



Capítulo 5



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

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

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

De esta edición:

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

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

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

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

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

La máquina de locura y el héroe mítico en *El Sexto* de José María Arguedas

EDWARD CHAUCA

University of California, Los Ángeles, EE.UU.

—*Si entiendo esta vida —exclamó el piurano— tengo que despachar a alguno de los dos, Puñalada o el Rosita!*

—*¿Para morir loco, después, aquí, como ese japonés o el Pianista? —le dije.*

Arguedas (1969)



En el epígrafe extraído de la novela *El Sexto*, la vida se entiende como una potencia capaz de actuar sobre la muerte, pero donde el castigo por dicha acción es la misma muerte. Tenemos ante nuestros ojos el fundamento de la acción heroica-trágica: el desarrollo de la potencia de vida sin temer los límites de la muerte física. La luminosidad de la acción trágica nos rescata de las miserias terrenales y nos devuelve, así, nuestra dignidad humana: una dignidad más trascendental y menos mundana. Esta conceptualización de la vida como potencia heroica es el mensaje más vital que *El Sexto* de José María Arguedas otorga a su lector y que, sorprendentemente, la crítica ha pasado por alto. El estudio de la función política del heroísmo es el principal objetivo del presente artículo. El acto heroico en la obra surge como respuesta a las condiciones infrahumanas en la que viven los prisioneros del Sexto. Para entender la dimensión política del heroísmo es necesario, primero, analizar el espacio contra el cual se enfrenta: la cárcel como una máquina productora de locura y muerte. En segundo lugar, hace falta analizar la relación de empatía que se establece entre el protagonista y la locura, como una búsqueda afectiva que abre una nueva mirada sobre la realidad nacional.

Y, finalmente, debemos analizar la acción heroica como la puesta en marcha de un nuevo proyecto político-afectivo que busca integrar a los sujetos más marginales dentro un nuevo concepto de nación.

Arguedas escribió *El Sexto* basándose en su propia experiencia de encarcelación de ocho meses entre 1937 y 1938, durante el gobierno dictatorial del general Óscar R. Benavides (1933-1939), en la cárcel homónima a la novela. La escribe más de veinte años después, durante la presidencia de Manuel Pardo (1956-1962), quien gobernó con el apoyo del APRA, grupo político de izquierda moderada que había sido perseguido por gobiernos anteriores, pero que, para ese entonces, ya había entablado relaciones con diversos grupos del poder político oficial¹.

La obra está narrada desde la perspectiva de Gabriel —alterego de Arguedas—, quien es encarcelado en la prisión por un motivo que no se señala en el texto. Él relata su experiencia en *El Sexto*, comparte sus discusiones con otros presos, sus elucubraciones sobre la realidad peruana y recuerdos infantiles en su pueblo natal de los Andes peruanos. Al protagonista se le designa un espacio entre los presos políticos, comunistas y apristas, porque como estudiante universitario había mantenido relaciones con partidarios comunistas; sin embargo, nunca logra identificarse plenamente con ellos. Su primer compañero de celda, Alejandro Cámac, indígena, minero sindicalista y ex campesino, también guarda distancia con los grupos políticos a pesar de estar relacionado con los comunistas. A través de sus ojos, Gabriel aprende cómo están conformados los grupos dentro de la cárcel, los enfrentamientos políticos y cómo los problemas nacionales se ven reflejados dentro de la prisión. Cámac ha sido el personaje más estudiado por la crítica por ser la figura que concilia el mundo andino con el obrero. Juan Carlos Galdo (2008) ha estudiado la estrecha conexión que existe entre el personaje y una serie de divinidades indígenas, como Viracocha, Pachacámac y el Inkarrí (p. 133): fundamenta su lectura en la constante referencia que se hace a la inmortalidad y capacidad de resurrección de Cámac como elementos restauradores de justicia. En su figura se concentra el mundo mítico-espiritual indígena. Su muerte, debido a una enfermedad que lo aquejaba,

¹ Arguedas fue llevado a la cárcel por participar en «la vejatoria expulsión de los claustros de la Universidad de San Marcos del general Camarotta, representante del gobierno de Mussolini, a quien los estudiantes arrojaron a la celebre pileta del Patio de Letras, como protesta por la intervención de la aviación italiana en la Guerra Civil Española» (Cornejo Polar, 1973, p. 164). Otras fuentes, que incluyen una entrevista al mismo Arguedas realizada por Sara Castro-Klaren, señalan que al general Camarotta no se le arrojó a la pileta.

deja a Gabriel en un estado de desolación, del cual logra salir gracias a la gesta heroica de Policarpo Herrera, el piurano. El primer piso del Sexto está dominado por tres grupos de maleantes avezados dirigidos por Puñalada, Maraví y el Rosita. Los dos primeros se encargan sobre todo de causar daño físico y moral a los vagos enajenados que deambulan en el primer piso (los más distintivos son el Pianista y el japonés), así como a algunos de los recién llegados a la prisión. Este es el caso de Libio Tasaico, joven indígena con poco tiempo de haber migrado a la ciudad, quien es llevado al Sexto por mandato de su patrona, como castigo por un supuesto robo. En la prisión, Tasaico es ultrajado por Puñalada y otros miembros de su pandilla, lo cual desata la furia del piurano y de Gabriel. Después de haber sido testigo de tanta degradación física y moral, el piurano pierde el control de sus emociones y decide vengar a Tasaico con la muerte de Puñalada. Gabriel toma la decisión de colaborar en la empresa y eso le ayuda a mantener cierta cordura. En el momento crucial, uno de los vagos asesina a Puñalada. Cuando parece que el piurano ya no va a mancharse las manos de sangre, aparece el Pato, el soplón e inspector de la policía más odiado por los presos. El piurano acaba con él de una cuchillada y, luego, se entrega a las autoridades. La obra se cierra de manera circular, con un joven preso tomando el lugar de Puñalada en la reja del primer piso de la cárcel.

