbana arribó a la novela coincidiendo con la asimilación local de las nuevas técnicas narrativas. El drama del serrano inmigrante, su *modus vivendis* en un mundo oscilante

² Eduardo Huarag argumenta sobre este punto que: “al margen de una significación social, el neorrealismo significó ‘una renovación tan radical en la forma del relato peruano como lo fue la aparición de la poesía de vanguardia de César Vallejo, Oquendo de Amat y Martín Adán en la década de 1920’. Este neorrealismo tomaría como su referente el medio urbano donde empiezan a sentirse los desajustes de la problemática social y la pobreza extrema” (s.a., 16).

entre la gran ciudad donde trabaja y la miserable choza de esteras donde mora, su promiscuidad forzada, inevitable, con una comparsa de extraños traficantes, delincuentes, locos, charlatanes y falsos agitadores sociales, determina una vasta perspectiva narrativa abierta a la emoción de los nuevos novelistas (1967, 259).

En *El Sexto*, el espacio urbanizado producto de la inmigración, se articula al encierro carcelario, en el que la formación (o deformación) de la nueva sociedad se constituye en su reflejo directo a las micros sociedades carcelarias.

Mediatizados por un realismo caracterizado por un nacionalismo agresivo, por una crítica social y política, que reivindica al indio y en el que la preocupación por la renovación del país eran los ejes del nuevo diseño social, los escritores de comienzos del siglo XX tuvieron la esperanza del cambio social, así lo demuestra Ángel Quintana al exponer que “la narración realista hacía una retórica que tenía como objetivo generar la concienciación y el compromiso en la utopía de la transformación de la realidad” (1997. 36). En nuestro estudio el concepto de realismo decimonónico se cancela para dar paso al neorrealismo³, que según, García Escudero supone

seguir a un ser con amor. Quién no se ha sorprendido alguna vez contemplando a un cualquiera, a un pobrecito, a un don nadie, colocándose en su lugar, imaginando su vida, hasta acabar comprendiéndole y amándole como a un hermano sin haberle hablado jamás? (1970, 124).

³ El mismo Ángel Quintana, sobre la concepción evolutiva del realismo y el neorrealismo nos dice que: “no existe un único realismo sino que existen muchos posibles realismos. Todos los realismos están sujetos a los cambios culturales marcados por la historia y la escritura de la historia siempre está condicionada a las estructuras de poder. Si el realismo no es más que una concepción de la representación entendida como la reproducción más fiel a la realidad posible, nos hallamos ante la curiosa paradoja de que lo real no es algo que nos sea dado sino algo que está construido a partir de una serie de códigos, contratos y equivalencias” (1997, 25).

De esta forma se procede neorrealísticamente a partir de la preocupación por el otro, el marginado, en cuanto esa preocupación –localizada en su entorno degenerado al ser ellos entes relegados de su contexto social–, es ya una denuncia. El neorrealismo subjetiva la individualidad del marginal como denuncia, ya que este individuo no consigue hacerlo debido a la opresión que es objeto por su sociedad (o microsociedad como el caso de nuestra novela).

Guillermo de Torre define al neorrealismo desde un punto de vista estético formal. Veamos:

... frente a la visión llanamente cronológica del acontecer regido por las leyes de continuidad, nos presenta ahora un universo discontinuo, donde los rasgos de la conciencia se manifiestan por iluminaciones esenciales y no por razonamientos lógicos. Hay, además, el plano múltiple, la realidad psicológica no manifestada analíticamente, sino reducida al reflejo de los comportamientos, de suerte que los sentimientos de los personajes quedan expresados mediante la descripción objetiva de sus actos (1971, 147; el subrayado es nuestro).

El neorrealismo presenta personajes marginales, ausculta con profundidad en su experiencia subjetiva para mostrarnos su frustración social en un escenario contradictorio y a veces amoral.

Eduardo Huarag Álvarez nos señala que

... los escritores de la tendencia neorrealista prefieren la revelación de su orientación ideológica a través de lo implícito. La naturaleza de la narrativa neorrealista se caracteriza por su función-denuncia y porque la marginalidad es revelada en su aspecto profundamente social, y no aislado ni existencial (1980, 17).

Por lo tanto, todo el neorrealismo es una denuncia de la insolidaridad, en cuanto conlleva la revelación de una individualidad (que se vuelve social al ser denunciante) a partir del diseño de las contradicciones sociales, o sus taras elementales, en la ubicación que los separa de la construcción decimonónica de esa supuesta sociedad que los segrega al no considerarlas parte armónica ni vital.

Dado estos deslindes, veremos los momentos en la evolución narrativa de Arguedas.

2.1 Indigenismo Ortodoxo:

El camino que recorre Arguedas en su proceso evolutivo, parte de un “indigenismo ortodoxo”⁴ (con *Agua*, *Yawar fiesta* y *Diamantes y pedernales*), en el que el indio y su problemática social (su medio geográfico y los problemas con la tierra) son el eje central. En las narraciones indigenistas el paisaje y las costumbres del indígena son catapultados como esenciales.

En ese sentido la literatura indigenista construida por el mestizo⁵, podría definirse a partir de la congregación de fuerzas sociales y culturales del universo andino para develar un utopismo del indio como eje valorativo de toda una sociedad recreada en su,

⁴ El indigenismo ortodoxo, término acuñado por Tomás Escajadillo en *La narrativa indigenista Peruana*, se define bajo un sentimiento de reivindicación social del indio, la fractura con las formas del pasado, (especialmente el tratamiento idealizado del tema andino), y su proximidad en relación con el mundo recreado (el Ande y su habitante); donde su relación con lo “mágico” se toma como algo distinto de la realidad, no como parte integral del sujeto andino. Hay pues la fractura de lo “real mágico” y lo “real-real”. Es decir, sigue bajo un molde fiel y crítico en la descripción del indio y su sociedad, donde el mestizo es quien refiere y articula al sujeto indio dentro de su medio.

⁵ Sobre este punto, Dorian Espezúa Salmón, citando a Mariátegui, nos aclara que “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenismo y no indígena”, además, Espezúa prosigue su argumentación al decirnos que “el significante indio es vacío y solo adquiere significado en relación con los significantes con que se interrelaciona, que son manejados por el sujeto productor del discurso indigenista que es, a su vez, la manifestación de una cultura en un tiempo determinado y un espacio particular” (2002, 4).

como apunta Cornejo Polar, “voluntad de “volver a sus raíces” y revalorizar las tradiciones autóctonas y las peculiaridades nacionales” (s. a., 16).

Pero el indigenismo no es del todo cerrado: la problemática social no solo se presentaba en el medio andino, también se vivía –y con sordidez propia de la pauperización– en el medio urbano, lo que ensancha la mirada de nuestro novelista.

Arguedas evoluciona dentro del indigenismo a partir del ensanchamiento de su mundo novelado y a través del manejo de nuevas técnicas narrativas (aunque no logra una total evolución desde esta perspectiva como sí lo hacen Carlos Eduardo Zavaleta o Eleodoro Vargas Vicuña)⁶, separando ya el foco de atención de las formas tradicionales de recrear su universo literario.

Ese ensanchamiento es producto del proceso transculturador que reseñaba Rama, en el que el mundo andino es absorbido y recategorizado por los procesos que sufren las sociedades andinas, sea por los remanentes migratorios del campo a la ciudad, sea por el cambio en la mentalidad cultural del indio hacia lo criollo, conocida como aculturación. La literatura indígena va en proceso de ser atraída por la mirada capitalista en que se desenvuelve la nueva sociedad en su mentalidad y en sus formas. La construcción del individuo, la idea de masa y la confrontación de culturas supone una posibilidad de integración, de síntesis, de orientaciones culturales diferentes, guiados, como supone

⁶ Tomás Escajadillo nos aclara que tanto Vargas Vicuña como Carlos Eduardo Zavaleta emprenden esas innovaciones técnicas, acercándose más a un neindigenismo, pero que, justamente, por los nuevos temas y las nuevas formas evolucionan a la propia tradición que les antecede para reflejarla desde una estructura ya mestiza. Así mismo, Escajadillo centra su mirada en Carlos Eduardo Zavaleta, quien asimila las técnicas modernas provenientes, sobre todo, de James Joyce, William Faulkner y Henry James, para innovar en las técnicas narrativas peruanas y alejarse del indigenismo reinante y abrirse paso a una literatura nacional mestiza, que recrea “la gran imagen mestiza del Perú”. Es Zavaleta quien más evoluciona (entre los dos citados) en los referentes técnicos y en los temas adquiridos, en tanto que busca llevar al movimiento indigenista a la etapa de la urbanización, pues nunca deja de referirse a la sierra, pues es su espacio modal, sino al contrario conjuga ese espacio con la urbe que iba creciendo en forma ascendente por los procesos ya antes mencionados. Zavaleta busca un acoplamiento del neorealismo y el psicologismo en esos escenarios marginales aparecidos y reinventados (sierra/ costa, rural/ urbano) después de los años cincuenta, los cuales son los referentes de los que el mismo Arguedas retrabaja en sus posteriores creaciones, como es el caso de *El Sexto*.

Rama, por una *literatura transculturadora*. El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, en el que ocurre un desarraigo de la primera adquiriendo niveles de la segunda, pero que preserva sus formulismos básicos, tales como remembranzas y añoranzas de sus costumbres y valores, como advertimos en *El Sexto*.

Este hecho nos sitúa en la frontera entre las formas culturales indígenas y las europeas, entre el quechua y el español, donde, como el mismo Rama asienta: “la cultura mestiza reclama de hecho la mestización global de la sociedad andina, incluyendo a los remanentes indígenas a quienes exalta, pero a quienes propone una aculturación profunda bajo su protectorado” (1982, 152); explicando luego que “es propio de las culturas sociales emergentes, sea cual fuere su amplitud, riqueza o pobreza, la drástica imposición de sus peculiares rejillas interpretadoras de la realidad a los demás grupos sociales” (*Loc. Cit.*).

Martín-Barbero nos aclara que “ni las culturas indígenas pueden existir con la autonomía pretendida por ciertos antropólogos o folcloristas, ni tampoco son meros apéndices atípicos de un capitalismo que todo lo devora” (1998, 260); puesto que estos formulismos devienen ya en la cultura de masas, o cultura del mestizaje, cuando hablamos de un componente ya no ancestral sino modernizante⁷. Por lo tanto, lo ancestral se sumerge (pero no se pierde, sino evoluciona) en una cambiante sociedad; además la cultura de masas es la primera en posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad (configurada en el nuevo diseño físico y mental), para

⁷ Umberto Eco propone que “los *mass media* tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando “tipos” reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias” (2003, 58). Y estas experiencias son correlaciones de modernidad situadas en los componentes elementales del sujeto mestizo, el cual es el modulador encargado de llevar a la cultura (tradicional o la inmediata) al siguiente nivel semántico y fáctico en la evolución social y física de las sociedades en constante cambio.

entender pues a “lo popular ligado a la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano” (*Ibíd.*, 49) que reseña el mantenimiento de una cultura en otra.

2.2 El neoindigenismo

Estamos de acuerdo en que Arguedas es un escritor que ensancha su mundo novelado a partir de los procesos mencionados, que de un momento utópico pasa a un “neoindigenismo”⁸ (*Los ríos profundos* y “La agonía de Rasu Ñiti”), el cual afianza el lirismo y la aceptación del mundo indígena recreado a partir del “realismo mágico” o de lo “real maravilloso”, en perspectivas que ayudan a develar las zonas inéditas del universo mítico del hombre andino, tomando como real aspectos sobrenaturales en su cotidianidad. Tal como lo señala Tomás Escajadillo: “el “realismo mágico” implica una “aceptación” o “adopción” del estrato de lo mágico-mítico-religioso (en cualquier tipo de combinaciones) como algo que se da “en el mundo” con la misma naturalidad que los “fenómenos naturales”” (1994, 57).

Saniel E: Lozano Alvarado nos explica además que

⁸ El neoindigenismo es un movimiento literario el cual supone un intento de superar la caracterización externa del indio para comprenderlo desde dentro de su realidad, en su visión del mundo y en los rasgos profundos de su cultura. Cultiva la vertiente del realismo mágico o realismo maravilloso, considerando esta dimensión como algo natural. Hay una intensificación del lirismo relacionado con la cultura oral y la idea de la percepción de una armonía sonora y musical en el universo entero. Y amplía el tratamiento del problema o tema indígena hasta verlo como parte integral de la problemática de toda una nación.

hay que tener en cuenta también que, debido a la intensidad de los movimientos migratorios y el continuo desplazamiento del campo a la ciudad y de la sierra a la costa, la sociedad andina va ampliando sus espacios físicos y culturales hasta cubrir prácticamente todo el país (*Ob. Cit.*, 16).

Pero, como enfoca Cornejo Polar, existe una proyección que domina esta estructura simbólica –hablando en términos reales efectivos–, en la cual se suprime en parte su valor ideológico hasta hacerla tangencial en el mundo moderno:

La relación mítica con la naturaleza, propia de un mundo todavía no desacralizado, se transmutaba en otro gesto del miedo con que las sociedades superdesarrolladas comienzan a descubrir que dominan un mundo que ellas mismas se han encargado de destruir (1991, 18).

Por ello el universo andino, en primera instancia, está ligado a una experiencia vital que busca revalorizar la esencia sociocultural indígena, a partir de una nueva identidad en el reconocimiento del avance social, tecnológico y capitalista peruano, que ha ido transfigurando el escenario rural hasta hacerlas remanente de toda una tradición, en el proceso migratorio del campo a la ciudad, en el cambio físico y/o mental del individuo andino por el mestizo y el migrante, el cual justamente busca recuperar esa representación mítica y maravillosa –reforzada y enriquecida en el legado cultural– en el campo de las ideologías representadas en el folclor, como parte de toda una celebración de las costumbres originarias, puesto que, según Cornejo Polar:

ciertamente la condición del migrante no desplaza a las categorías étnicas de indio o mestizo, pero de alguna manera puede englobarlas, como a otras, en términos de un proceso tanto individual como colectivo, dentro de un imprevisible

proceso que sitúa al movimiento, y por consiguiente a la historia y su encabritada fluencia, en un premier plano (1995, 7).

Pues como el sujeto mestizo, el migrante es también un sujeto social, o en palabras de Santiago López Maguiña:

El sujeto migrante asentado en culturas diferentes participa de procedimientos contradictorios de aprehensión del mundo, que corresponden a momentos históricos diferentes y que suponen modos de ser irreconciliables. Se trata de un sujeto que a la vez se mueve en la escritura y en la oralidad, en la modernidad y en la tradición, en el presente y en el pasado. Que al mismo tiempo apunta a la conciliación de esos universos culturales, como el retorno al pasado y al restablecimiento de lo perdido, como hacia el cambio y el progreso. Todo lo cual es experimentado como un fracaso y como una posibilidad de realización. El mestizo es un sujeto políglota, capaz de moverse entre lenguas distintas y capaz de dar lugar a discursos polifónicos y pluriculturales, no solo entendidos como representaciones, sino sobre todo como actos productores de sentido y de realidad. Ya no se trata, por tanto, de un sujeto que expone postulados de síntesis y de homogeneidad, sino de un sujeto que asume el antagonismo y la contradicción como modo de ser (2001, 61-62).⁹

⁹ Desde una posición moderna, Serge Gruzinski evidencia “que lo ‘híbrido` y lo mestizo pueden coexistir al mismo tiempo que lo étnico en nuestros periódicos y en las pantallas de nuestros televisores, no es solamente un indicio de la confusión que reina en las mentes. El fenómeno manifiesta asimismo la aparición de un ‘idioma planetario`” (2000, 40). Y precisamente ese ‘idioma planetario` es el crisol de lenguajes de las diferentes culturas que de alguna u otra forma representan el nuevo escenario global, en la suma y resta de todas las configuraciones sociales y culturales; por lo tanto, por su aspecto fusionable, se le puede considerar como trivial, pero no se debe olvidar que parte de la representación que se obtiene de lo ‘híbrido` y lo mestizo en cuanto a que esa unión arma una representación moderna en la cual ambos coexistan de diversos modos. Más adelante, el mismo Gruzinski nos reafirma que: “aunque reconozcamos que todas las culturas son híbridas y que las mezclas se remontan a los orígenes de la historia del hombre, este fenómeno no se puede reducir a la formulación de una nueva ideología surgida de la globalización. Es a la vez trivial y complejo. Trivial porque lo encontramos a distintas escalas a lo largo de la historia de la humanidad y porque hoy en día se ha vuelto omnipresente. Y complejo porque parece inasequible en cuanto tratamos de superar los efectos de la moda y de la retórica que lo rodean” (*Ibidem*, 41).