En su estudio sobre las obras de Arguedas, Antonio Cornejo Polar (1973) interpreta el final circular de *El Sexto* con pesimismo: «Este tiempo circular, perfecto, inacabable en su idéntica repetición, es la última y más ominosa prisión, aquella que presagia el fracaso incontrastable de todo empeño humano» (p. 180). Lo opone al final optimista y cíclico de «La agonía de Rasu Ñiti»: «En uno [el final de *El Sexto*] la vida es sufrimiento, miseria, sin sentido; en el otro, a la inversa, la vida es una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, sus dioses y en un mundo que siente propio y vivo» (p. 184). Mi lectura parte de una hipótesis sencilla: el final circular de *El Sexto* no es tan pesimista como Cornejo Polar lo expone; por el contrario, posee un carácter heroico y mítico que es fuente de aprendizaje para el protagonista, Gabriel, y para el lector. En el presente trabajo analizaré, además, cómo inclusive Rendón Wilka, el líder indígena de *Todas las sangres*, recibe un tipo de educación similar durante su estadía en Lima: un heroísmo trágico que no teme el castigo de locura y muerte que la prisión impone.

Para William Rowe (1979), la carencia de una mayor profundidad en la dimensión cultural indígena hace de *El Sexto* una novela poco satisfactoria dentro de la obra arguediana: «esta novela carece del peso de las otras obras de Arguedas:

por no tener la misma coherencia y porque la luminosa visión de Arguedas está ausente o se encuentra bastante opacada» (p. 123). Rowe agrega:

El Sexto trata de continuar en la línea de *Los ríos profundos*, intentando encontrar en la cultura quechua los medios de solucionar los conflictos personales y sociales, pero el tema no resulta apropiado para este método. Recién en *El Zorro...* se observa que Arguedas logra una mayor integración al contexto urbano de la costa (pp. 124-125).

La lectura de Rowe se fundamenta en un contraste entre *El Sexto* y otras obras de Arguedas: para él, mientras en las otras se celebran movimientos colectivos o personales de liberación y revolución, en *El Sexto* los procesos de liberación se frustran y la cultura indígena queda marginalizada. Su interpretación deja constancia de un interés por cumplir a detalle el *leitmotiv* arguediano —el rescate de la capacidad creadora de la cultura indígena— en todas sus obras². Dicho interés, lamentablemente, apaña y retuerce los logros y virtudes de *El Sexto*. Una nueva mirada sobre la novela, principalmente sobre personajes que la crítica ha pasado por encima o a los que no ha prestado la debida atención por no ser de sangre indígena, puede echar nuevas luces sobre la importancia de esta obra dentro del proyecto novelístico arguediano y, principalmente, mostrar cómo se engrana perfectamente dentro de la novela que le antecede, *Los ríos profundos*, y la que le continúa, *Todas las sangres*.

Es cierto, como indica Rowe, que en *El Sexto* Arguedas explora un nuevo espacio donde desenvolver los conflictos que ya venía planteando en sus obras anteriores. Pero es falso que la visión de Arguedas se vea opacada en esta obra. En la cárcel de la ciudad, el autor encuentra nuevos espacios y sujetos que son afines a los problemas que él desarrolla en el mundo indígena y que, además, ofrecen nuevas dimensiones y perspectivas sobre dichos conflictos. El Sexto como espacio ficcional le ofrece a Arguedas un nuevo prisma social con personajes enloquecidos en condiciones subhumanas, bandidos que son herramientas de tortura, políticos sumergidos en el fanatismo ideológico, héroes de estirpe mitológica y autoridades obscenamente corruptas que perpetúan un mundo de miseria. Mediante el descenso a este espacio de inhumanidad, Arguedas revela a su lector la capacidad política tras las emociones, la intuición, el mito y el heroísmo. En el submundo de la cárcel, Arguedas localiza

² Rowe (1979) expresa el *leitmotiv* arguediano como un interés en «extender la cultura quechua más allá de los límites tradicionales a fin de hacerla efectiva a una serie más amplia de situaciones» (p. 127).

espacios emocionales de libertad y rebeldía que no encuentra en la Abancay de *Los ríos profundos* y que van a influir en la escritura de *Todas las sangres*.

El Sexto: la máquina de locura

La novela describe espacialmente El Sexto como «un monstruo, creado por alguna bestia enemiga de la luz y más enemiga aún de los seres vivos» (Arguedas, 1969, p. 183). Aparece en la obra como un lugar construido para martirizar a los prisioneros, para degradarlos física y moralmente hasta llevarlos a la locura. La prisión es en sí una máquina especializada en la tortura del cuerpo y los sentidos: algunos prisioneros son llevados a la demencia mediante la tortura directa de sus cuerpos y, otros, mediante el espectáculo de terror que afecta sus sentidos. El Sexto posee divisiones claras que evocan la división en círculos del *Infierno* de Dante: tiene tres niveles, en el superior se ubican los políticos; en el medio, los delincuentes comunes; y, en el piso inferior, los delincuentes más avezados y los vagos —los personajes más abyectos de la novela: un grupo de orates que llevan una vida animalizada—.

A pesar del rígido e inclemente orden de la cárcel, el protagonista encuentra, dentro de ella, más libertad de expresión que la que había en los espacios públicos de la ciudad:

Me asombré de que tuviera tanta libertad para hablar en voz alta de asunto tan peligroso. Aún en la cárcel me parecían temerarias esas palabras. Estábamos habituados a cuidarnos, a mirar a nuestro alrededor antes de decir algo en la ciudad (Arguedas, 1969, p. 15).

La falta de disciplina de la institución permite la libre circulación de ideas entre las personas. Según José Alberto Portugal (2007): «El contraste cárcel/ciudad (adentro/afuera) se construye de la oposición entre la libertad de pensamiento y acción como algo que se viene a encontrar en la cárcel, y el miedo de hablar y pensar que es la experiencia que asola a los que viven en la ciudad» (p. 299). La cárcel, la principal herramienta del Estado policial para castigar el pensamiento libre que considere problemático, se convierte en un espacio donde el prisionero, al salir de la esfera pública, puede expresar sus ideas privadas sin temor. Una vez dentro, el sujeto pierde su categoría social y civil, no pierde su capacidad de hablar, pero sí su capacidad de afectar el espacio público: la libertad de expresión viene a cambio de la muerte social. El Sexto no es un espacio que busque reacomodar a los sujetos en la sociedad. Busca aislar a los elementos «socialmente perturbadores»

y malograrlos, dañarlos moral y físicamente, llevarlos a la locura mediante violaciones y otros ultrajes que las autoridades penitenciarias permiten. La libertad de la que disponen los sujetos para hablar se debe a que estos no afectan el orden impuesto por las autoridades de la institución. Su encierro los borra del mapa social y los convierte en cuerpos potencialmente destructibles, cuerpos sin derechos jurídicos, cuyo maltrato no será penalizado sino, por el contrario, será fomentado. Si existe disciplina en El Sexto esta proviene de los grupos de poder en cada piso de la cárcel, no del poder policial que la organiza y controla.

El Sexto es construido en la ficción como un espacio de control, pero no uno disciplinante. Cuando nos referimos a un espacio de control, hablamos de un espacio policial donde los cuerpos «problemáticos» de la sociedad son encerrados y distribuidos para que no afecten el orden del espacio público; y, al referirnos a un espacio disciplinante, hablamos de uno donde se «exploran, desarticulan y recomponen» los cuerpos, para hacer de ellos cuerpos «dóciles» —es decir, útiles— para el poder dominante de la sociedad (Foucault, 2002, p. 141). El Sexto controla los cuerpos pero no los disciplina:

El mundo de afuera, bajo el férreo control de la dictadura y sus esbirros, tiene todas las características de una sociedad disciplinaria, mientras que, paradójicamente, la cárcel permite todavía el intercambio de ideas, algo tenido por imposible en los fueros de la sociedad civil (Galdo, 2008, p. 122).

La idea de una sociedad civil disciplinada concuerda con la tesis de Richard Parra (2009) sobre *Los ríos profundos*, donde —explica él— no solo el espacio del colegio es disciplinante, sino que todo el espacio social representado en la novela posee dicho rasgo. El mejor ejemplo que expone, con respecto a la disciplina, es el final de la obra: la entrada de los colonos a la ciudad para pedirle al cura una misa que acabe con la peste. Parra revisita la lectura optimista que la crítica ha otorgado a este evento: en lugar de representar un movimiento social y político esperanzador, lo entiende como una muestra del poder colonial disciplinante sobre los indios. Al pedir una misa para acabar con la peste, los colonos reproducen las prácticas de dominación colonial:

Su marcha última, antes que ser una manifestación política de sus demandas, es la expresión más radical de su alienación, puesto que es el momento donde aseguran su condición de cristianos y renuevan su subordinación al cura Linares. Su colonialidad es tal que no requieren de una fuerza policial para reprimirlos, puesto

que su extremo silencio y nula capacidad de acción política asegura el orden y, en cierto sentido, lo actualiza (p. 116).

Tomo en consideración la innovadora lectura de Parra sobre *Los ríos profundos* al momento de construir mi interpretación sobre *El Sexto*: Arguedas desarrolla, en su cárcel ficcional, un espacio de libertad que escapa a las técnicas disciplinantes que él había desarrollado en *Los ríos profundos*. Sin embargo, para encontrar un espacio de libertad que sea ajeno a la disciplina, Arguedas tiene que profundizar en la precariedad límite de los cuerpos encarcelados, donde la libertad jurídica desaparece y lo único que sostiene a los cuerpos entre la sobrevivencia y la muerte es la locura. Para entender cómo funciona el poder de la cárcel, es necesario estudiar cómo esta produce cuerpos deshumanizados, y los vagos del primer piso son el principal ejemplo de ello.

Los vagos: *homo sacer*

El gran impulso creador de Arguedas se canaliza hacia representar fehacientemente la cultura milenaria indígena, su capacidad inventiva y el valor que tenía para la modernidad. Su proyecto no solo era una revalorización cultural, sino también una revalorización de los sujetos: liberar, mediante la cultura, a los indígenas de la opresión social y económica a la que estaban sometidos. Cuando Arguedas decide trasladar su espacio narrativo a la ciudad, surge el problema de perder al objeto y sujeto de su narración. En su reemplazo, encuentra al sujeto oprimido de la ciudad, aquel que viene a ser un espejo de la condición del indígena en la sierra: el vago esquizoide del Sexto. Lo sentencia Cámac: «pobrecitos indios de Huancavelica... ellos son en esas minas lo que estos vagos en el Sexto» (Arguedas, 1969, p. 15).

Los vagos han perdido la dignidad humana, incluso han perdido la categoría de sujeto, se han convertido en lo que Giorgio Agamben (1998) denomina *homo sacer* o *bare life*: «life that cannot be sacrificed and yet may be killed» (p. 82). El llamado *bare life* o «vida desnuda», como se ha traducido, es una vida potencialmente muerta, que deambula en el umbral entre la vida y la muerte, que no corresponde a la de un ciudadano y cuya muerte no es penalizada. Para Agamben, «the production of bare life is the originary activity of sovereignty» (p. 83). La idea de un poder soberano que produce vida desnuda desde la que emerge su autoridad sirve para aclarar el funcionamiento del poder y la generación de cuerpos en *El Sexto*. La precariedad física, mental y jurídica de los vagos es el mayor logro del

poder soberano de la prisión. El Sexto es, pues, una máquina que produce locos para sostenerse y autorreproducirse.