2.3 Superación del neoindigenismo

Como vemos, Arguedas evoluciona hasta la “cancelación” del “neoindigenismo” a partir del ensanchamiento del mundo novelado, tal como considera Roel Mendizábal:

el entorno urbano terminó por descubrir la gran fluidez de los elementos culturales compartidos y lo que –anticipándose a enfoques actuales de culturas híbridas, diversidad heterogeneidad cultural– puso las bases para cuestionar la imagen “esencialista” de lo andino propia de épocas anteriores (2000, 93).

Ese entorno cobra mayor amplitud en *Todas las Sangres*¹⁰, (todavía situada en la sierra) que, reforzada y enriquecida en el legado cultural del mestizaje, realiza una descripción e interpretación total del destino del país, donde aparece la oposición entre

¹⁰ Si bien, *Todas las sangres* (1964) se publica tiempo después de aparecida *El Sexto*, la forma como Arguedas estructura el mundo representado (en función a la contienda cultural de los dos mundos) hace que esta novela todavía tenga remanentes del neoindigenismo (que colinda con una intención realista de reseñar los destinos del país en su conflicto multicultural de todas las razas), aunque ya en una búsqueda de superarla. Por ello es que la ubicamos antes que nuestra novela de estudio, para seguir en la segmentación ideológica, de caracteres estéticos y cambios en el escenario y los planteamientos del individuo en su función psicológica, sociológica y cultural.

la nación peruana –identidad cultural, autonomía socioeconómica y política– y el imperio capitalista a través de la modernización de la cultura indígena, donde “todas las sangres” rivalizan y se entremezclan por el sujeto mestizo que busca una identidad centrada alrededor de un eje: la identificación del Perú moderno con su base indígena.

El mestizo entonces sería dialéctico y metafórico en la inscripción de un diálogo abierto, inconcluso y metonímico¹¹. De alguna manera estos contrastes parecen coincidir con algún tipo de oposición entre la cancelación del “neoindigenismo” y una sociedad moderna, justamente a partir de la suma de voces, la suma de razas que buscan la recreación total de los destinos de un país que iba creciendo en forma ascendente, geográfica y sincrética, pero que según los críticos (en su interpretación en medianías) no expresaba la conjunción de la comunidad como elemento y documento verídico, sin entender (como tampoco parecía entenderlo Arguedas) que su obra ya escapaba a toda clasificación metódica, impuesta por la sola ubicación cultural o toponímica, sino que su discurso era la expresión metaficcional de toda una nación en el intento de resaltar y rescatar los valores tradicionales del imaginario en un mundo donde el desarrollo social iba acorde al desarrollo mental del individuo, no al desarrollo de las razas primigenias, sino al de las nuevas identidades culturales. Así, Alberto Escobar argumenta que “la realidad de *Todas las sangres* se nos aparece no como una secuencia espacial, abierta o cerrada; no como un territorio discontinuo; no como una imagen simbólica; no como

¹¹ El mestizo –en nuestro caso conceptual, el misti– plantea una búsqueda de identidad que se inserta en un orden selectivo y articulador de la historia reciente, en que este mestizo modula los escenarios tradicionales en la inscripción y renovación de los códigos racionales modernos; lo que a su vez conlleva a crear la metáfora de la sociedad peruana, donde, justamente, el mestizo ocupa el lugar de su reflejo arquetípico tradicional (el indígena) para insertar (en un proceso de metonimia de la cultura occidental con la cultura quechua, o en el mejor de los casos articularla como un todo generativo) la cultura primigenia en la nueva cultura capitalista, debido al proceso transculturador en que se desenvuelven los órdenes primarios y los individuos y los escenarios (migración, masificación, urbanismo, ...), pero que al final queda inconcluso debido, precisamente, a los propios cambios que deforman las mentalidades y los escenarios. Por ello, el mestizo (el misti por su función andina) busca solventar esos problemas seculares, con la intención de mantener vigente el imaginario en el plano de la tradición, ya no como ente temático, sino como propedéutica de las nuevas culturas que modernizan y alteran el espectro social.

una frontera entre indios y blancos, o siervos y patrones, sino como todo eso a la vez y mucho más” (1995, 279).

Alberto Flores Galindo nos expone que

lo que hasta ahora aparece es que en Arguedas hay dos visiones sobre el encuentro entre occidente y el mundo andino. La visión del Arguedas novelista, de un mundo violento que solo puede cambiarse de una manera igualmente violenta y radical, y la visión del antropólogo, donde hay esperanza en cuanto a poder cambiar este mundo sin violencia, particularmente, en la medida en la cual no se produzca un choque entre los campesinos y el capitalismo, y los campesinos vayan incorporando el mundo capitalista (1992, 22).

He allí el valor del estudio sociológico y literario en Arguedas: la representación social mediante la articulación del imaginario folclórico, no como documento histórico, sino como documento mental e ideológico de toda una nación¹², pues como expresa Cornejo Polar, *Todas las sangres* es “una obra claramente interpretativa, reveladora también, como la primera novela, del sentido de la realidad social” (1973, 167), o que, a diferencia de *El Sexto*, posee una construcción más compleja, donde la representación del sufrimiento del individuo en el proceso de modernización industrial y de modernización cultural, y la representación de la tradición como elemento modelador moral para el individuo y su supervivencia espiritual y tradicional (en una repetición secular y mental) confluyen como reseña del destino de toda una nación. Ya no es el centro, pero sí la periferia, es por ello que la actitud neoindigenista revive en ella, ya no

¹² Homi K. Bhabha argumenta que: “la diferencia de otras culturas es más que el exceso de significación o la trayectoria del deseo. Estas son estrategias teóricas que son necesarias para combatir el “etnocentrismo” pero no pueden por sí mismas y no reconstruidas, representar esa otredad. No puede haber un deslizamiento inevitable de la actividad semiótica a la lectura no problemática de otros sistemas culturales y discursivos. Hay en tales lecturas una voluntad de poder y conocimiento que, al no especificar los límites de su propio campo de enunciación y efectividad, procede a individualizar la otredad como el descubrimiento de sus propios supuestos” (2002, 95).

como modeladora sino como parte de la antítesis del desarrollo de los pueblos en un capitalismo que todo lo devora, o en palabras de Tomás Escajadillo:

En Arguedas se produciría, en mi opinión, una “cancelación” del concepto “neoindigenismo” debido a la ampliación del mundo novelado, que en *Todas las sangres*, se convierte en “la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país” (*Ob. Cit*, 92).

O como el mismo Cornejo Polar argumentara sobre este punto: “el ‘neoindigenismo’ enfrenta en poco más de una década a la posibilidad de su ‘cancelación’, cuando algunos de sus principales cultores concluyen su experiencia indigenista y comienzan a ensayar otros caminos” (“Prólogo” a Escajadillo, *Ob. cit*, 11).

2.4 Discurso de la transculturación

En *El Sexto* (cárcel que titula a la novela) la sociedad carcelaria es una manifestación de la sociedad peruana en su totalidad. Aquí lo interesante es lo urbano–marginal que se configura como elemento central en la construcción del individuo, la idea de masa y la confrontación de culturas (con sus variantes ideológicas y tangibles), migración, masificación y aculturación¹³.

Estos elementos, ubicados en este escenario (la cárcel sociedad), son señalados bajo los parámetros del mestizaje.

Este cambio en Arguedas (la aparición de un espacio netamente urbano) es producto de una literatura mestiza; es decir, Arguedas como escritor mestizo (e

¹³ La aculturación, según Jhon Beverly, “implica... un alejamiento desde una posición subalterna o marginal hacia una dominante o hegemónica”(2004, 77). Y más adelante nos refuerza esta idea al argumentar que “los estudios subalternos no pueden producir al subalterno como plenitud, como presencia autotransparente. Lo que producen, en cambio, es un efecto de sujeto subalterno” (*Ibidem*, 145), pues su concepto está irreductiblemente bajo la óptica de la élite, su discurso es irreductible desde la concepción que estos (la cultura dominante) le atribuyen.

investigador literario, lingüista y antropólogo) se preocupa, desde su función meta simbólica, de los destinos de lo indígena en la sociedad moderna que se va configurando capitalista.

En este sentido García Canclini sostiene que

lejos de cualquier “realismo maravilloso” que imagina en la base de la producción simbólica una materia informe y desconcertante, el estudio socio antropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas lo retrabajan (1990, 75).

Por ello observamos que la novela toma un nuevo matiz (a partir de ciertos elementos neorrealistas) al asumirse como sociológica en la mostración y evolución sincrética de todas las razas, en su función de formación de una nueva sociedad (la mestiza o criolla) y en que, finalmente, lo mítico, lo ancestral, las costumbres andinas se quedan en el plano de la simbología o como remanentes del imaginario andino; por ello, a través de los recursos que nos da la tradición y el folclor (en una actitud sentimental e interminablemente expresiva al recordar el origen y hacerla parte de un nuevo escenario simbólico y mediático), el proceso por el cual se busca el rescate de esas sociedades ha sido absorbido bajo una mentalidad que opera dentro del raciocinio occidental y el mundo moderno capitalista.

El proyecto final de Arguedas trata entonces de mantener vigente ese imaginario a partir de la configuración del universo mestizo¹⁴, donde los valores indígenas persisten

¹⁴ Nelson Manrique nos aclara que “el *mestizaje* constituye, para varios investigadores, una noción clave dentro de esta búsqueda: es entendido como la posibilidad de una integración armónica de elementos contrapuestos pero que no son, por su propia naturaleza, necesariamente irreductibles (1995, 77)”, y luego refuerza esta postura al argumentar que “el discurso del mestizaje en la obra de Arguedas no es lineal y unívoco. Por el contrario, está atravesando por tensiones y, en determinados momentos, por profundas contradicciones” (*Ibidem*, 78).

conceptualmente en el plano del folclor y la tradición a la que recurre el individuo criollo para explorar y retratar su pasado milenario, a salvedad que ese retratar queda en el plano de la escenificación melancólica, no como un regreso a las raíces, sino como una vía de escape en la remembranza al imaginario andino, atosigado por una sociedad en decadencia, donde el individuo marginal sigue el orden de los desposeídos, pues no tiene aperturas: el marginal se esforzará ligeramente por salir de esa condición, pero terminará retornando a su condición originaria, la propia marginalidad.

Asumimos entonces que la historia se modela con un enfoque pesimista del hombre a partir de la manifestación de tópicos de **corrupción** y **segregación** que circundan el escenario físico e ideológico del recinto (en su conjunción marginal: individual y social), pues, aunque se manifieste el aspecto de **lucha** y **represión** contra estos detrimentos, la caracterización tétrica del espacio en su función de semejanza con la naturaleza, en las descripciones que hace Gabriel (narrador protagonista) del ocaso y su reflejo en el penal, prevalecen (figurativamente) sobre el accionar de los personajes¹⁵.

El Sexto sigue la evolución planteada por Arguedas, y aunque se antepone a *Todas las sangres*, no muestra una insularidad monotemática, sino que expresa con más precisión los rasgos desgarrados de la nación a la que hace referencia (en la hipérbole postulada por Cornejo Polar), en el mismo proceso de concentración cultural, físico e ideológico; lo que conlleva a estar un paso adelante por la diferencia del tratamiento en la conformación y ubicación del individuo urbano (marginal).

¹⁵ Esas comparaciones entre naturaleza y espacio se limitan al orden de lo urbano para exhibir, en la mirada melancólica de Gabriel, la evocación al mundo serrano. Es decir, se compara tétricamente el espacio de la cárcel con el espacio de la capital (la compacta modernidad) a través de la percepción abatida de la naturaleza, para desvirtuar el plano de lo social costeño y justificar la evocación al soporte mágico-mítico-moral de lo andino. Es *El sexto-cárcel* el símbolo de lo moderno y lo caótico se representa en el alma de sus individuos: “Nos íbamos aproximando a la gran reja. El sexto era una sombra compacta que crecía a medida que nos acercábamos, como en la noche de mi llegada a la prisión. Sus formas aparecían a medida que la fetidez era más fuerte. Las pequeñas luces de la gran puerta y del interior mostraban los ángulos de los muros, se derretían sobre ellos y hacían más lóbregos los rincones y el silencio” (pp. 198-199).

Es por ello que la intención de nuestro trabajo es tratar de esclarecer cómo se configura a la cárcel en escenario, un escenario de contraste que realza la problemática indigenista asumida desde una perspectiva suburbana, donde hay una sociedad en decadencia, donde prima el orden de lo ilegal, donde se tiene como referencia un sincretismo cultural propio de la modernidad. Además de comprender el proceso de la transculturación en Arguedas, comprender cómo *El Sexto* no deja de ser indigenista, porque la postura indigenista se vale de los resortes del neorrealismo para subsistir en la configuración de un discurso del mestizaje, con personajes subalternos y dentro de un escenario reformulado: la cárcel sociedad, en que, en acuerdo con Juan Carlos Ubillúz:

antaño, la inconformidad subjetiva tenía como adversaria una moral paterna que predicaba el sacrificio en nombre de los ideales sociales; hoy, su adversaria es una ética individualista-capitalista que exige de él el aislamiento cínico del espacio colectivo (y del Otro en general) y la obediencia a la perversión como nueva norma 'social' (2006, 13).

Puesto que en *El Sexto*, la perversión de los niveles éticos, morales y tradicionales (los debates entre etnias sociales antagónicas) son los hilos que estremecen todo el organigrama compuesto por la voz denunciante (Gabriel: narrador personaje), y justamente al ser entroncada con ese capitalismo que transfigura a las sociedades y a sus individuos en un proceso propio del mestizaje que, por lo menos en la cárcel, genera un desorden de las funciones primarias y mentales del individuo indígena.

2.5 *El Sexto* y la Novela de Prisión

Como se esboza en el subtítulo, *El Sexto* es parte integral de lo que denominamos “novelística de la prisión” o “novela de la prisión”¹⁶, ubicada nuestra mirada de estudio sobre la base de dos novelas aparecidas antes de la escrita por José María Arguedas; además después aparecerían otras narraciones que encierran el marco del horror carcelario que referencian el mismo universo marginal. Nos referimos específicamente a *Hombres y rejas* (1935), de Juan Seoane, y *La Prisión* (1951), de Gustavo Valcárcel.

La “novela de la prisión” sirve de influencia o de base en la adaptación del mundo carcelario en la narración, y referencia el mismo universo marginal que se nos ofrece

¹⁶ La Novela de la Prisión tiene su definición en la producción novelística que nace, se centra y retrata el mundo carcelario; es decir, tiene como “objeto de ficción” el marco del horror, y cuenta desde adentro de la cárcel. Para ello hemos optado por *Hombres y rejas* y *La Prisión*, pues son los antecedentes a la creación de nuestra novela de análisis.

como catalizador del indigenismo a partir de un mundo mestizo, moderno, renovado, que se inserta en la cotidianidad del escenario social neorrealista. En ellas hay un crudo retrato del conflicto político en el contexto de la cárcel, donde el conflicto se multiplica si se toma en cuenta las tensiones y problemas entre los personajes que van en contrapunto por la dominación y subsistencia dentro del escenario caótico e insolidario que es la prisión, donde, además, como lo expone Juan Carlos Ubillúz, “la corrupción adquiere un estatuto ontológico y los honestos deseos de corregirla el de una canallada más, o en el mejor de los casos, el de una ilusión romántica” (*Ob. Cit.*, 44).

Antonio Cornejo Polar nos explica que “la realidad carcelaria no solo revela la índole de la vida nacional al ser resultado de ella. También la revela porque (...) *resulta ser una imagen del Perú*. Detrás de sus muros se construye un mundo equivalente al de la nación” (1973, 155; la cursiva es nuestra). El propósito de esta novelística es mostrar los equivalentes de una sociedad corroída por la decadencia y el conflicto multicultural que se retrata dentro del escenario propio del horror, en el cual la cárcel supuestamente aparece como un lugar disciplinario, como un lugar de imposición de la ley y del poder, pero que se torna (junto con sus residentes) en un lugar híbrido de la negociación cultural. Ambos –espacio y sujeto, geografía e individuo– son reubicados, resignificados, encarcelados y olvidados por una sociedad que va en constante cambio. Puesto que los sujetos que alteran el “orden social”, vistos por las formas estatuidas de la legalidad cultural, deben ser resignificados a partir de un castigo corrector y desestabilizador de sus funciones físicas y mentales. O, como propone Michael Foucault:

Se supone que el ciudadano ha aceptado de una vez para siempre, junto con las leyes de la sociedad, aquella misma que

puede castigarlo. El criminal aparece entonces como un ser jurídicamente paradójico. Ha roto el pacto, con lo que se vuelve enemigo de la sociedad entera; pero participa en el castigo que se ejerce contra él. El menor delito ataca a la sociedad entera, y la sociedad entera –incluido el delincuente– se halla presente en el menor castigo. El castigo penal es, por lo tanto, una función generalizadora, coextensiva al cuerpo social y a cada uno de sus elementos. Se planea entonces el problema de la “medida”, y de la economía del poder de castigar (1992, 94).

En esta clausura se conciben fórmulas que deberían mantener un orden sesgadamente correctivo y, a veces, coercitivo de los individuos y sus libertades, pero que en su funcionamiento, propio de la modernidad de los valores y de las mentalidades tradicionales, al ser relegados a un espacio deshumanizador, lo que se consigue es acrecentar la polución del caos y la barbarie. Por lo tanto, las jerarquías y la legalidad que se vuelve funcional es la de la corrupción y de la dominación de los instintos.

2.5.1 *Hombres y rejas*, el testimonio del horror

*Cuando se acaba el día del presidiario y los seis golpes lúgubres doblan a la sepultación de los cuerpos, desfilan los uniformes rayados por los estrechos corredores, mientras las palancas y los cerrojos, en destemplada sinfonía, preludian el funeral de su libertad. La muerte de los cuerpos (*Hombres y rejas*, 1964:7; la cursiva y el subrayado son nuestros).*

Castro Arenas apunta que “encarcelado entre 1933 y 1935 bajo el cargo de participación intelectual con un atentado contra el General Sánchez Cerro, jefe del Estado peruano, Seoane relata en *Hombres y rejas* su angustiada penuria psicológica personal” (*Ob. Cit.*, 251). Por ello, con una prosa desgarrada, propia de la bestialización producto del encierro, Seoane nos muestra (como un abanico) la cruda realidad del

condenado, aunque con un retoricismo ligado a la descripción poética existencial que a veces abrumba, pero que bien sirve de testimonio del entorno al cual se adscribe (recuérdese que *Hombres y rejas* fue escrita a finales de 1935).

Si bien es cierto, la novela carece de arquitectura narrativa, su valor es, en rigor, de carácter testimonial: trasunta la experiencia carcelaria de un puñado de políticos en uno de los más intensos y patéticos momentos del conflicto social en la década del treinta. El mismo Castro Arenas apunta que “dentro del conjunto de la novela urbana puede decirse que Seoane, novelista accidental, inaugura la línea del realismo de marcado carácter político” (*Loc. Cit.*).

2.5.2 *La Prisión*, el escenario de la barbarie

Nos levantamos. El baja. Yo, apoyando mis codos en el barandal de tubería, observo con displicencia y desgano. Se abre la puerta de acero e ingresan los nuevos con bultos bajo el brazo (La Prisión, 1951: 11; la cursiva es nuestra)

Debemos tener en cuenta que la novela política de los treinta en adelante se caracterizaba, primero, por su pertinencia documental, por su insistencia en mostrar los hechos casi sin reelaboración literaria; segundo, por su acentuado tono autobiográfico; y por último, por su acidez polémica. En este caso, es la de Valcárcel (publicada en México en 1951), la narración carcelaria que se acerca a los constructos planteados por Arguedas, en cuanto revela el mismo esquema divisorio que expusiera luego en *El*

Sexto. Además que, como lo anota Castro Arenas, “Valcárcel recurre sin tasa a la truculencia en su esfuerzo por mostrar la, sin duda, veraz inicua realidad carcelaria del Perú” (*Ob. cit.*, 251), es decir, continúa el esquema del realismo político denunciante planteado por Seoane, pero lo hace en un tono más solemne, preocupado por los sujetos alternos y no tanto por el propio conflicto político de la prisión, cosa que complementa Arguedas ya en un proyecto mayor, propio del debate neorrealista y moderno de los nuevos sujetos.

CAPÍTULO III

Neorrealismo y marginalidad. Una construcción de la sociedad en decadencia

Como anotamos, la novelística de Arguedas ha evolucionado hacia un sincretismo en el que la figura del mestizo modula la renovación de nuevos escenarios marcados por una modernidad articulada a un nacionalismo de amplia base. Bajo esta perspectiva analizamos a la novela *El Sexto*, en la cual efectuamos una aproximación textual e ideológica desde los estudios culturales. Nos centramos en la conformación del sujeto subalterno, para develar la formación de la sociedad carcelaria en cuyo orden lo indígena sobrevive en sus tradiciones a partir de la idiosincrasia del mestizaje. Validamos para el efecto los postulados del discurso del poder de Foucault, que nos permite descubrir la actitud neorrealista que gobierna la novela en su construcción de un universo marginal e insolidario, a partir de la manifestación de una sociedad en decadencia. Asimismo, destacamos el modo en que el narrador establece (en su discurso de experiencia carcelaria) que la prisión está diseñada para disciplinar el cuerpo y el

alma. Es así que el cuerpo está directamente inmerso en un campo político de relaciones de poder y de dominación, de modo que las jerarquías al interior del penal nos entregan el marco del horror, adecuado a los objetivos de denuncia del neorrealismo.

Para ejemplificar este segmento citemos a Walter Mignolo¹:

Durante el siglo XX, el mestizaje funcionó simultáneamente con la idea de “América Latina” en la formación de las identidades nacionales en la etapa de decolonización que siguió a la independencia. Los “mestizos” empezaron a reclamar su derecho al espacio del que se habían apropiado las élites criollas tras la independencia. Es curioso que el mestizaje se convirtiera en un ideal para lograr la homogenización de las identidades nacionales (2007,156).

Arguedas es un autor que ha evolucionado porque refleja su visión a partir del mundo indígena campesino, donde resalta sus valores (morales, culturales), para luego establecer su visión poética (y política en el sentido ideológico) desde el mundo costeño, de la capital; pero señalando siempre esa esencia campesina lírica que se articula en la memoria del individuo como parte de la urbe. Desde esta perspectiva, y en función a la modulación de un sujeto mestizo que articule el imaginario dentro de los

¹ El estudio de Mignolo busca articular las identidades de América Latina en el proceso que va de la colonia hasta la decolonización, en una idea medular de que el mestizaje es el eje simbólico que mezcla lo biológico y lo ideológico en una funcionalidad epistémica, de concatenación sincrética e ideática de los nacionalismos. Aunque luego Mignolo asegure que “no obstante, el mestizaje siempre fue un espejismo, pues la mezcla de sangre no fue de la mano de una mezcla de cosmologías (o epistemologías)” (2007, 156). Pero lo interesante en Mignolo, y que vemos en Arguedas, es que los mestizos abogan por el paradigma de lo novedoso –recuérdese a Gabriel, quien pide la tecnología y el cambio pero a favor de los hombres, no para enfrentarlos unos contra otros–, pero dejando de lado las cuestiones tradicionales (indígenas), justamente porque lo novedoso está en los paradigmas europeos u occidentales, aunque no es un “dejar de lado” de manera castrante, sino que lo tradicional ya no es el eje simbólico, sino la modernidad urbana. Y esta modernidad urbana está, precisamente, articulada por las culturas de masas y la *mass media*, quienes son los responsables de la modernización de las sociedades tradicionales en sociedades mestizas, tecnológicas y/o preocupadas por los procesos de comunicación integradas a la divulgación masiva, que reseñan una actitud más mediática que trascendental, y justamente esta función se debe a que las sociedades, al ser modernas, son jóvenes, y como tal su función no se ubica todavía en el apego y rescate de los imaginarios, y su preocupación está dada por lo inmediato, debido a los usos de su competencia cultural. Así, Jesús Martín-Barbero proclama que: “En los usos no habla solo la clase social, hablan las competencias culturales que atraviesan las clases por la vía de la educación formal en sus distintas modalidades, y sobre todo las que configurarían las etnias, los dialectos regionales y los diversos mestizajes urbanos. Competencias basadas en saberes y memorias narrativas, gestuales, y también en los imaginarios que alimentan al sujeto social según edades y sexos” (2002, 65).

nuevos escenarios, Jana Hermuthová nos explica que en la creación y experimentación verbal

Arguedas se empeñó inmensamente en crear un nuevo lenguaje literario que expresara fielmente la sensibilidad del habla y, por consiguiente, la mentalidad de un hablante quechua. Consideramos el discurso literario de Arguedas, gracias a su inusitada belleza, sonoridad y originalidad como un hecho exclusivo no solo artístico, sino también como un vínculo simbólico que une y comunica dos civilizaciones en conflicto en una única comunidad pulsante (2004, 31).

Sobre este mismo aspecto, pero reformulando la creación verbal dentro del recinto conflictivo carcelario de *El sexto*, Anne Lambrigh, añade que

uno de los más grandes desafíos de Arguedas en este esfuerzo es crear un lenguaje literario a través del cual sus “otros objetivados” puedan expresarse, en español y dentro de la novela, en los campos de la cultura dominante. Este esfuerzo, obviamente, implica la introducción, o creación literaria, de nuevos sujetos nacionales en el dominio de la novela (2002, 39).

Por ello, al formular una sociedad transcultural, su lenguaje tiene que ser transculturado², pues evidencia la actitud de insertar una visión más exacta de lo que se enuncia; es decir, a través del lenguaje Arguedas busca también mostrar esa sociedad en

² Sobre este apartado, Vargas Llosa, en una acción de denostar el lenguaje estético y recreado que emplea Arguedas en *El Sexto*, al cerrar su visión sobre el discurso transcultural que la novela propone, enuncia: “El libro ha sido construido a base de diálogos; la parte descriptiva es menos importante que la oral. Esto significa un cambio en la narrativa de Arguedas [...]. en *El Sexto*, con una sola excepción, quienes hablan no son indios sino limeños, serranos que se expresan ordinariamente en español y gentes de otras provincias de la costa. 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 literatura 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; esas expresiones argóticas, deformaciones de palabras trasladadas en bruto, sin recreación artística, consiguen un efecto contrario al que buscan (fue el vicio capital del costumbrismo): parecen artificios, voces gangosas o en falsete” (1997, 232).

conflicto (reseñando o intentando reseñar los diferentes tipos de habla del Perú dentro de un crisol cultural como lo es la ciudad carcelaria), en el que lo indígena se mantiene vivo en el debate propio del encierro carcelario, y propio de la modernidad. Recordemos que esta es la primera vez que entabla su visión desde la ciudad -en *Todas las sangres* nos habla desde la costa serrana: Chimbote³-, pero lo concibe a usanza de lo serrano, del rescate del alma indígena en el componente mestizo, en el individuo moderno, tal como lo reseñan los estudios culturales heterogéneos. Por lo cual, Arguedas nos introduce y nos compenetra de mejor manera con el alma indígena desde las propias confrontaciones culturales producidas en los nuevos escenarios sociales.

Citemos a Britto García, quien nos refuerza el aspecto cultural fusionado:

Los organismos sociales desarrollan una *cultura*, una memoria colectiva, que contiene los datos esenciales relativos a la propia estructura del grupo social, al ambiente donde está establecido, y a las pausas de conducta necesarias para regir las relaciones entre los integrantes del grupo, y entre éste y el ambiente (1994, 16).

Esta lectura neorrealista de *El Sexto* pretende representar toda su dimensión marginal decadente. Por lo tanto, trataremos de establecer niveles jerárquicos o tópicos confrontables que se dan dentro de la novela para efectuar un estudio pormenorizado de esta obra. La marginalidad en *El Sexto* se da a través de la degradación de que son objeto los presos, específicamente los vagos, también por la constante pugna entre los presos del primer piso (los corruptos) y los del tercer piso (presos políticos).

³ Klára Schirová, sobre este punto nos evidencia que: “la narración de *Todas las sangres* raramente abandona el ambiente andino. Cuando baja a la costa es para evocar las andanzas dentro de la corporación trasnacional que mete al Perú en la red de la dependencia económica. No es solo este motivo el que presenta la dependencia como la raíz del sufrimiento y de la pobreza. Todas las estructuras sociales y culturales del Perú arguediano simbolizan idéntica relación de desigualdad” (2004, 114).

Son divisiones propias de la cárcel plasmadas en **El Sexto** (lugar penitenciario). Divisiones subjetivas de cada piso, tal como las realizó Antonio Cornejo Polar: “En el primer piso están los criminales más peligrosos y los vagos; en el segundo, los delincuentes no avezados; en el tercero, los presos políticos” (1973, 165). Este ordenamiento por piso va de acuerdo a la gravedad del delito cometido. Además sirve para ordenar y exponer de manera directa y cruda los sucesos y desavenencias humanas en la construcción de un sujeto libre y moderno. De este modo, acercándonos a la dimensión insolidaria de la sociedad, Gian Piero Brunetta, argumenta que

el neorrealismo descubre que no existe distinción entre público y privado. Yendo al descubrimiento de un pueblo entero, de un país desconocido, los autores registran, sobre todo en su variedad y variabilidad, formas inéditas de comunicación verbal y gestual y de interacción del hombre con el propio ambiente. Logran hacer hablar las miradas, los silencios, los objetos (2008, 134).

No nos centraremos tanto en las divisiones objetivas que se establecen, puesto que no competen de manera sistemática al orden neorrealista y funcional de la sociedad en decadencia (dentro de la prisión). Nos centraremos en las divisiones en cuanto a los niveles jerárquicos o tópicos recurrentes de la obra, para realizar lo que enuncia Jonathan Culler al referirse al sistema operatorio de la deconstrucción: “El procedimiento de la deconstrucción opera dentro de los límites del sistema pero para resquebrajarlo” (1984, 80). Por ello, nuestra intención es entrar en ese orden, en ese sistema e invertirlo, resquebrajarlo, o mejor dicho establecer un nuevo orden, invirtiendo la jerarquía establecida para demostrar el orden amoral y sistemático de corrupción que se opera dentro de El Sexto-cárcel.