Si a las ideas de Agamben se suman las de Jacques Rancière sobre la diferencia entre política y policía, se entiende mejor en qué consiste el funcionamiento del poder soberano. Para Rancière, lo policial deviene de la lógica de dominación, de soberanía y de la distribución de lo sensible; mientras lo político consiste en manifestar un vacío en la distribución de lo sensible, en la construcción de sujetos, es decir, pueblo, trabajadores, ciudadanos (2010, pp. 34-37). Agrega: «[Politics] consists in making what was unseen visible», y continúa: «the essence of Politics is the demonstration (manifestation) of a gap in the sensible itself» (2010, p. 38). Lo que Agamben llama «poder soberano del Estado», es denominado «policía por Rancière». «Política» es el espacio que revela las fisuras de lo policial, con la intención de permitirle al sujeto una agencia liberadora sobre la cual construir sus derechos jurídicos; en otras palabras, convertirse en ciudadano³. Si el poder soberano —la «policía»— en El Sexto está representado por las autoridades carcelarias, sus agentes de tortura y la misma geografía de la prisión (y los vagos representan el *homo sacer* que reproduce el poder de la policía); la «política» se concentra en personajes como Gabriel, Cámac, Pacasmayo y el piurano, quienes desean hacer visibles las fisuras del orden policial: reconocer en los vagos y en otros prisioneros la condición humana que el sistema carcelario les ha arrebatado. Como se verá más adelante, el deseo de Gabriel de hacer visible lo invisible va más allá del espacio político (debido a las limitaciones del mismo) y se introduce en lo mítico-trágico.

Cámac, al ver a los vagos chupar sangre del suelo, dice: «Nuestros gobiernos, nuestros jefes que vienen desde el Pizarro, con los gringos que se aprovechan, nos convierten en perros» (Arguedas, 1969, p. 32). Se refiere a la manera en que el poder soberano se sostiene, a través de la conformación de «vidas desnudas», y asemeja la situación de los vagos a la condición histórica de los peruanos que viven en un estado de sometimiento, como los indígenas, por ejemplo. Luego, agrega que es a través del cuerpo que se debe buscar la libertad. Mediante la inmolación el cuerpo no muere, sobrevive:

³ El concepto de Agamben de política se reduce al ejercicio del poder soberano. Por ello, la conceptualización de Rancière me parece mucho más productiva y enriquecedora. Le devuelve al sujeto la capacidad de agencia y se complementa mejor con mi lectura de *El Sexto*.

Hay que fregar a los que hacen del hombre eso que hemos visto. Con mi cuerpo reventado ¡yo voy a vivir! [...] Como a ese muchacho, peor, los soplones de la Oroya me patearon, me bañaron, me colgaron hasta que perdí el sentido... Mi cuerpo había sido más fuerte que una piedra, si no ¿cómo vencería el hombre a la injusticia? Aquí, en mi pecho, está brillando el amor a los obreros y a los pobrecitos oprimidos. ¿Quién va a pagar eso? ¿La muerte? No hay muerte, amiguito. Sábelo; que esto te consuele como a mí. ¡No hay muerte sino para los que tiran para atrás! (p. 33).

Cámac educa a Gabriel en la importancia del cuerpo y el amor en la lucha contra la injusticia. La urgencia de inmolarsé por amor hacia una causa justa debe aliviar la miseria que ve y experimenta Gabriel dentro de la prisión. Para Cámac, el cuerpo no le pertenece a la prisión, a menos que el individuo se rinda anticipadamente. Así, el cuerpo deteriorado que produce *El Sexto* —el cuerpo que ya no tiene nada que perder— es la misma herramienta que debe usarse para luchar contra el poder soberano del Estado policial.

Dentro del grupo de vagos hay dos en los que el protagonista pone más atención: el Pianista y el japonés. Dos personajes esquizoides que representan el fondo de la estratificación social: gente sin familia, sin voz y sin nadie que los proteja. Son constantemente abusados por el resto de prisioneros y maleantes en el primer piso de la cárcel. *El Sexto* ha borrado la historia personal de estos sujetos para convertirlos en *homo sacers*: «¿Cómo puede funcionar el cuerpo de un hombre así aniquilado, convertido en esqueleto que la piel apenas cubre?» (p. 42), se pregunta Gabriel preocupado por la condición del Pianista.

El Pianista se dedica a tocar un piano imaginado en los suelos y barandas de la prisión. Gabriel dice sobre él que «su voz era infinita [...] venía no de su garganta solamente sino de todas sus células agonizantes por el hambre y el desprecio» (p. 139). En *El Sexto*, se cuenta que él había sido un estudiante de piano detenido durante unas celebraciones de carnaval —un «soplón» del gobierno lo detuvo para hacer méritos— y que fue llevado al primer piso de la prisión por carecer de documentos. «Lo violaron tres maleantes durante la noche, y lo tuvieron encerrado en la celda cuatro días. Cuando lo arrojaron estaba ya enloquecido» (p. 43). Después, durmió en la celda de todos los ladrones y de los vagos. Nadie lo conocía dentro de la prisión. Al ser liberado, no supo como desenvolverse en la ciudad: «los automóviles y omnibuses lo aterrorizaron» (p. 43). Al día siguiente, los guardias lo encontraron oculto en un excusado ornamental público y decidieron trasladarlo nuevamente a la prisión. Fue el primer vago que regresó al *Sexto*. El suyo es un

cuerpo creado por el poder soberano de la dictadura que gobierna al Perú durante los hechos narrados⁴. Es en el mismo deterioro y abandono de su cuerpo donde se vislumbra el poder de la dictadura.