Planteada la estrategia (de trabajo), reseñaremos los tópicos que se formulan en la novela para procurar invertir las jerarquías establecidas. Este objetivo no permite forzar al texto. Es el propio texto el que nos lleva a realizar estas inversiones en base a esquemas de antagonismos sociales recurrentes en la prisión.. Por esta razón nos enfocamos en los argumentos que propone Slavoj Žižek cuando afirma que

la puesta de la fantasía ideológico-social es construir una imagen de la sociedad que sí existía, una sociedad que no esté escindida por una división antagónica, una sociedad en la que la relación entre sus partes sea orgánica, complementaria. El caso más claro es, por supuesto, la perspectiva de la Sociedad como un Todo orgánico, un Cuerpo social en el que las diferentes clases son como extremidades, miembros, cada una de las cuales contribuye al Todo de acuerdo con su función –podríamos decir que la “Sociedad como Cuerpo corporativo” es la fantasía ideológica fundamental– ¿Cómo tenemos en cuenta entonces la distancia entre este punto de vista corporativista y la sociedad de hecho escindida por luchas antagónicas? (1992, 173).

En *El Sexto*, por su función de encarnar con la prisión a una sociedad moderna en oposición directa con el Ande (donde no podría existir en ese entonces una estructura de este orden, con sus posibles y posteriores consecuencias morales e ideológicas) estas sociedades antagónicas son las que representan todo orden de inversión jerárquica, en cuanto producen individuos en conflicto, quienes entran en debate consigo mismos y con su componente social dentro de la prisión. Por ello proponen, repelen y desestabilizan toda función de una sociedad armónica, para dar paso a una contracultural en debate.

3.1 La Marginalidad en *El Sexto*. Una lectura neorrealista

3.1.1 Tópico de Corrupción

El tema de la corrupción es crucial en la novela debido al carácter estructural del abuso. Los abusos que se cometen en el penal (en el espacio físico), tales como violaciones, palizas contra los vagos, comercio homosexual, y explotación de los

gringos hacia los serranos en los Andes; este tópico⁴ se desarrolla esencialmente en el primer piso de la cárcel.

Esta es una sociedad perversa, en la cual se dan las relaciones humanas en una especie de “mundo al revés”, lo que sectoriza el verdadero ímpetu humano hasta animalizarlo. Anna Housková, sobre este mismo punto nos dice que “El Sexto es un mundo al revés: lo monstruoso es normal, en cambio la fe en la bondad y el sentido de justicia se consideran algo patológico” (2002, 96), y luego nos confirma que para Arguedas, “la violencia tiene la forma más humillante: la violación. En el primer piso es la violación física, en el piso de los presos políticos es una violación interpretativa: la que viola el sentido del gesto humano, atribuyéndole al hombre intenciones mezquinas” (*Ibidem*, 91), puesto que todo acto por desterrar esta corruptela tiene su confrontación con otros actos quizá peores.

Como indicábamos anteriormente, la historia se presenta por medio de Gabriel, quien es el eje-narrador: es un personaje mestizo con ascendencia andina (misti) que nos recrea, desde su óptica, el mundo carcelario. Asimismo, Jorge Valenzuela Garcés, en alusión crítica a Julio Ramón Ribeyro, pero que resulta pertinente con los datos expuestos en la novela *El Sexto*, nos dice, sobre el aspecto del narrador, que:

Es que el de Ribeyro es un narrador cuyas reacciones y percepciones se producen frente al estímulo de relaciones interpersonales degradadas. Quien percibe, ha elegido narrar las relaciones que se establecen entre los sujetos en condiciones marcadas por el dominio y la subordinación o sumisión. El narrador está entrenado en la descripción de las relaciones de poder y en las consecuencias que estas relaciones tienen sobre

⁴ Elena Aibar Ray acierta el grado de compromiso denunciante que establece el narrador personaje dentro de la novela, y postula que “lo que ha separado realmente a Arguedas de los escritores indigenistas, y que es a su vez un mérito suyo, es haber situado el sufrimiento humano de unos grupos de marginados y en conflicto dentro de la problemática universal de la lucha entre los hombres y en mostrar la angustia del marginado con rasgos y símbolos que pueden ser entendidos por hombres de muchas culturas” (1992, 33).

los destinos de los personajes. Es un narrador que fundamentalmente describe y, en el ejercicio de la descripción de los comportamientos y sentimientos, lo que quiere es mostrarle al lector un conocimiento de los seres humanos marcados por la sumisión en un contexto desfavorable (2009, 141).

A través de este narrador (Gabriel) sabemos que esta corruptela la realizan los criminales más peligrosos y los jefes del recinto penitenciario en contra de los vagos (los primeros por los abusos; los segundos por su inacción para suprimirlos), algunos homosexuales (exceptuando al “Rosita”) y los nuevos reclusos (como Libio, el niño serrano que fue violado). Por lo tanto, como dice Cornejo Polar: “en el primer piso las únicas relaciones humanas son, monstruosamente, las homosexuales” (*Ob. Cit.*, 168). Esto es cierto, en este piso se realiza el comercio homosexual, donde se tiene como figura-objeto de este comercio al “Clavel”.

Estableceremos pues la siguiente jerarquía que el mismo texto establece.

Corrupción / incertidumbre.

Esta jerarquía se instituye a través de la hegemonía (basada en el caos, en el desorden) que proclaman los corruptos frente a los demás presos; es la aceptación de “Puñalada” (recluso del primer piso) como el dominante, como el amo del penal, en compañía de otros corruptos como Maraví, los cuales propagan el des-orden en el recinto penitenciario.

Así se lo expone Cámac a Gabriel:

... ya verás a Puñalada. Es un negro grandote con ojos de asno. Parece que no siente rabia ni remordimiento, ni dolor del cuerpo, ¡verás! Es un amo ahí abajo (p. 10).

Slavoj Žižek argumenta que “no debemos respetar al otro por la ley moral universal que habita en cada uno de nosotros, sino por su núcleo “patológico” máximo, por el modo absolutamente particular en que cada uno de nosotros sueña su mundo, organiza su goce” (2000, 258). Entiéndase que el *otro* no solo es aquel que se tiene al frente, el *otro* proviene de toda una construcción cultural compleja, donde el fenómeno del conocimiento no proviene solo de los sentidos, pues los sentidos nos forman una imagen externa y superflua, y justamente en la cárcel ese *otro* viene de otra cultura, de otra concepción social; por lo tanto su nivel moral y ético no serán los mismos que las del resto de individuos. Y en **El Sexto**, esos niveles morales están en decadencia, y sus individuos (los *otros* confrontables) están en constante detrimento y rivalidad, y esto es tangible (dentro del concepto tangible que nos remite la ficción; es decir, lo que se percibe en el mundo recreado) en los pisos o niveles de la prisión.

Por ello, el orden jerárquico en el primer piso se configura “**Puñalada**” / **vagos**, puesto que “Puñalada” domina a los vagos y a otros presos, pero en el tercer piso este orden no lo es tal. Allí el orden se refleja **Presos políticos** / “**Puñalada**”, porque ellos ven a “Puñalada” como un ente del mal, corrosivo, y a los vagos como débiles, que no pueden liberarse por sí mismos de los abusos. Pero volviendo al orden jerárquico primero, **corrupción** / **incertidumbre**, ese polo se puede invertir porque esa incertidumbre la representan los presos políticos y algunos presos del segundo piso, quienes entablan una lucha por exterminar la lacra de la corrupción y, en cierta medida, dan grandes avances ya que generan cierto respeto de parte de los corruptos. Es decir, la lucha ideológica se plantea dentro de la acción penitenciaria.

Entonces, el orden jerárquico se puede invertir a **incertidumbre** / **corrupción**; pero como ya hemos expresado, esta lucha es ideológica, y no conquista frutos porque

los pedidos de estos representantes del “bien” no son aceptados. O, como propone Víctor Vich, “la violencia también surge cuando la palabra ya no funciona, cuando algo de su significado se ha perdido y cuando éste ya no responde ni explica nada” (2002, 9), puesto que la palabra estatuida del orden se degrada hasta formar el desorden carcelario que, inclusive, es usado por los entes gobernantes del espacio físico y legal de la prisión: los sujetos políticos que se agrupan y usan la palabra en forma de pedido son humillados por el Comisario que ironiza sobre los pedidos que estos postulan.

Sobres este apartado, Eduardo Huarag Álvarez puntualiza de la siguiente forma:

Las instituciones policiales de investigación se convierten en instituciones de represión. La institución estatal, al igual que las instituciones privadas, se identifican por la arbitrariedad, por la imposición de la arbitrariedad, por la imposición de la justicia. Cuando se comete un crimen, no se trata de esclarecer la verdad; se trata más bien de encontrar a alguien y luego torturarlo hasta que se inculpe. En la implementación de la injusticia, concilian sus intereses los representantes de las instituciones represivas y los grupos dominantes de la ciudad (s. a., 76).

Todas estas inversiones de jerarquía son negaciones de la primera, en el sentido de que cada una se enfrenta a su contraparte, tal como lo expresa Raman Selden cuando nos habla de la deconstrucción: “es un análisis que empieza destacando la jerarquía, luego la invierte y, finalmente, resista la reivindicación de una jerarquía desplazando también el segundo término de su periodo de superioridad” (1987, 106).

Otro punto que se puede establecer como nivel o jerarquía es a lo que se denomina como **racismo**. Este **racismo** está expresamente representado bajo dos polos gobernantes, es decir, que cada polo de pugna (corrupción y los que luchan frente a ella) están representadas bajo signos raciales.

Es como Vargas Llosa lo articula de manera polar:

Todo lo que hay de depravado, inmundo y vil en la prisión es costeño. (...) los que degradan a los demás y se degradan y representan los abismos del comportamiento humano como “puñalada”, son negros o zambos. Los oficiales cínicos y corruptos o el sanguinario soplón apodado el “pato” son criollos, sin duda limeños. En cambio los espíritus generosos y nobles son serranos (...), por lo menos provincianos (1997, 215).

Centraremos este **racismo** bajo los polos dominantes dentro de la prisión: **limeños** y **serranos**. El orden jerárquico que se expresa en la novela a través de la percepción de Gabriel está dada por **limeños / serranos**.

Este punto es desarticulable. La mirada neorrealista insolidaria en este sentido invierte la jerarquía a **serranos / limeños**, no tanto por la carga valorativa que se le otorga a los sujetos serranos “puros”, sino porque es el acto de un serrano el que invierte dicha jerarquía.

Este acto es la muerte de “Pacasmayo”. Es un suicidio, es una inmolación al no soportar la visión del hombre atroz, degradado por la barbarie carcelaria: “Pacasmayo” se lanza del tercer piso hacia la celda de “Clavel”, asqueado por ese comercio venal del hombre por el hombre, y lo hace diciendo:

¡Esto se lava con sangre, carajo! ¡Ahí está la mía, aunque podrida! ¡Es sangre! (p. 168).

Decimos que este acto invierte la jerarquía porque, según Roland Forgues: “en El Sexto, es tema de que la muerte de Cámac provoque disturbios, lo que empuja a las

autoridades a aceptar el cierre de la celda que sirve de burdel al negro” (1987, 168)⁵. Aunque el tráfico homosexual continúa a través de las rejas.

Este acto ayuda a que el negro exhibicionista (vago) dé muerte a “Puñalada” a partir de la confusión generada por el suicidio, pero este acto no termina la corrupción ya que esta jerarquía no es permanente, se reinvierte a **limeños / serranos** porque la corrupción sigue, el comercio homosexual se da entre rejas. Además, el negro vigilante de “Clavel” imita el canto de “Puñalada” (tras su muerte), haciéndonos presagiar que ocupará su lugar como amo del penal. Por lo tanto, la corrupción y la lucha frente a ella se configura como una **presencia-ausencia** constante.

Es innegable que dentro de la novela aparecen también rituales o efectos rituales que son propios de la degradación de sus individuos, tales como los que sufren los vagos, quienes son sujetos de sujeción y opresión por parte de los entes dominantes, al ser ellos (los vagos) los entes más relegados dentro de la prisión. Por ello hay una inversión del orden moral y efectiva de su mundo, en el cual no se les permite ni defecar o comer con “normalidad” (entendamos que el concepto de normalidad dentro de la prisión se ve alegorizado por el encierro conceptual del orden psicológico y físico. Y esa normalidad es ironizada dentro de la cárcel): tanto así que cuando el Japonés o el “Pianista” van a defecar, “Puñalada” y sus seguidores arman toda una parafernalia para que uno de ellos (el Japonés) defeque, mientras el otro (el “Pianista”) finja tocar una melodía en las costillas de quien defeca; o cuando se reparte el rancho, los sobrantes son lanzados hacia los vagos, los cuales tienen que coger la comida entre sus manos o en algún cartón que posean, y, a veces, hasta lamen y pelean por las sobras que caen al

⁵ Sobre este punto Foucault agrega que “la disciplina exige a veces la *clausura*, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplina. Ha existido el gran “encierro” de los vagabundos y de los indigentes; ha habido otros más discretos, pero insidiosos y eficaces” (1992, 145).

suelo. Estas son unas constantes dentro de la novela, y cobran su grado de ritual al ser un elemento propio de la marginalidad que se invierte hasta animalizar a estos individuos, dándonos un cuadro jerárquico de trastorno de lo moral.

Según Bajtín (1989) podremos llamar Carnaval a lo que se asocia a las fiestas populares, donde las jerarquías se invierten, los opuestos se mezclan y lo sagrado se profana. En la novela estas “fiestas populares” son fiestas o rituales propios de la clase corruptora por sobre la corrompida, para armar el grado de decadencia que se refleja (al igual que el comercio homosexual) en la cárcel. Así Raman Selden nos aclara que “las fiestas asociadas con el carnaval son populares y colectivas; en estas, las jerarquías se invierten (los locos se vuelven sabios, los reyes en mendigos), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una festiva relatividad de las cosas” (1989, 27), donde la religión y la cultura son el eje de la identidad como el constructo de las nuevas sociedades que regresan a sus festividades como reminiscencia o como búsqueda de esa identidad originaria que dignifique su proceso sociocultural, reasimilando los componentes tradicionales (que genera el folclor o la tradición étnica) para definirlos y ubicarlos en los nuevos procesos elementales del mundo moderno, sin lo cual es imposible la comprensión realista del mundo.

En nuestra lectura de la novela “observamos” que desde cualquier piso del penal los presos contemplan estos actos atroces de corrupción y segregación, y aunque intenten hacer algo, son repelidos por los jefes penitenciarios. La lucha por parte de los presos del segundo y tercer piso en contra de los entes corrosivos es nula ante el caso omiso de los jefes que gobiernan el recinto carcelario, que en vez de castigar y desterrar a los culpables, los solapan y defienden:

¿Que “Puñalada” hace esto y lo otro, que Maraví se emborracha; que los dos abusan de los vagos, (...) ? A ustedes ¿qué les importa? A ustedes no los joden directamente. Los vagos también han sido encerrados aquí para sufrir (...) ¡Qué les jodan! Y si lo que hacen con ellos les duele a ustedes, mejor que mejor. Yo les doy mi aprobación (p. 110).

Estas palabras las pronunció el Comisario ante el pedido de los presos políticos para que el abuso no continúe. La corrupción deja de ser entonces un mal individual para llegar a ser el símbolo de un mal colectivo dentro de la prisión.

Con respecto al comercio homosexual que se da al interior del penal, es el “Clavel” quien sufre estas atrocidades:

Y seguirá entrando gente donde el “Clavel”. Ahora es cinco libras, mañana será tres, después dos, una (...). (p. 94).
El “Clavel” está tan degradado y atormentado que “seguramente que a su ánimo le ha tocado ya el infierno de los suplicios. ¡Estará llorando!” (p. 118).

Sobre este punto, Marta Lamas apunta que

el cuerpo es ya un territorio sobre el que se construye una red de placeres e intercambios corporales a los que los discursos dotan de significados, podemos pensar que las prohibiciones y sanciones que le dan forma y direccionalidad a la sexualidad, que la regulan y reglamentan, pueden ser transformados (s. e., 15).

Este es el punto extremo al que puede llegar una persona al ser degradada. Este comercio venal se transforma en un intercambio comercial, en la cual su sexualidad es motivo de intercambio. Por ello, Žižek, nos aclara que

esta corporalidad inmaterial del “cuerpo dentro del cuerpo” nos ofrece una definición precisa del objeto sublime, y es únicamente en este sentido que la noción psicoanalítica del dinero como objeto “prefálico”, “anal”, es aceptable, siempre que no olvidemos hasta qué punto esta existencia postulada del cuerpo sublime depende del orden simbólico (1992, 44).

Y, más adelante, el mismo Žižek nos aclara sobre el punto simbólico de intercambio:

el *valor* de una mercancía que es efectivamente una insignia de una red de relaciones sociales entre productores de diversas mercancías, asume la forma de una propiedad quasi-“natural” de otra mercancía-cosa, el dinero: decimos que el valor de una determinada mercancía es tal cantidad de dinero (1992, 50).

Pero el punto como símbolo crítico que se refleja en este tópico corruptivo son los abusos que se cometen contra los vagos por parte de los criminales más peligrosos como “Puñalada” y “Maraví”.

Se observa que la supervivencia de estos seres es una dantesca escena que se repite circular e infinitamente: la comida es escasa y para ellos casi nula. Es por eso que cuando aparece el negro repartidor del rancho, los vagos se apresuran a recibir primero la porción de comida porque se la disputan entre ellos:

Los débiles se quedaban frecuentemente sin recibir nada, y si alcanzaban a llegar hasta el negro y conseguían un cucharón en las manos, o sobre algún papel sucio, no podían correr lo suficiente como para huir de los más fuertes, tragaban la ración en plena carrera (...). Los fuertes los seguían, les abrían las manos, y lamían entre los dos el piso, si en la huida (...) dejaba caer parte o todo de la ración (pp. 102-103).

Pero eran dos, del total de los vagos, quienes eran objeto de mayor abuso: el Japonés y el “Pianista”. El Japonés recibía más abuso, hasta el punto que no le

permitían defecar: “cuando el Japonés estaba junto a los huecos de los retretes, “Puñalada”, al ver que este ya se hacía, llamó al “Pianista” y le obligó a tocar sobre el cuerpo del Japonés mientras este se ensuciaba” (p. 25).

Estos seres animalizados por el abuso no podían repeler a estas lacras (aunque después fácticamente lo hiciera el negro exhibicionista).

Gabriel sentía pena por ellos. Sobre el Japonés decía: “En algo, en algo se parecía el rostro de este japonés así opacado por la suciedad al sol inmenso que caía al mar” (p. 23). Y es que el Japonés trataba de sentirse humano encima de los abusos, por ello mantenía siempre una sonrisa.

La poca ayuda que Gabriel daba a los vagos se transformaba en fracaso: al “Pianista” lo encuentra moribundo, le presta ayuda, pero solo logra precipitar su muerte.

Estos vagos se encuentran animalizados por la vida en prisión, parecen incapaces de todo gesto humano; se encuentran desvirilizados. De acuerdo con Cornejo Polar los vagos “con los fuertes son dóciles, y con sus iguales –otros vagos igualmente miserables– solo los relaciona la feroz lucha (...) por los mendrugos” (*Ob. Cit.*, 167-168). Ni entre ellos había compañerismo: Vago que enfermaba moría, nadie lo alimentaba; lo arrojaban de su celda si lo veían agonizante.

Hay otro ejemplo de abuso –como anotábamos líneas arriba–, pero que se enmarca en extramuros, pues no sucede al interior del recinto penitenciario, sino en la serranía peruana.

Los presos serranos evocan su mundo y su problemática, en que los gringos (los empresarios mineros) abusan contra los indígenas (los mineros).

Los gringos explotan la riqueza nacional para beneficio propio, abusan de sus trabajadores a los cuales les pagan un miserable sueldo, y les otorgan un estado de vida inhumano, visto desde la perspectiva crítica de los personajes evocadores de ese mal.

A través de esta poética gira la producción arguediana, aunque tratada de distinto modo en sus narraciones; pero en esta obra esta denuncia cobra otro nivel al hacer un paralelo entre la cárcel y la sociedad peruana, y al asumir diferentes culturas dentro de un microcosmos insolidario, donde aparece una formación del sujeto mestizo que se relega en la modernidad denunciada. Su tesis trasciende al universalizar los abusos en una aptitud sincrética que nos lleva a nuevos componentes, tales como ubicar al indígena en el universo criollo o mestizo, en el cual el sujeto moderno, el mestizo, es en verdad el eje modulador y modelador de las acciones, puesto que está imbuido en un debate cultural interno y externo, al asumirse dentro de ambas culturas (la occidental y la quechua), y al no sentirse representado por ninguna en concreto, aunque su mirada ya se acerca a la modernidad, puesto que observa que la sociedad se moderniza tanto como se modernizan los individuos y las tradiciones, pero de alguna forma contiene y une esta contienda cultural al ser ellos representaciones segadas de ambas culturas.⁶

Jorge Terán Morveli, nos clarifica sobre este aspecto del siguiente modo:

⁶ Con relación al debate contracultural en torno al sujeto mestizo (transculturación, aculturación) y al sujeto migrante (inmigración de los sujetos andinos hacia la capital), Antonio Cornejo Polar propone que: “mientras que el mestizo trataría de articular su doble ancestro en una coherencia inestable y precaria, el migrante, en cambio, aunque también mestizo en una amplia proporción, se instalaría en dos mundos de cierta manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro, aunque ambas posiciones estén inevitablemente teñidas la una por la otra en permanente pero cambiante fluctuación” (1994, 209). Es decir, los sujetos están en constante fluctuación a partir del reconocimiento de su identidad, la que, obviamente, se evidencia a partir de la diagramación de las ciudades y los nuevos escenarios, que son la obra disgregada de los diferentes procesos sociales. Por lo tanto, la identidad se vuelve un compendio de esos procesos, y los individuos culturales deben reconocer y extraer su tradición sobre el crisol heterogéneo en debate. Asimismo, Serge Gruzinski expone que “la categoría de cultura es el ejemplo perfecto de cómo una noción occidental puede bloquear ciertas realidades, transformándolas o haciéndolas desaparecer” (2000, 52). En nuestro caso nacional, las categorías occidentales de aculturación devienen en el conflicto de redefinir la cultura originaria en los nuevos procesos socioculturales, es decir, se regenera una nueva identidad sobre los procesos de reasimilación a partir del reconocimiento del mestizaje.

El grupo socio-cultural mestizo (...) habita un espacio específico en los Andes (las ciudades, lo urbano), y cumple una determinada función (mediadora entre lo occidental y el espacio andino rural), además está signado por la biculturalidad al poseer una doble herencia cultural (occidental y quechua). Su identidad es una identidad en tránsito: no es occidental ni quechua, aunque posee elementos de ambos, se relaciona con ambas tradiciones y grupo socio-culturales, pero se define por su apego o desapego tanto al primero (a lo oficial), como al segundo; sin embargo, presenta una tendencia mayor primero y al rol desempeñado en los espacios urbanos. Es decir, lo mestizo se define por el espacio, la función y la biculturalidad, más que por un aspecto étnico, de mezcla racial. Por tanto, al interior de este sector pueden incluirse –y de hecho lo hacen– los tradicionalmente llamados “mistis”, así como los sujetos “mestizados”. Podemos manifestar que la ciudad representa a lo occidental, no obstante, los sujetos que habitan en ella no pertenecen completamente a él, por ser periféricos con respecto al poder central y a la cultura occidental transnacional, y ser, además, biculturales (2008, 37).

En nuestro caso específico es Gabriel quien representa este mestizaje con ascendencia andina, y se reconoce y se asume como tal. Por lo tanto, es un misti dentro de la prisión. Y observa que la modernidad está ganando; por ello articula un discurso en el cual esa modernidad se asuma a favor de los individuos, no para segregarlos, sino para armonizarlos en el cambio capitalista que se impone. Es decir, observa diferencias sociales en este orden secular, y se plantea una convivencia cultural sin jerarquías para los individuos sociales. Por lo tanto, Arguedas en esta novela no destaca por el tratamiento del aspecto indigenista, sino que al juntar ese aspecto más la denuncia del abuso en una sociedad carcelaria, con seres marginales e insolidarios, dentro del marco del horror en un universo moderno, capitalista, mestizo y neorrealista (la sociedad peruana), trasciende sus propios límites. Además, esta obra es una defensa a favor de los seres marginales, tanto indígenas como todo individuo desposeído (recalado en la

cárcel). Así lo demuestra “Cámac” al denunciar violentamente en **El Sexto** que “los gringos no son de aquí ni de allá, son del billete. Esa es su patria” (p. 15).

Esta denuncia a lo extranjero es articulada por los presos políticos, a los que Arguedas les otorga una ideología indigenista, separada de la capitalista. Ejemplificando este punto, citemos un fragmento de lo que Torralba (preso político) expone:

El Perú está pues en manos de unos millonarios que amontonan su plata en la miseria, en la perversidad, en un excusado, a más de la mitad de los peruanos (p. 165).

En términos comparativos entre la cárcel y el mundo de afuera, la sociedad limeña, Gabriel expresa que “la corrupción hierve en Lima (...) porque es caliente; en un pueblo grande, la suciedad aumenta cada día, nadie limpia aquí y en los palacios” (p.33). Por lo tanto, según Vargas Llosa (1997), para Gabriel incitar al indio al comercio venal forma parte de una siniestra conspiración de sus explotadores para privarlo de su alma. Entonces, en concordancia con lo expuesto por el crítico, el indio no debería entrar al mundo capitalista, debería resistirse a ser moderno. Pero este pensamiento es netamente indigenista (al que tanto criticaba el mismo Vargas Llosa).

Para Gabriel, el indio no debe alejarse de lo extranjero, pues esto, bien llevado, permite desarrollo y progreso:

Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente a unos contra otros ni para uniformar sus cuerpos y almas (p. 96; los subrayados son nuestros).

El último punto resaltante de la corrupción está representado por las violaciones. Ejemplo de esto es el perpetrado a Libio, el niño serrano, el cual fue violado por “Puñalada” y sus secuaces.

Esta violación colmó la paciencia de Gabriel, pues Libio era tan solo un niño; por ello Gabriel le dice al muchacho que hay un señor que va a matar a esos negros. Este hombre era el “Piurano”, el cual le confirma a Libio:

¡El negro morirá tragando la tierra ésta hambrienta del Sexto, sus tripas también van a revolcar con el orine y los piojos! Hay que desfugar agora toda la hinchazón de mala rabia que está dentro di uno en bilis, porque d'ëso también se muere (pp. 160-161).

Es a partir de este punto que “la lucha y represión” toma forma, como veremos a continuación, pero tan solo será una ilusión romántica porque esa corrupción y esos abusos renacen en un tiempo cíclico, propio del discurso⁷ neorrealista, donde la verdad (como categoría de posesión y dominación, es decir de coerción) la obtienen y la divulgan los sujetos opresores, los que tienen el poder. En nuestro caso, la verdad carcelaria degradante es la que domina la novela, y son los sujetos enajenadores los que la poseen. Y por lo tanto, validan sus actos contra los sujetos marginales, enclaustrados dentro de la prisión, hasta deshumanizarlos, aun contra todo acto que intente oponérseles. Es decir, en la novela el componente de verdad queda relegado en función a lo moral, pero sin funcionamiento ético, pues la verdad no es el eje que mueve los hilos de la sujeción a la libertad, sino el poder y la polución del poder (es decir, la

⁷ Sobre el discurso letrado, signado a la construcción conflictiva de lo propiamente social, Eduardo Grüner argumenta que: “El discurso está, por lo tanto, fuertemente condicionado por los modos en que distintos grupos sociales intentan *acentuar* sus “palabras” de manera que expresen su experiencia y sus aspiraciones sociales. El resultado es que “el mundo de los signos se transforma en un escenario inconsciente de la lucha de clases” (1998, 42).

corrupción y la degradación) son los elementos vitales e “incuestionables” dentro de la maquinaria temática de la novela. Es decir, el componente verdad se asume dentro de la cárcel a través de los que ostentan el poder. La verdad, entonces, también es motivo de dominación. Así, Michael Foucault propone que:

en la época moderna la verdad ya no puede salvar al sujeto. El saber se acumula en un proceso social objetivo. El sujeto actúa sobre la verdad, pero la verdad ha dejado de actuar sobre el sujeto. El vínculo entre el acceso a la verdad –convertido en desarrollo autónomo del conocimiento– y la exigencia de una transformación del sujeto y del ser del sujeto por el propio sujeto se ha visto definitivamente roto (s. a., 41).

3.1.2 Tópico de Lucha y Represión

Ángel Rama, en su *Ciudad Letrada*, nos indicaba que “la traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los lenguajes simbólicos de la cultura sujetos a una concepción racional” (1984, 6). Según esto, es la cárcel el lugar donde se reasignan a los sujetos y se redefinen bajo el orden de la corrupción, diametralmente opuesto a la intencionalidad simbólica (mas no fáctica) de reagruparlos, dominarlos y reintegrarlos a una nueva sociedad suministrados por el orden y las buenas leyes⁸. Así Anne Lambright, bajo los lineamientos de Michael Foucault, argumenta que

en la descripción de Arguedas, la prisión –que superficialmente aparece como un lugar disciplinario, como un lugar de imposición de la ley y del poder– se torna (junto con sus residentes) en un lugar híbrido de la negociación cultural. Ambos –espacio y sujeto, geografía e individuo– son reubicados, resignificados, encarcelados y, una vez aptos para su lectura pública, liberados (2002, 55).

Michael Foucault, al referirse a la creación de la prisión moderna, propone la siguiente esquematización que bien puede ceñirse a todo componente físico que represente represión y encierro de la libertad, tanto físico y mental, es decir, la cárcel:

⁸ Pero Marshall Berman, en alusión directa a la formación de las sociedades modernas debido a los procesos de las migraciones y emigraciones de los individuos hacia el orbe, nos dice que: “la vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases, las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolos a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico” (1999, 102). Es decir, toda modernización si bien significa evolución también significa caos, al ser operada dentro del olvido de los niveles primarios de su cultura originaria.

Al organizar las “celdas”, los “lugares” y los “rangos”, fabrican las disciplinas espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos a la vez. Son unos espacios que establecen la fijación y permiten la circulación; recortan segmentos individuales e instauran relaciones operatorias; marcan lugares e indican valores, garantizan la obediencia de los individuos pero también una mejor economía del tiempo y de los gestos. Son espacios mixtos: reales, ya que rigen la disposición de pabellones, de salas, de mobiliarios; pero ideales, ya que se proyectan sobre la ordenación de las caracterizaciones, de las estimaciones, de las jerarquías (1992, 151-152).