La muerte del Pianista genera un enfrentamiento entre apristas y comunistas. Al verlo agonizar, Gabriel y Mok'ontullo —un aprista corpulento de ideas cerradas, pero corazón bondadoso— bajan al primer piso para abrigarlo con unas prendas. Para proteger al Pianista de los otros maleantes, entablan contacto con Rosita, quien promete cuidarlo. Muerto el Pianista, Gabriel culpa a Rosita de su muerte y los apristas acusan a Gabriel de haber propiciado, con las prendas que llevó, la muerte del Pianista y la deshonra de Mok'ontullo. Incluso los comunistas recriminan a Gabriel por haber roto, con su acción, el orden espacial del Sexto.

Del japonés no se da mucha información en la novela. Cámac señala que llegó vestido con el uniforme del ejército de su país, lo cual él encuentra despreciable, mientras que para Gabriel en su semblante se vislumbra el orgullo ancestral de su raza. La muerte del japonés sucede en paralelo a la de Cámac y terminan siendo lanzados juntos a la fosa común (p. 139). Para Gabriel, este episodio tiene una fuerte carga simbólica, pues representa la unión espiritual de dos pueblos sufridos.

Tanto el Pianista como el japonés son sujetos que no debieron terminar en El Sexto, pero equivocaciones y abusos de poder marcaron su devenir. Una vez en prisión, ambos enloquecen debido a las violaciones y torturas de las que son objeto. Sus muertes no serán castigadas, pues están previstas en la naturaleza misma del Estado policial. De hecho, ninguna muerte de ningún prisionero será castigada. La cárcel es una herramienta y una metáfora del poder soberano de la dictadura sobre las personas. Será Gabriel quien trate de rescatar al Pianista y al japonés como personas y no como cuerpos, de devolverles, a través de la memoria, su vida destruida. Por ello, la muerte de ambos lo afecta emocionalmente:

Ahora ya no quedan sino los ulcerosos, los idiotas, los «paqueteros» y discípulos de los asesinos [...] En el japonés y el Pianista había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra [...] En el cuerpo del japonés se arrastraba el mundo, allí abajo; conservaba su forma, aun su energía. De lo wáteres a los rincones, caminando, o apoyado en la estaca, llevaba un semblante que no muere. El «Pianista» oía la música de afuera, de la inventada por el hombre, de la arrancada del espacio y de la superficie de la tierra (pp. 106-107).

⁴ La dictadura del general Óscar R. Benavides (1933-1939).

Cuando Gabriel dice que el japonés «llevaba un semblante que no muere» se refiere a que en su rostro se refleja el orgullo y la historia de su pueblo. A pesar de su cuerpo endeble, su identidad histórica de siglos lo sobrepasa: «Se levantará sin duda, no es mortal» (p. 107). Al Pianista lo retrata como un ser en el que reside la música que escapa a los límites espaciales, que no se deja territorializar. El alma del Pianista es el alma etérea, infinita y rebelde de la música. Al igual que la danza y el canto, la música es un *leitmotiv* a lo largo de la obra arguediana. Como indica Efraín Kristal: «[estos] eran para Arguedas los medios por excelencia con el que el hombre andino encontraba la comunión con la naturaleza» (1993, p. 23). Las almas del Pianista y del japonés son, para Gabriel, almas milenarias, como lo es el alma del pueblo indígena. Son seres que están más allá de la materialidad precaria del Sexto. Al respecto, Anne Lambright (2002) señala que dentro del grupo de vagos solo el Pianista y el japonés «exhiben el potencial salvador de los personajes marginales de la sierra» (p. 46). El orgullo ancestral del japonés y la música del Pianista son rasgos que, para Gabriel, sin afirmarlo directamente, conectan a estos dos personajes con la cultura indígena. Ellos son, además, una proyección de la misma soledad que experimenta el protagonista en el tercer piso de la prisión, rodeado de políticos con los que no logra identificarse.

Gabriel: la melancolía

Cámac, al oír las palabras de tristeza de Gabriel después de la desaparición del Pianista y del japonés, le previene diciéndole: «puedes alocarte» (Arguedas, 1969, p. 107). El indio-obrero quiere que Gabriel se enfoque en la guitarra que están construyendo, porque la música puede distraerlo de la miseria que gobierna El Sexto y, al mismo tiempo, ayudarlo a reconciliar los ideales políticos con la sensibilidad que demuestra ante la miseria humana. Roland Forgues (1989) la denomina «una empresa de conciliación entre el hombre y los principios ideológicos» (pp. 221-222), la cual se verá afectada por la posterior muerte de Cámac y cuya imagen simbólica es la guitarra inconclusa⁵.

⁵ Gabriel halla en la música una entidad que atraviesa las paredes, que rompe el espacio perverso y rocía humanidad sobre todos los que la oyen. El sonido no logra ser doblegado por el sistema punitivo. Como indica William Rowe, «la música de Arguedas [...] libera el ser de su colonización» (1996, p. 76). Forgues explica: «gracias a su poder mágico, el canto, la música y la danza permiten al hombre volver a encontrar en el absoluto un acuerdo y un equilibrio que ya no existen más en la realidad concreta [...] no resulta excesivo afirmar que ellos cumplen, en el universo narrativo arguediano,

Cámac tiene miedo de que su amigo de celda se transforme en un esquizoide, como los vagos del primer piso. Este miedo se fundamenta en el estado melancólico de Gabriel, el cual se origina en la sensación espacial de pérdida que este sufre: el recuerdo constante de su pueblo natal, Larcay, en los Andes peruanos, lo acecha y entristece. El cielo gris de Lima y las paredes del Sexto son barreras geográficas y materiales que lo aprisionan y alimentan su melancolía. El desgarró emocional que padece Gabriel se debe a la pérdida del espacio geográfico y cultural andino. Sin embargo, lo que ha perdido no le pertenece totalmente. Él no pertenece a la cultura de Lima, pero tampoco a la de los Andes. Esta característica, que Forgues denomina «la doble marginalidad» de los héroes arguedianos, aparece también en Ernesto de *Los ríos profundos* (cabe apuntar que ambos personajes son alteregos del escritor). Por ejemplo, después de la muerte del Pianista, los apristas comienzan a insultar a Gabriel y, debido a ello, le viene a la memoria «la marcha de los cóndores cautivos por las calles de [su] aldea natal», un homenaje al cerro Auquimarca, donde se muestra cómo funciona la doble marginalidad:

La multitud acompañaba en silencio el cortejo; solo a instantes vivaban a la patria en su castellano bárbaro. Yo iba llorando delante de los aukis cautivos; los otros niños festejaban la marcha, corrían de una acera otra, reían, lanzaban gritos de júbilo. Yo contemplaba padeciendo la marcha de esos cóndores a los que hacían caminar a saltos, mientras que los señores del pueblo aplaudían desde las aceras y balcones (Arguedas, 1969, p. 68).

Gabriel sufre con los cóndores cautivos. No es ajeno a ningún tipo de dolor. Acompaña, con su propio dolor, toda alma y cuerpo que sufre. Debido a esto, no participa de la algarabía de la fiesta popular. Está tan fuera de lugar en la cárcel y en el panorama político peruano como en la festividad de su pueblo. Es diferente, incluso, en el mundo que añora. El hecho de no pertenecer a ningún espacio ocasiona, en última instancia, su estado melancólico. Pero, es precisamente este estado melancólico lo que le permite conectarse con el sufrimiento de los demás. Por ejemplo, cuando indica su capítulo favorito del *Quijote* y lee: «Come, Sancho amigo, sustenta la vida que más que a mí te importa [...]» (p. 184), se reconoce que el protagonista se ve a sí mismo como un don Quijote, como un sujeto melancólico cuyo desconsuelo le permite reconocer las carencias materiales de los demás y,

una función social orientada a lograr la emancipación de los oprimidos y la plenitud del hombre» (1989, p. 377).

a la vez, intentar solucionarlas⁶. En la figura de don Quijote se entrecruzan la melancolía, la locura y la genialidad. El paso de Alonso Quijano a don Quijote es el paso de la melancolía a la locura, del ansia y desconsuelo por un tiempo pasado idealizado a la acción misma de recuperar dicho tiempo; y es también el paso a la genialidad, a la creación de un sistema de valores éticos universales que rija las relaciones humanas —el cual es desarrollado por don Quijote en sus varios discursos y aventuras—. Desde la antigüedad, la melancolía ha estado relacionada a diferentes fenómenos psíquicos y fisiológicos, desde el melancólico brillante de Aristóteles, pasando por la bilis negra y el perezoso cortesano, hasta el depresivo clínico contemporáneo. La melancolía ha poseído, en toda época, sentidos suplementarios y hasta contradictorios (Radden, 2000, p. 4). Es un estado potencial tanto para la acción como para la inacción, lo mismo para la locura que para la genialidad. Y esta cualidad se mantiene en el protagonista de Arguedas: la melancolía lo puede llevar tanto a la locura esquizofrénica de los vagos —que tanto teme Cámac— como a la lucidez y la acción —que se prevé en su lectura del *Quijote*—.

Cuando Cámac le advierte que puede alocarse, es porque reconoce en Gabriel al hombre melancólico que sufre con la miseria de los otros. En la máquina de locura que es *El Sexto* hay unos locos generados por las condiciones de la prisión y otros generados por la conmiseración y el sufrimiento ajeno. La salida de Cámac para evitar el deterioro psicológico de su amigo es la música; una empresa que se trunca con la muerte del indio-obrero. Sin embargo, hay otra salida que constantemente se le ofrece a Gabriel, una locura socialmente aceptada: el fanatismo político.

⁶ Esta cualidad de Gabriel recuerda también a la de Angélica, la protagonista del *Padre Horán* de Narciso Aréstegui, la primera novela peruana, donde la protagonista es atacada por un estado melancólico al entrar a la pubertad y perder la inocencia de la niñez. Gracias a su estado melancólico, Angélica se conecta emocionalmente con las personas de los sectores sociales más bajos, quienes experimentan las peores consecuencias de las guerras civiles que azotan al país. Al seguir el devenir de Angélica, el lector logra identificar los problemas sociales de entonces y descubrir la necesidad de políticas paternalistas y humanitarias para solucionarlos, las cuales eran afines a las ideas del segundo gobierno de Ramón Castilla, a quien Aréstegui apoyaba. Entre las dos obras hay un lugar común: la locura se vuelve sintomática de un desencuentro entre las políticas del gobierno y la realidad nacional. Pero en el caso de Arguedas, su obra no propone políticas paternalistas para solucionar dicho desencuentro, sino una lucha constante que vaya más allá del campo político y se introduzca en el campo mítico de la violencia —como veremos más adelante—.

Los políticos: el fanatismo y el odio

En varias discusiones, diversos personajes políticos muestran su preocupación por el constante apego de Gabriel a la miseria humana. Temen que, de acercarse tanto al sufrimiento humano, este vaya a terminar demente, igual que los vagos. Pero la salida que le ofrecen a la locura es otro tipo de locura, al menos desde la perspectiva de Gabriel. Los políticos, ubicados en el piso superior de la cárcel, son representados como fanáticos que tienen una idea fija en la mente: los problemas de la sociedad son causados por un mal superior que ellos identifican alternativamente con el gobierno, los millonarios peruanos y los gringos, y la única manera de acabar con los problemas de la sociedad —digamos, de curar la sociedad— es destruyendo ese mal superior mediante la lucha partidaria. Comunistas y apristas piensan que sus respectivos partidos son la solución para el país y el mundo: «Para ellos el partido está por encima de sus propias vidas» (Arguedas, 1969, p. 167). Ambos grupos, apristas y comunistas, viven del odio. Pedro, líder de los comunistas, explica: «[Los apristas] viven del calor de sus odios solamente; ese odio ciego que no debe apagarse. El nuestro es lúcido y abarca a todo el mundo; está perfectamente dirigido» (p. 81). En otro pasaje el mismo personaje agrega:

El odio [...] es el fuego sagrado del comunista; sin esa arma, sin esa fuerza invencible, no haremos la unidad de todos los pueblos, su hermandad eterna. No transformaremos el mundo.