En cada piso se observan los tópicos que marcan a la obra. En el primer piso se observa la **degradación del hombre por el hombre**; en el segundo y tercer piso se concentra la **lucha y represión** contra esta corruptela. Pero es en el tercer piso donde esta **lucha** se acentúa. En toda la obra hay la confrontación entre estos dos tópicos, los cuales están refrendados por el discurso del poder, el cual es el encargado del ordenamiento macroestructural físico, simbólico e ideológico en la novela⁹. Esta confrontación la marcan esencialmente los presos políticos contra los presos del primer piso, los presos peligrosos:

¿Quién va a ganar al fin? ¿El tercer o el primer piso del Sexto? (el énfasis es nuestro, p. 34).

Además, en alusión al espacio y los hechos (que bien pueden revelarse dentro de *El Sexto*), Eduardo Huarag Álvarez nos expone que

⁹ Lubomir Dölezel expone que “el poder es un medio por el que una persona –el ostentador del poder– controla las intenciones y las acciones de otra, el subordinado. La introducción del poder provoca un reordenamiento de la constelación de agentes, transformándola en una jerarquía asimétrica” (1999, 156). Donde observa tres tipos de poder: el Físico, el cual presenta una fortaleza corporal y de sumisión frente al débil; el Mental, el cual usa el plano de la inteligencia y el conocimiento como factor de persuasión; y el Social, asociado al factor político y a los movimientos de masas. Justamente estos tres tipos de poder son los que se reproducen dentro de *El sexto*, el cual se divide de acuerdo a los pisos que contiene la cárcel.

en la novela contemporánea, la descripción del espacio apenas si tiene un carácter referencial. Prevalen los hechos en sí. El lector espera la sucesión de los hechos, más que la descripción minuciosa, extensa. La descripción, de algún modo, retrasa los hechos. Los mejores logros de la descripción se observan cuando tal modalidad interactúa de un modo significativo con el motivo central del relato y la configuración de los personajes (2006, 56).

En *El Sexto* lo que se resalta son los hechos (tópicos confrontables) al ser estos propios de la contracultura carcelaria; y el narrador, en este caso Gabriel, es quien estructura el espacio y el escenario de acuerdo a dos elementos modales: su sensibilidad adquirida como experiencia carcelaria (al ser un sujeto bicultural que expone la denuncia de los sujetos dialógicos y la marginalidad corrosiva dentro de la prisión), y la comparación distintiva entre esta experiencia reflejada en el alma y la sensibilidad de los personajes penitenciarios, lo cual, si bien los nivela en cuanto que hacen visible el caos corruptor (cíclico), deforman todo ímpetu humano al confrontarse contra su destino social a falta de una identidad transcultural (que la cárcel ya delinea en el sujeto mestizo).

Como vamos mencionando, es en el primer piso de **El Sexto** que se realizan los abusos y degradaciones; pero es en el segundo y tercer piso donde algunos de sus integrantes –los más simbólicos– toman conciencia sobre estos actos, y luchan o intentan luchar por erradicarlos. Entre algunos de estos personajes que lidian contra estos abusos se encuentra el mismo Gabriel (narrador-personaje), “Cámac”, “Pacasmayo” y el “Piurano”. Todos personajes serranos, o provincianos como el “Piurano” (pero que se articulan al mundo del Ande), o mestizos con ascendencia andina como Gabriel. Es decir, la lucha la establecen los que de alguna manera están cercanos a la idiosincrasia y al valor de lo andino.

Estos personajes, dejando por un momento su filiación política¹⁰, se unen con un solo propósito: erradicar la lacra del mal, representada aquí por lo costeño. Por lo tanto, entendemos que este es un tópico constante en la novela. La lucha la entablan los presos políticos y algunos del segundo piso. Y la represión la entablan las autoridades corruptas. Rodrigo Montoya argumenta sobre este punto de la siguiente forma:

En *El Sexto*, Arguedas ofreció un crudo retrato del conflicto político entre apristas y comunistas en el contexto de una cárcel para presos comunes. El conflicto se multiplica si se toma en cuenta las tensiones y problemas existentes entre Costeños y Serranos de un lado y entre negros y serranos-indios de otro (1991, 133).

Establecemos, pues, jerarquías menores que se dan al interior de la novela.

Estableceremos la jerarquía referente a los partidos políticos que predominan en **El Sexto** (cárcel), los cuales son el APRA y el comunismo, además de un tercer partido político **sui generis** al que denominamos “ni Apra ni comunismo”, encarnado por Gabriel. Estos partidos se encuentran en constante pugna. Pero estableceremos la jerarquía **Apra / comunismo**, porque es el Apra que tiene mayor predominancia al inicio de la novela.

Esta jerarquía se ve alterada hacia **comunismo / Apra** porque Gabriel siente simpatía por el comunismo, mas no se entrega a ellos.

¹⁰ Mario Castro Arenas postula que “la novela política de los treinta en adelante se caracteriza, primero, por su pertinencia documental, por su insistencia en mostrar los hechos casi sin reelaboración literaria; segundo, por su acentuado tono autobiográfico; y por último, por su acidez polémica” (1967, 251). Si bien, podemos afirmar que *El Sexto* no es parte de una novela política o politizada propiamente dicha, es inevitable hacer referencia en ella su grado de debate ácido y polémico que se hace a las clases políticas por estar éstas separadas de los otros presos, por lo tanto de su foco común: las clases populares a la que deberían acercarse (aunque al final, impulsado por un personaje sin filiación política como Gabriel, las clases políticas unen fuerzas para desvirtuar las lacras de la corrupción, pero, como todo intento dentro del recinto neorrealista, estos son insuficientes). Es decir, no es doctrinaria pero si impulsa a los nuevos órdenes elementales, y su filiación política e ideológica va en función de proponer un acercamiento de la modernidad al servicio de la humanidad, sin importar la raza o cultura a la que pertenezcan.

Este orden sigue un parámetro y va en un sentido horizontal: **Apra – comunismo** y **ni Apra ni comunismo**, porque, aparte de la pugna ideológica entre los dos primeros, hay algo que los une, y es el deseo de desterrar la lacra de la corrupción que hay en el primer piso, o como lo designa Cornejo Polar: “El último círculo del infierno”.

Existe también la jerarquía entre los niveles físicos de la cárcel: **primer piso / tercer piso**. Este orden, como hemos visto, se invierte a **tercer piso / primer piso**; pero no se puede deconstruir en el sentido de negarlos. Además no debe existir comunicación entre estos pisos, porque al producirse genera cierto destino trágico ya que son rivales al ser parte de la contracultura en debate

En este mismo punto se desarrolla la crítica a los “gringos que explotan a los campesinos”. Cámac expresa que “el Perú es de fierro. Sobre el fierro hay arena (...) llega el viento, se lleva la arena y las pajitas; el fierro después brilla fuerte” (p.56). Resaltamos aquí que la arena sucia es todo lo pernicioso que degrada a los sujetos. El viento de la revolución, de la lucha y represión a esos agentes cancerígenos los barrerá: “entonces la mano del obrero y del campesino hará que el Perú brille para siempre con el alumbrar de la justicia” (p.56).¹¹

Roland Forgues expresa este punto con mayor claridad:

Vemos aquí que el escritor trata de reconciliar en *El Sexto*, a nivel de pensamientos políticos, lo socioeconómico y la cultura que se había esforzado ya en conciliar en el plano de la acción concreta en *Los ríos profundos*. Después de esto ya no le quedaba más que tratar de aproximar el pensamiento político y la acción concreta. Lo cual es ya cosa hecha en *Todas las sangres* (*Ob. Cit*, 419).

¹¹ Pedro Roel Mendizábal, en una actitud que raya con la armonía de las sociedades transculturales en función a la búsqueda de una identidad nacional propuesta por el mestizo al seleccionar ciertos elementos de la cultura indígena por sobre los elementos que la componen, anota que “los estudios culturales en el Perú se dan en cierta forma como parte de un “programa” de reconocimiento y reinención de la “otra cultura”, para una construcción más o menos cultura consciente de una nacional.” (2000, 108).

La Lucha es ideológica antes que confrontacional física: los presos políticos hastiados del tráfico homosexual degradante para el “Clavel”, y liderados por Luis, alegan lo siguiente:

Vamos a pedir una entrevista con el Comisario para protestar del espectáculo que hemos visto y exigir que se expulse del Sexto a “Puñalada” y Maraví. Ninguno tiene sentencia (p. 97).

A lo que “Cámac” entusiasmado respondió: “así nadie podrá vencernos, hermano (...) todo lo podremos conseguir”. Pero ni la unión de estos presos políticos logra un atisbo de solución porque ese pedido es negado. El Comisario insulta, escupe y los golpea, cosa que enardece a Luis; pero Gabriel acepta la humillación, y le explica a Luis que: “El Perú vale esta inmolación y mucho más” (p. 113). Aquí hay una clara comparación de la sociedad carcelaria con la sociedad peruana, específicamente con la serrana.

Gabriel dice que el pueblo peruano se somete a los abusos del imperialismo, pero lleva consigo el odio inmortal por quienes lo martirizan. Por eso el Perú es más fuerte que aquellos que vienen a explotar nuestras riquezas, y al hacerlo abusan de los serranos, quienes son los sujetos representativos de estos territorios explotados (p. 94).

En esta perspectiva ideológica seguimos a Cornejo Polar cuando argumenta que

[a “Cámac”]el triunfo del imperialismo, su poder incontrastable, le duele (...) más que la prisión. Sabe que estamos jodidos porque ellos mandan todavía en el mundo (p.16) y que nosotros estamos bajo los zapatos de los condenados (p. 17) (*Ob. Cit*, 172).

Pero “Cámac” intuye que la historia tiene otro sentido, y que el imperialismo y los explotadores serán derrotados. Vive de esa fe y esperanza, por eso piensa que “el Perú es de fierro. Sobre el fierro hay arena (...) llega el viento, se lleva la arena y las pajitas; el fierro después brilla fuerte” (p. 56), representándose así la lucha social de identidades¹² que representan un destino en “buenas manos”.

Resaltamos, entonces, que la arena sucia representa la virulencia social, aquello que degrada: los gringos, los soplones, etc. El viento de la revolución –en el pensamiento indigenista, soterradamente milenarista, latente en la novela– los barrerá, “entonces la mano del obrero y del campesino hará que el Perú brille para siempre con el alumbrar de la justicia” (*Lock Cit*).

Entendemos que este pensamiento solo funciona dentro del universo representado de la novela, específicamente dentro del universo representado en el espíritu de “Cámac”, pues es un componente dignificante que le ayuda a sobrevivir dentro de la marginalidad insolidaria y corrosiva del penal. Por lo tanto, “Cámac” se siente orgulloso de su nacionalidad en relación con el cambio que, según él, ocurrirá: “¡Yo, pues, soy peruano!” (*Lock Cit*).

En el plano de la cárcel, la lucha y represión se hacen más visibles después de la violación a Libio consumada por “Puñalada” y dos de sus compinches. Gabriel y el “Piurano” toman la determinación de asesinar al negro, por ello el “Piurano” dice que el mismo hará justicia porque nadie más lo hará: “Hay justicia que uno mismo debe hacer,

¹² Edgar Morín, a través de una posición que refuerza la observación etnográfica nos dice que esta “tiene su razón de ser en la profundidad de las transformaciones sociales, ideológicas incluso subjetivas operadas en la cultura occidental... en las últimas décadas: principalmente, la desdiferenciación –o al menos, la problematización– de identidades que la ciencias sociales tradicionales imaginaban como preconstituidas y sólidas (la nación, la clase, la adscripción política o ideológica) y la emergencia *teórico-discursiva* y *académica*, porque en la “realidad” existieron siempre, de identidades –y por lo tanto de problemáticas– más “blandas” y en permanente redefinición (el género, la etnicidad, la elección sexual, el multiculturalismo, etc.) que obligan a multiplicar y “ablandar”, asimismo, la estrategias de la así llamada *deconstrucción* de los dispositivos de discursos unitarios y totalizadores que pretendían dar cuenta de las identidades “antiguas” (1995, 31).

por que el juez es como un “paquetero” y Dios es altísimo para esas cosas, si es que como decían, existe (...) el mundo va pa` peor, ahista la prueba” (p. 161). Pero es el “negro exhibicionista” (vago) quien, aprovechando el suicidio de “Pacasmayo”, da muerte a “Puñalada” degollándolo (p. 184).

Entonces como aspecto simbólico propondremos la jerarquía: **“Puñalada” / vago exhibicionista**, el cual se invierte a **vago exhibicionista / “Puñalada”**. Este vago, con la mostración de su miembro viril, por el cual recolectaba dinero (negocio), adquiere un cuchillo; y así consigue engañar al lector, pues nadie pensaba que iba ser él quien asesine a “Puñalada”. No hay claves dentro de la obra que secunden este desenlace. Por ello el final de esta secuencia desconcierta y gratifica, pues fue un vago el ente corrector, ya que los vagos eran los entes más marginales dentro de la degradación moral de la cárcel. Todo indicaba que iba a ser el “Piurano” quien ultime a “Puñalada” puesto que iba a vengar a Libio; pero resultó ser el Vago exhibicionista, aprovechando el caos del suicidio de “Pacasmayo”, quien logra dar muerte al sujeto corruptor. Esto resalta el escenario neorrealista que configuramos, pues los sucesos no son parte de la cotidianidad. Por ello, como afirma Ángel Quintana “quien triunfaba en las películas neorrealistas no era un héroe clásico constituido como un semidiós, sino un antihéroe forjado en medio de las dificultades de la existencia cotidiana” (1997, 100).

La jerarquía de poder aquí no se invierte puesto que “Puñalada” ha muerto. Aunque después se revelará que el Guardián de “Clavel” ocupará el status del negro.

El acto simbólico por excelencia de esta Lucha y Represión es, justamente, el suicidio de “Pacasmayo” al ver la degradación de que era objeto el “Clavel”.

Según Cornejo Polar: “Pacasmayo”, un preso del segundo piso (...) encarcelado sin culpa –fue encarcelado acusado de ser comunista por un político, aunque ese

acusamiento fue injusto— no puede soportar la visión del hombre atroz degradado” (*Ob. Cit*, 168).

¡Esto se lava con sangre, carajo! ¡Ahí está la mía aunque podrida! ¡Es sangre! (el énfasis es nuestro)

Estas frases las entonó “Pacasmayo” antes de lanzarse del tercer piso hacia la celda de “Clavel”. Por ello resaltamos esta acción porque deja ver el rescoldo de dignidad humana que subsiste aun en las peores condiciones. Además esta acción sirve de distracción a los presos y facilita el asesinato de “Puñalada”.