—¿Y los odiados? —le pregunté [habla Gabriel].

—Que obedezcan o mueran (p. 73).

Debido a su idea fija en el odio, los políticos pierden contacto con la realidad directa, con la materialidad del mundo, y se concentran más en la superestructura, en idealizaciones y conceptos. Prefieren la lucha política idealizada por encima del contacto con el prójimo. Este desfase entre el ideal y la realidad encarna el fanatismo de los políticos, del cual Gabriel prefiere deslindarse.

Con respecto al pensamiento político moderno, Peter Sloterdijk (2010) ha señalado que «the democratization of happiness constitutes [its] leitmotif» (cap. 3, locación 1592), pero esta felicidad se fundamenta en la acumulación de un banco de ira y odio contra los culpables de la infelicidad de las personas: «suppression, exploitation, and alienation». Sloterdijk continúa: «Overcoming [this] evil triad would supposedly create a world in which the specters of scarcity and injustice were

dispelled. For the first time in the history of humanity, a theater was supposed to have been created whose audience hall would consist exclusively of first rows» (cap. 3, locación 1581). La ira de Dios, que prometía al ser humano la justicia divina en el más allá, se transforma, en la modernidad, en una ira revolucionaria que promete, en cambio, justicia terrenal. Sloterdijk, desde una posición liberal posmoderna, se opone a este tipo de odio porque lo entiende como una idealización que desfigura la realidad de la estructura social y promete lo que no puede cumplir:

If the goal of the political experiment of modernity consisted in translating the thymotic energies of the masses into political forms and in mobilizing these energies for standard «progress», we have to acknowledge a catastrophic failure [...] To a large extent, this failure was caused by modern radicalism that attempted, under idealistic as well as materialistic pretenses, to open up untraveled paths for collective rage, paths that were supposed to lead to satisfaction [...] these pathways resulted in huge releases of rage, resentment and fantasies of extermination (introducción, locación 372).

Mientras la posición de Sloterdijk es desbaratar el idealismo de los proyectos políticos progresistas modernos mediante una crítica al banco de odio que han formado, la crítica de Gabriel al odio político no busca desbaratar la idealización de los proyectos políticos; por el contrario, comparte con ellos la intención de redimir al sujeto oprimido. Su crítica se fundamenta en las consecuencias del odio: la generación de nuevos sujetos oprimidos y la insensibilidad ante el sufrimiento ajeno. Gabriel y Cámac, aunque entienden las motivaciones de los políticos, no las comparten. Ellos prefieren tener un contacto más directo con la materialidad del mundo. Para ello, dejan de lado el pensamiento político y abrigan el emocional e intuitivo: «la intuición no puede demostrarse con razones» (Arguedas, 1969, p. 52).

Después de la muerte de Cámac, en una discusión entre Pedro, el líder comunista, y Gabriel, el primero llama al segundo «un idealista desbocado» y agrega que tener a Torralba, otro comunista, como nuevo acompañante de celda le «ayudará a [...] poner los pies en el suelo». Gabriel responde:

Gracias Pedro. No sé bien a qué llamas idealista y a qué «poner los pies en el suelo». Sin duda existe un conflicto entre tu pensamiento y el mío [...] ¿Quién está más desbocado? [...] Necesitas más de mí que acaso percibo mejor cada detalle del mundo (Arguedas, 1969, pp.140-141).

La sentencia final de Gabriel con respecto a su «mejor» percepción del mundo cobra verosimilitud narrativa a los ojos del lector, dado que es él quien lleva al lector dentro del Sexto, quien le muestra los diferentes espacios de inmundicia y las diarias miserias de sus habitantes. El lector aprende a conocer y sentir la prisión a través de las emociones de Gabriel y aprende también, gracias a él, a reconocer el fanatismo de los políticos. Su perspectiva del mundo es la que parece tener «los pies en el suelo» para el lector, mientras que la de los políticos es la idealista y fanática.

El contacto directo que Gabriel tiene con la materialidad del mundo, sus «pies en el suelo», proviene de lo que el mismo personaje llama su «intuición» y que William Rowe (1996) define como «la aprehensión inmediata de un objeto por la mente sin la intervención de proceso racionador alguno». Para Rowe, la relevancia de la intuición está en la posibilidad de contrarrestar los sistemas reductivos racionales y el positivismo de las ciencias sociales, mediante el retorno a la percepción, la imaginación y la literatura como medios capaces de «abrir fértiles confluencias intelectuales para la investigación de la realidad» (p. 32). Atribuyo la capacidad intuitiva de Gabriel a su estado melancólico, a su ansia por identificarse con el mundo indígena —el cual está relacionado con la intuición— y alejarse, así, de lo racional por considerarlo alienante y opresivo. La melancolía le permite conectarse, intuitivamente, con la materialidad del mundo, aquella capacidad de conexión que los políticos han perdido debido a su fanatismo racionalizador. Además, la melancolía del protagonista es una amenaza para los políticos porque, como lo expone Lepenis, los líderes burgueses de los movimientos revolucionarios proletarios estaban en contra de cualquier muestra de melancolía, pues consideraban que reducía la energía de los agentes del gran cambio (citado en Sloterdijk, 2010, cap. 3, locación 1635). Entiéndase el gran cambio en los políticos de *El Sexto* como su deseo de vencer el mal superior o la cabeza del mal: el gobierno dictatorial, la élite limeña, los empresarios norteamericanos, el capitalismo. Gabriel, por su parte, prefiere enfrentar a los agentes del mal y a sus consecuencias sociales, con los cuales tiene un contacto más directo. Así se explica su deseo de acabar con Puñalada, por ser este el peor agente del mal dentro del Sexto, uno de los delincuentes más peligrosos, jefe de una banda que degrada y lleva sistemáticamente a la muerte a vagos como el Pianista, el japonés y Clavel —este último un pobre preso prostituido y bestializado hasta la muerte—, y que, además, viola a un joven inocentemente encarcelado, Libio Tasaico, llegado recientemente a Lima desde Pampachiri, un pequeño pueblo en los Andes vecino a Larcay, de donde procede Gabriel.