Como anunciamos, supuestamente con la muerte del líder del penal se pondría fin a esas atrocidades, pero se vislumbra al guardián de “Clavel” como nuevo líder, ya que este personaje imita el llamado que “Puñalada” hace al convocar a los demás presos:

¡Qu` es d` ese Osbornooo ... bornó

Esto, desde una posición crítica y pesimista, nos hace razonar que la degradación, corrupción y abusos contra los sujetos reclusos (en la cárcel y dentro de su propia marginalidad), en un enfoque pesimista del hombre, tiene un tiempo cíclico, pues todo se renueva¹³; y para lograr exterminar a esta lacra habrá que cortarla de raíz. Por lo tanto, desprendemos de lo expuesto que debemos ser actuantes porque solo así “El Perú

¹³ El mismo Morín afirma que “los hombres de una cultura, por su modo de conocimiento, producen la cultura que produce su modo de conocimiento. La cultura genera los conocimientos que regeneran la cultura. El conocimiento depende de múltiples condiciones socioculturales, y condiciona a cambio esas condiciones” (*Ibidem*, 80). En *El Sexto*, el conocimiento inmediato está articulado, desde el ámbito de la corrupción y la degradación, sobre la base de los componentes propios de la insolidaridad neorrealista, es decir, de una individualidad furiosa en pleno debate contracultural; por ello, la cultura que produce este tipo de conocimiento tiene que estar en constante debate con su propia individualidad. Y por lo tanto, reseña la decadencia de las relaciones sociales en una actitud cíclica del desorden, lo bárbaro y el caos.

brillará en el mundo como una gran estrella. Su luz será la nuestra, la que hayamos encendido nosotros” (p. 113), pues sino se obtiene lo que Britto García manifiesta:

El marginador condiciona de manera angustiosa la uniformidad en su propio círculo, al mismo tiempo que exagera la diferencia del marginado, al extremo de convertirlo en el *otro*, en lo *no humano*: en el *bárbaro*, el *infrahombre*, el *pagano*, el *hereje*, el *esclavo*, el *lumpen*, el *enfermo mental*, el *disidente* (*Ob. Cit.*, 20)¹⁴.

Puesto que, según Jhon Beverly, “en su concepción, “el pueblo” es tanto una categoría objetiva como heurística. Pertenecer al pueblo requiere que el ser social de uno tenga un grado inherente de subordinación” (2004, 134). Y esto se debate en la búsqueda de identidad por el sujeto mestizo dentro “del pueblo” contracultural carcelario.

¹⁴ Lubomir Dölezel, sobre la articulación del poder y de la dominación sobre el sujeto cosificado –al interior del penal o en espacios donde prime el orden de lo legal armónico– por parte del marginador al cual hace referencia Britto García, refiere que: “El poder se ejerce bien por la represión –se impide a la persona subordinada que realice acciones voluntarias, o bien por la coerción–, se refuerza a él o ella a realizar acciones que van contra sus intenciones. La coerción causa la acción involuntaria, la represión, la inactividad involuntaria. Si la represión conduce a la aniquilación de la capacidad de acción del subordinado, la llamamos incapacitación. La represión centrada, la coerción, podría ocasionar la formación o la adquisición de una capacidad para actuar” (*Ob. cit.*, 157).

CAPÍTULO IV

El Sexto, el horror carcelario o la metáfora de la sociedad peruana.

El presente estudio no pretende ser una copia de lo que representa la posición ideológica y política de la obra de Arguedas. Lo que pretende demostrar es el proceso socio transcultural que ocurre dentro del imaginario planteado por este escritor, además de representar críticamente las inversiones subordinadas de la marginalidad que el texto (y la sociedad) propone. Nos hemos centrado en la historia que se relata con el propósito de recategorizar los niveles semánticos culturales orientados a representar el poder y la dominación que se articulan en la bestialización, producto del encierro carcelario¹, y producto de la construcción de sociedades modernas. Así Foucault propone, sobre el mundo carcelario, que:

Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone (1992, 141).

El mismo Foucault, en atención a los niveles correctivos y coercitivos que deberían imperar dentro de una prisión que, justamente, está hecha para reformar y reordenar las almas y los cuerpos de los condenados, expone que

¹ Luis Britto García, a propósito de la construcción y organización de sociedades culturales, propias de eventos contraculturales (como la formación y el encierro de la sociedad carcelaria), propone que: “los organismos sociales desarrollan una *cultura*, una memoria colectiva, que contiene los datos esenciales relativos a la propia estructura del grupo social, al ambiente donde está establecido, y a las pausas de conducta necesarias para regir las relaciones entre los integrantes del grupo, y entre éste y el ambiente” (1994, 16).

la disciplina exige a veces la *clausura*, la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo. Lugar protegido de la monotonía disciplinaria. Ha existido el gran “encierro” de los vagabundos y de los indigentes; ha habido otros más discretos, pero insidiosos y eficaces (*Ibíd.*, 145).

Pero esta reordenación y reformulación, en base a la legalidad de la protección de los individuos desterrados en estas unidades menores, no se da para corregir, sino para mantener el orden de lo ilegal, de lo execrable, a veces, secundado por las propias autoridades que deberían buscar una función moral. Es por ello que en la prisión se articulan las jerarquías entre los dominados y los dominantes, de acuerdo al grado de marginalidad, peligrosidad y corrupción que representen. Además, como evidencia Carlos García Bedoya-Maguiña, “los conflictos culturales en el espacio social peruano se organizan en torno a dos polaridades extremas: la cultura imperial metropolitana y la cultura indígena” (2000, 48), y ambas, dentro de la cárcel así como fuera de esta, representan el debate que se modula por el discurso del sujeto mestizo, puesto que es la disputa de clases la que evidencia la fractura constitutiva de la sociedad, la cual se corresponde con las fracturas de la cultura, y que sin duda en una sociedad histórica particular tienden a entrecruzarse.

Guiados bajo esta perspectiva, este estudio genera una aproximación a la poética arguediana, la cual representa una lectura doble en cuanto establece un discurso que resalta el imaginario indígena en su función evocadora y purificadora de la barbarie (por lo menos en el plano psicológico), y establece también un discurso que aviva la visión neorrealista de la insolidaridad denunciada por Gabriel, quien al ser un misti (el cual

posee un discurso bicultural), reseña los males de la cultura² y de la nación (sustentadas en la prisión) para promover la transculturación de los individuos (sea cual fuere su procedencia), puesto que observa que el capitalismo va creciendo y reformulando las sociedades y los rostros antiguos. Es decir, el misti articula su voz en una intencionalidad de cambiar la mentalidad y los espacios, pero sin perder de vista el carácter tradicional que compone la cultura peruana en su función de instaurar una “identidad nacional”. Es la modernidad donde Arguedas plantea esta superación mental de lo tradicional.

Por ello, es castrante especular que la cultura primigenia podrá sobrevivir inmune a los nuevos procesos; en cambio, Arguedas entiende y promueve que el mestizo y la mestización son los elementos para que esa cultura sobreviva en las tradiciones (en el entendimiento de formar una idea de nación mestiza, cosa que no formula a toda la nación peruana). Así, en la misma novela, Gabriel citando unos versos de “Briznas de hierba” nos habla de esta doble herencia sociocultural, donde, a su entender, predomina la herencia quechua (con su función evocadora melancólica) en relación directa a las sociedades modernas:

*Tremenda y deslumbrante la aurora me mataría si yo no
llevase ahora y siempre otra aurora dentro de mí.*

² Fredric Jameson, sobre la concepción y uniformización de la cultura nos dice que: “la cultura –la versión más débil y secular de eso llamado religión– no es una sustancia o un fenómeno propiamente dicho; se trata de un espejismo objetivo que surge de una relación entre, por lo menos, dos grupos. Es decir, que ningún grupo “tiene” una cultura solo por sí mismo: la cultura es el nimbo que percibe un grupo cuando entra en contacto con otro y lo observa. Es la objetivación de todo lo que es ajeno y extraño en el grupo de contacto” (1998, 101). Y en la cárcel, la propia convivencia reseña el conflicto de las formas culturales, y, así mismo, refleja otra cultura: la carcelaria. Por ello, asumimos como asume Jameson que: “la cultura, entonces, debe verse siempre como un vehículo o un medio por el cual se negocia la relación entre los grupos. Si no se está atento y se la desenmascara siempre como una idea del Otro (aun cuando la reasuma para mí), se perpetúan las ilusiones ópticas y el falso objetivismo de esta compleja relación histórica (por ende, las objeciones que se han hecho a los seudoconceptos como “sociedad” son aún más validas en este caso, en el que se puede rastrear su origen en la lucha de grupos)” (*Ibidem*, 103).

También nosotros ascendemos, deslumbrantes y tremendos como el sol... (p. 184).

Nuestro enfoque se basa en este discurso doble, o inversión de la historia relatada, a partir de lo que expone Roland Forgues al referir a la cárcel como reflejo de la sociedad peruana (el macrocosmos):

La cárcel juega un papel de aislamiento y exterminio de los indeseables, contestatarios y marginales. Si uno no muere en ella, se vuelve loco, pierde el alma. Así la violencia, el asesinato, el chivateo, la prostitución homosexual, el estupro, la violación, la perversidad, la depravación y el vicio que reinan en ella como dueños y señores no solo son tolerados sino inclusive estimulados por las autoridades (1989, 299).

Puesto que la cárcel es el escenario por excelencia donde se pueden incluir y recluir elementos de la barbarie, y por tanto todo elemento que busque su reformulación será resaltado como vital. Por esto Arguedas utiliza el escenario carcelario, el escenario neorrealista para reformular los imaginarios andinos en una propedéutica social transcultural (no propone una aculturación de los imaginarios) que aviva a la memoria como rescate de su tradición. El imaginario no se pierde, sino se mantiene en la memoria y en el folclor de los sujetos mestizos. Jana Hermuthová nos aclara este panorama al postular que

en su pensamiento teórico, Arguedas llega hasta el punto de rechazar el concepto de la aculturación del pueblo indígena que vaya perdiendo su identidad y promociona el concepto de la transculturación. No solo la civilización occidental dominante influye en los pueblos indígenas, sino que también estas culturas dominadas transforman creativamente los elementos occidentales hasta hacer nacer una nueva realidad independiente (2004, 30).

Esta realidad, en un discurso mayor, no se reformula independiente. Se aclara en la perspectiva identitaria del mestizo, quien transcultura los imaginarios tradicionales en postulados y espacios modernos.

Es incuestionable, por tanto, confirmar que el discurso que propone Arguedas en *El Sexto* no es para nada armónico, puesto que los elementos vitales que reseñamos, si bien sirven para buscar contrarrestar la lacra de la corrupción, no logran su cometido, más bien lo avivan y lo reinician haciéndonos ver un tiempo cíclico, propio de la convivencia amoral de la modernidad (recuérdese que aunque maten a “Puñalada”, líder del penal y responsable principal del caos, el mal no termina sino que se reinstaura la corrupción con el negro guardián de “Clavel”). Es decir, los polos gobernantes, en nuestra visión marginal de la novela, de invertidos se reorganizan y manifiestan cíclicamente la pugna entre lo denominado como el “bien” y “el mal”.

Este punto está representado tras la muerte del soplón apodado el “Pato”. El “Piurano” lo ultima degollándolo, pues este soplón también cundía el caos dentro de la prisión, porque mientras llevan al “Piurano” donde el teniente (luego de la muerte de “Puñalada”), todo presagiaba que la corrupción iba en caída. Ya estaba “Puñalada” muerto y ahora el soplón también lo estaba: parecía que al final se enmarcaba la victoria de la lucha y represión, pero esto no es así. Aparece la voz del negro Guardián de “Clavel” imitando el llamado de “Puñalada”, y al hacerlo refleja que la corrupción se restablecerá dentro de la visión propia del escenario neorrealista, en el cual lo marginal se regenera y esto es lo denunciado. El mundo marginal seguirá en la cárcel, y el nuevo dueño del discurso del horror así lo rectifica y lo ratifica. Además que todo discurso neorrealista, y más aún el que contenga como escenario de las acciones a la cárcel, no podrá escapar a su derrotero, pues los individuos no logran rehacer los significados en

un simbolismo que trascienda sobre la moral y el bien, muy por el contrario son asimilados o reasimilados en esa misma barbarie.

El desafío del Lenguaje

Hay que tener en cuenta que uno de los más grandes desafíos de Arguedas, en la concepción de su literatura, era crear un lenguaje literario a través por el cual sus “otros objetivados” puedan expresarse en quechua, en español y dentro de los campos de la cultura dominante para revelar el crisol cultural que se iba formando en la capital. Así, José Alberto Portugal refrenda que

el problema técnico fundamental de la narrativa arguediana es el de la lengua, entendiendo este problema en términos de la búsqueda de una solución artística a la tensión entre el quechua y el castellano, lenguas que representan los dos polos culturales del Perú (1995, 274).

Este esfuerzo, obviamente, implica la introducción o creación literaria de nuevos sujetos nacionales dentro de la cosmogonía que nos da la ficción literaria, refrendada con las vivencias sociales de los individuos que se configuraban en los nuevos escenarios. Vivencias que calzan y concilian con una teoría del país, la cual es vista como resultante de dos culturas enfrentadas y dos sistemas superpuestos: el dualismo occidental-

aborigen, español-quechua, sierra-costa, urbe-campo, indio-misti, principal-comunero, lengua quechua-lengua castellana. Por ello, Alberto Escobar expone que

Arguedas se instala en un módulo de escritura que desborda el exclusivo interés estético-literario y funda su mérito en ciertos rasgos de literaridad y significación, con los cuales transpone a la escritura las tensiones del contexto sociocultural del universo andino (1984, 19-20).

Además que, como arguye Henri Favre, la función de mezcla de razas en un proceso cultural y transculturador, producto de la mirada heterogénea de la sociedad peruana, posibilita un discurso mayor donde se desenvuelvan las voces y las órdenes de los nuevos individuos, sean estas de un orden trasgresor o evolutivo, pero ya capitalista moderno; es decir, producto de la contienda cultural que crea y forma un nuevo individuo físico y mental: el mestizo:

Aun cuando sus actitudes en tanto que ser cultural están plenamente admitidas, el indio no deja de estar condenado a desaparecer, en tanto que ser racial. El destino que los indigenistas le asignan es el de su fusión con la población criolla, con objeto de engendrar una raza mestiza que sea la raza auténticamente nacional. El mestizaje biológico ofrece la solución definitiva al problema indio, al mismo tiempo que la de la cuestión nacional en todos sus aspectos (1998, 39).

Es incuestionable, como lo revalida Favre, que “el término de mestizaje no se refiere ya a la amalgama de las razas sino a las mezclas de culturas” (*Ibidem*, 49), por ello el individuo recaería en la hibridación que es el proceso mediante el cual la cultura india y la cultura occidental, que por principio se plantean como complementarias, deben interpenetrarse, intercambiar entre ellas préstamos, y reducir poco a poco sus diferencias, hasta el momento en que forman una sola y misma cultura. A esas dos culturas se les tendrían por iguales al no atribuirse ninguna superioridad de una frente a

la otra. Pero ya en el mundo moderno neorrealista, con una función más política que social, las culturas siempre estarán en constante debate debido a que alguna de ellas mantiene el orden de subalternidad (la andina) planteada por la cultura dominante (la criolla). En *El Sexto*, el narrador trata de resolver el conflicto de esa marginalidad al denunciar los vicios y los excesos propios del encierro carcelario, pero, como se observa en el desarrollo temático de la novela, el mismo narrador sabe que esos vicios y esos excesos son regenerativos al ser propios de una sociedad modernizada, en la cual confluyen capitalismo y deterioro de las órdenes primarias de la cultura, para dar paso al nuevo orden o sociedad de masas.

Es *El sexto* un ente que refleja los sismos culturales sumidos en una atmósfera urbano–marginal, porque es allí donde Arguedas plasma mejor su poética, puesto que al usar un escenario marginal decadente, y darnos una lectura insolidaria neorrealista de la realidad, los postulados valorativos de la óptica indigenista operan como resortes entre la miseria expuesta.

Como colofón asentamos que *El Sexto* es la novela en la que Arguedas cambia de formato estilístico y narrativo (el mundo serrano se da en extramuros, fuera del penal, en evocaciones de los paisajes, y, por tanto, se constituye a la cárcel a partir de una narración lóbrega) para demostrar que tanto los escenarios como los individuos cambian. Además esta es una novela que atrapa por su crudeza descriptiva y por su poética manera de dar una fuga a su propia marginalidad: aparte de la lucha entre bandos, se muestra el paisaje campesino para contrarrestar el escenario crudo y caótico de la prisión. Se ven todavía rescoldos de la dignidad humana reflejada en la conciencia del individuo, del narrador, o del Arguedas que escritura a la sociedad en su mirada macrocósmica de la representación de la idiosincrasia andina. Como expone Anna

Housková: “el hombre y la comunidad pertenecen a la naturaleza. Los motivos del paisaje, recordando u observando por la ventanilla de la cárcel, forman un ritual de purificación” (2002, 93)³, pero esa purificación es una escenificación melancólica de un pasado que ya no existe más que en la propia memoria de sus evocadores, puesto que los escenarios se reformulan hasta dar paso a esa sociedad moderna que Gabriel llama a unirse a las voluntades y a los progresos de las sociedades tradicionales. Es decir, la sociedad en debate dentro de *El sexto* es la propia sociedad peruana

CONCLUSIONES

- 1) La novela *El Sexto* presenta el universo social indígena en un espacio como la cárcel desde una estética como la neorrealista, para observar el modo en que este universo tiende a pervivir a través del recuerdo y la evocación en personajes indios y mestizos. De este modo, la novela se constituye en un momento de renovación de la narrativa arguediana en relación con la dominante indigenista que la caracterizó.
- 2) El empleo de la cárcel como espacio simbólico es eficiente y sirve al propósito de operar con los referentes ideológicos y culturales indígenas. La cárcel es donde se articula la representación cultural de un país en transición. En *El Sexto*, la cárcel es el rostro deformado por el horror de lo que para Arguedas se iba configurando como nación.

³ Por ello Roberto Paoli nos confirma que: “con frecuencia, en la memoria de Arguedas, el espacio andino se contrapone al espacio costero, constituyéndose en un paisaje del alma intensamente extrañado. Esta oposición se manifiesta especialmente en *El Sexto*, novela en que la materia sórdida y sorda que allí se manipula, se aviva líricamente cuando la memoria consigue aproximar aspectos del mundo serrano” (1991, 143).

- 3) *El Sexto* no destaca por el exclusivo tratamiento del indigenismo utópico, sino que al tratar ese aspecto, sumado a la denuncia del abuso en una sociedad carcelaria, con seres marginales e insolidarios dentro del marco del horror en un universo moderno, trasciende sus propios límites. Esta obra es una defensa de los seres marginales, tanto indígenas como no indígenas sumidos en la cárcel.
- 4) El carácter insolidario y por lo tanto neorrealista de la cárcel se configura exitosamente en *El Sexto*, porque es el lugar donde los sujetos son despojados de su libertad y propenden a la animalización y bestialización. Su función de corregir, liberar y ordenar al individuo enclaustrado se ha perdido sin dar lugar a la modificación de las conductas. La cárcel y sus elementos sirven para reseñar la crisis que genera la modernidad y el capitalismo en individuos no aptos para sortear esos cambios. Por ello el mal siempre es cíclico, y la lucha por desterrarlo se vuelve interminable.
- 5) *El Sexto* usa a la cárcel como escenario de contraste donde se evidencia de mejor forma la oposición de la cultura costeña con la cultura andina, la cual es poetizada gracias al orden moral de su paisaje y sus costumbres. Para Arguedas, ese contraste está al servicio de la búsqueda de una identidad de nación depositada en el mestizo, quien debe articular la tradición andina a los nuevos escenarios físicos y mentales que va fomentando los procesos de transculturación y modernización sociales.
- 6) En *El Sexto* se busca explicar el conflicto cultural peruano a partir de la dinámica carcelaria. Por ello se establece una analogía entre la corrupción, propia de ese

ámbito, y los sectores marginales, expresión de un país segmentado, multicultural y multilingüe. Es allí donde la bestialización, el dominio del hombre por el hombre, signados por elementos raciales confrontables (el clásico conflicto étnico entre lo serrano y lo costeño) generan una presentación en forma de denuncia.

- 7) En *El Sexto*, la cárcel es una metáfora de la sociedad peruana. Esta estrategia de representación, por lo demás presente en la producción arguediana, cobra otro nivel al referir diferentes culturas dentro de un microcosmos insolidario, donde hace su aparición el sujeto mestizo.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

ARGUEDAS, José María. *El Sexto*. Lima: Editorial Mejía Baca, 1961.

SECUNDARIA

a) Sobre *El Sexto*:

CORNEJO POLAR, Antonio. “*El Sexto*, las cárceles infinitas”. En: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1973.

ESCOBAR, Alberto. “*El Sexto* o el hábito de la libertad”. En: *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Juan Larco, ed., pp. 285-87. La Habana: Casa de las Américas: Centro de Investigaciones Literarias, 1976.

- FORGUES, Roland. “El reconocimiento del mestizaje y el advenimiento de un hombre nuevo”. En: *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una Utopía*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.
- GALDO, Juan Carlos. ““Cámac no está muerto”: alegoría política y utopía andina en *El Sexto*”. En: *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2008.
- HOUSKOVÁ, Anna. “El Quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas”. En: *Hueso número*, N° 40. Lima: Febrero del 2002.
- LAMBRIGHT, Anne. “Espacio, sujeto y resistencia en *El Sexto*”. En: *Antropológica*, N°20. Lima: 2002.
- ORRILLO LEDESMA, Winston. “José María Arguedas. *El Sexto*”. En: *Letras Peruanas*, N° 13. Lima: Abril - Junio de 1962.
- OVIEDO, José Miguel. “Más allá de lo infernal, el hombre”. En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima: 10 de Diciembre, 1961.
- PORTUGAL, José Alberto. “En la encrucijada. *El Sexto*, novela de crisis”. En: *Las Novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2007.
- ROWE, William. “Una Nota acerca de *El Sexto*”. En: *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Cultura, 1979.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. “Arguedas: Fe en el hombre”. En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima: 30 de Noviembre, 1961.
- SANDOVAL, Ciro A. “*El Sexto* de José María Arguedas: Espacio Entrópico de hervores Metatestimoniales”. En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, Núm. 181, Octubre – Diciembre de 1997, pp. 697- 709.

“Vuelta a *EL Sexto* de José María Arguedas”. En: Ramírez Franco, Sergio (Editor). *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura. Iberoamericana, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. “El hombre carcelario y la condición marginal”. En: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las Ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Primera edición, 1996).

b) Sobre Arguedas:

AIBAR RAY, Elena. *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1992.

BALLÓN, José Carlos. “Entre la utopía indigenista y la utopía modernista”. En: *Quehacer*, N° 160. Lima: mayo-junio del 2006.

CASTILLO OCHOA, Manuel. “José María Arguedas, el conflicto cultural y la intervención triunfante”. En: Martínez, Maruja y Nelson Manrique (Editores). *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1995.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Condición Migrante y representación social: El caso de Arguedas”. En: *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1995.

“Arguedas, una espléndida historia”. En: Forgues, Roland (Editor). *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1991.

“Prólogo” a Escajadillo G., Tomás. *La Narrativa Indigenista Peruana*. Lima: Editorial Mantaro, 1994, pp. 9-13.

ESCAJADILLO G., Tomás. *La Narrativa Indigenista Peruana*. Lima: Editorial Mantaro, 1994.

ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía de la Lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

El imaginario Nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989.

“La guerra silenciosa de *Todas las Sangres*”. En: *Patio de Letras 3* (Primera edición, 1965, Segunda edición, 1972). Lima: Luis Alfredo Ediciones, 1995.

FLORES GALINDO, Alberto. *Dos ensayos sobre José María Arguedas.* Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1992.

GARCÍA BEDOYA-MAGUIÑA, Carlos. “Comentario”. En: Martínez, Maruja y Nelson Manrique (Editores). *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después.* Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1995.

La literatura peruana en el período de estabilización colonial. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2000.

HERMUTHOVÁ, Jana. “El discurso experimental Arguediano”. En: *José María Arguedas en el corazón de Europa.* Praga: Instituto de Estudios Románicos/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Carolina de Praga, 2004. En la red: 28 de noviembre de 2009, 17: 30 <http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art4.pdf>

LÉVANO, César. *Arguedas, un Sentimiento Trágico de la Vida.* Lima: Labor, 1969.

“Arguedas: la partida continúa”. En: *La Primera.* Lima, 2 de Diciembre, 2008.

MANRIQUE, Nelson. “José María Arguedas y la cuestión del Mestizaje”. En: Martínez, Maruja y Nelson Manrique (editores). *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después.* Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1995.

MONTOYA, Rodrigo. “Visiones del Perú en la obra de Arguedas”. En: Forgues, Roland (Editor). *José María Arguedas. Vida y obra.* Lima: Amaru Editores, 1991.

PAOLI, Roberto. “La descripción en Arguedas”. En: Forgues, Roland (Editor). *José María Arguedas. Vida y obra.* Lima: Amaru Editores, 1991.

PORTUGAL, José Alberto. “Muerte y resurrección del autor”. En: Martínez, Maruja y Nelson Manrique (Editores). *Amor y Fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo SUR, 1995.

Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1982.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. “Arguedas y el Neoindigenismo”. En: Forgues, Roland (Editor). *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1991.

SCHIROVÁ, Clara. “*Todas las Sangres*-la utopía peruana”. En: *José María Arguedas en el corazón de Europa*. Praga: Instituto de Estudios Románicos/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Carolina de Praga, 2004. En la red: 28 de noviembre de 2009, 17: 30 <http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art4.pdf>

COMPLEMENTARIA

Sobre la Cárcel.

Antecedentes:

SEOANE, Juan. *Hombre y rejas*. Lima: Populibros Peruanos, 1935.

VALCÁRCEL, Gustavo. *La Prisión*. México: Cuadernos americanos, 1951. Segunda Edición. Lima: Editora Perú Nuevo, 1960.

Sobre Estudios Culturales

ARGUEDAS, José María. “La religión de los Rukanas”. En: *Páginas escogidas* (Segunda Edición). Emilio Adolfo Wesphalen (editor). Lima: Editorial Universo S.A., 1974.

Formación de una cultura nacional indoamericana. Ángel Rama (editor). México D. F.: Siglo XXI editores, 1975.

BHABHA, Homi K. *El Lugar de la Cultura* (Primera edición *The location of culture*, 1994). Traducción de César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La Experiencia de la Modernidad* (undécima edición). México: Siglo veintiuno editores, 1999.

BEVERLY, Jhon. *Subalternidad y Representación. Debates en Teoría Cultural.* Traducción de Marlene Beiza y Sergio Villalobos Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.

BRITTO GARCÍA, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad.* Caracas: Nueva Sociedad, 1994.

DEGREGORI, Carlos Iván. “Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso”. En: Degregori, Carlos Iván (editor). *No hay país diverso Compendio de Antropología Peruana.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias sociales en el Perú, 2000.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados.* Traducción de Andrés Boglar. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. y Tusquets Editores, S. A., 2003.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista.* Lima: UNFV, 2000.

“¿De qué indio hablamos?”. Lima: s. e., lunes 24 de Junio del 2002.

FAVRE, Henri. *El indigenismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

GRÜNER, Eduardo. “El retorno de la Teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek”. En: Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios*

culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo. Traducción Moira Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1998.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

”Prólogo” a Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafe de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1988.

GRUZINSKI, Serge. *El Pensamiento mestizo* (Traducción Enrique Folch González). Primera edición en francés 1999. Barcelona: Paidós, 2000.

JAMESON, Fredric. “Sobre los ‘Estudios Culturales’”. En: Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Traducción Moira Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1998.

LAMAS, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades en la categoría de género”. En: *Nueva Antropología.. S.e.*

LIENHARD, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988* (Tercera edición, revisada y aumentada). Lima: Editorial Horizonte, 1992.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *El retorno del Inca Rey*. La Paz: Hisbol, 1989.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. “La cultura en los estudios literarios en el Perú”. En: López Maguiña, Santiago *et al.* (editor.). *Estudios culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafe de Bogotá: convenio Andrés Bello, 1998.

“La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía”. En: Herlinghaus, Hermann (editor). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

QUIJANO, Aníbal. *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y política ediciones, 1988.

Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul, 1980.

ROEL MENDIZÁBAL, Pedro. “De Folklore a Culturas híbridas: Rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros”. En: Degregori, Carlos Iván (editor). *No hay país más diverso. Compendio de Antropología Peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias sociales en el Perú, 2000.

UBILLÚZ, Juan Carlos. *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

VICH, Víctor. *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Primera edición en inglés, 1989. Traducción de Isabel Vericat Núñez. México: Siglo veintiuno editores, 1992.

Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. (Edición original 1991). Buenos aires: Paidós, 2000.

Sobre Teoría y Crítica Literaria

ANGVIK, Birger. *La ausencia de la Forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*. Lima: PUCP, 1999.

BAJTÍN, Mijail. *Teoría y estética de la Novela*. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Primera edición 1992. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama S. A., 1995.

BOURRICAUD, Francois. “¿Cholificación?”. En: *El indio y el poder en el Perú*. Instituto de Estudio Peruano, Serie Perú Problema, N° 4, Lima, 1970.

BRUNETTA, Gian Piero. *Guía de la historia del cine italiano*. Lima: Instituto Italiano de Cultura/ Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

CASTRO Arenas, Mario. *La Novela peruana y la evolución social*. (segunda edición). Lima: Iberia S.A., 1967.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre Literatura y crítica Latinoamericana*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 1982.

Literatura y Sociedad en el Perú: la Novela Indigenista.
Lima: Editorial Lasontay, s. a.

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

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia* (Tomo III). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

DÖLEZEL, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción del inglés Rodríguez. Madrid: Arcolibros, s. l., 1999, p.157. Primera edición en inglés 1998.

FOUCAULT, Michelt. *El Discurso del Poder* (Primera edición 1983). Presentación y Selección Oscar Terán. México: Folios Ediciones, 1984

Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión (vigésima edición). Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: siglo XXI Editores, 1992.

Hermenéutica del sujeto. Edición, traducción y prólogo Fernando Álvarez-Uría. La Plata: Editorial Altamira, s. a.

GARCÍA ESCUDERO, José. *Vamos a hablar de cine. Neorrealismo en el cine*. Barcelona: Biblioteca Básica Salvat, 1970.

HOWARD-MALVERDE, Rosaleen. *Narraciones en la frontera: la autobiografía quechua de Gregorio Condori Mamani y sus traducciones al castellano y al inglés*. Universidad de Liverpool. AMERINDIA n°22, 1997.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo. "Estudio semiológico sobre el neorrealismo". Ayacucho: Edit. Universidad de Huamanga, 1980.

_____. *Rasgos Relevantes en la narrativa peruana*, s. e.

_____. *Estética de la Creación y Técnicas Narrativas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Editorial Universitaria, 2006.

LOZANO ALVARADO, Saniel E. *Proceso y Horizontes del Indigenismo Peruano*. Trujillo: Editorial Libertad, 1991.

MIGNOLO, Walter. D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

MORÍN, Edgar. "Cultura n conocimiento". En: Watzlawrek, Paúl y Peter Krieg (comps) *El ojo del observador contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1995.

QUINTANA, Ángel. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

SELDEN, Raman. *La Teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1987.

TERÁN MORVELI, Jorge. *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad - escritura*. Lima: Andesbooks, 2008.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge. *Literatura Hispanoamericana B*. Lima: Centro de Producción Editorial e imprenta de la UNMSM, 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. “Luzbel, Europa y otras conspiraciones”. En: Collazos, Oscar (editor). *Literatura en la revolución y revolución en la Literatura*. México: Siglo XXI editores, 1979.