El piurano: el héroe mítico

La violación a Libio Tasaico desata todo el odio acumulado en Gabriel a lo largo de la novela, pero no lo canaliza a través de la doctrina política, sino mediante el heroísmo mítico. En gran medida, el heroísmo en él es impulsado por el acto heroico previo de otro prisionero, Pacasmayo. Según Portugal:

Tras la muerte de Cámac, el preso Pacasmayo (marcado por el signo de la enfermedad causada por la prisión, como corrupción física y mental) se arroja al vacío con la intención de purificar ese lugar de podredumbre, marcado por la degradación de lo sexual en la explotación del prostituto Clavel (2007, p. 293).

La muerte de Pacasmayo sirve como ejemplo moral de heroísmo para Gabriel. Tras su muerte, él da testimonio fidedigno de lo acontecido a las autoridades, pero estas tergiversan los eventos y prefieren señalar que Pacasmayo se suicidó por celos amorosos hacia Clavel. Así, «la versión oficial [...] encubre el carácter sacrificial de la muerte de Pacasmayo» (p. 294). El sistema policial corrupto genera un desencuentro entre lo real y lo oficial, que es sintomático de la máquina de locura. La inteligencia emocional e intuitiva de Gabriel no es suficiente para reparar dicho desencuentro, y lo será menos para devolverle a Libio Tasaico su inocencia y cordura.

Con respecto al hombre de la antigüedad, aquel que vivía en el tiempo de los mitos y que desfogaba su ira a través de un llamado a los dioses, Sloterdijk señala: «Where the moderns consult a therapist or dial the number of the police, those who were knowers back then appealed to the divine world» (2010, introducción, locación 26). Si contextualizamos la cita dentro de la novela, surge la siguiente pregunta: ¿qué pasa con el hombre moderno cuando no hay terapeutas ni policías que auxilien su ira? ¿Tendría que apelar de nuevo al mundo divino? En *El Sexto*, no existe ningún tipo de alivio médico: el centro de salud de la prisión es retratado como una morgue y el doctor que lo visita de vez en cuando se preocupa solo por los cuerpos a punto de desfallecer, no por los enfermos que todavía tienen posibilidad de cura: «el médico no era sino otro instrumento de tortura del gobierno, que venía no a curar, sino a asustar a los enfermos y a ver quién estaba próximo a morir» (Arguedas, 1969, p. 86). La posibilidad de buscar ayuda policial es imposible para Gabriel, cuando es el mismo Estado policial el que lo ha puesto en prisión, derogándole sus derechos civiles: es un objeto de control y no un sujeto de derecho. A él solo le queda la opción de apelar al mundo divino: regresar a la

violencia mítica-trágica como fuente para recuperar su humanidad y la de Libio Tasaico. Cuando la corrupción del sistema desacredita cualquier noción de justicia institucional y el fanatismo político oblitera la miseria viva de la gente, la única forma de justicia que Gabriel encuentra es la trágica, la justicia en las propias manos. Sin embargo, para poder llevarla a cabo necesita de un héroe mítico: el piurano.

Don Policarpo Herrera es el nombre del piurano, propietario de cañaduzales y molinos, quien se halla preso en el segundo piso del Sexto debido a un problema personal con el subprefecto de su provincia. Gabriel muestra una gran simpatía por él:

Es noble, sentimental, pero su cuerpo está hecho de algo especial, fácil para la venganza y para el ataque, pero imposible para el llanto. ¿Has visto bien sus barbas? Parecen de acero negro, pero le dan una sombra tranquila a su rostro (Arguedas, 1969, p. 167).

El piurano encarna al héroe trágico en *El Sexto*. Si la prisión evoca el *Infierno* de Dante Alighieri, el destino del piurano hace lo propio con el del Ulises dantesco, cuya fortuna está marcada por la búsqueda infructuosa del conocimiento más allá de los límites. Este Ulises, a diferencia del homérico, no regresa al hogar con su familia; por el contrario, después de la guerra en Troya emprende una empresa marítima de gran valor y honra, pero cuyo desenlace solo puede ser el naufragio y la muerte: atravesar las columnas de Hércules; es decir, los límites del mundo conocido (Alighieri, 2010, pp. 85-142). En *Dante y la psicología del Infierno* (1986), Leopoldo Chiappo resalta el destino trágico del Ulises dantesco, quien se embarca en la exploración cognoscitiva a costa de su misma vida: «Ulises es el símbolo de la humanización en tanto existencia abierta y, necesariamente, la contrafigura de la vida humana degradada, del hombre deshumanizado [...] El naufragio abre los ojos a lo trágico» (p. 54). Para Chiappo, sin tragedia no hay humanismo: «se requiere la lucidez de lo trágico para comprender el destino humano: ser vida consciente inteligente y volitiva implantada en un medio de fuerzas ciegas y sin sentido» (pp. 51-52). Este mismo tipo de lectura humanista es la que merece un personaje como el piurano. Ante los varios abusos que se cometen en *El Sexto*, la ira del piurano se va acumulando, al igual que sus deseos de venganza. Es, finalmente, con la violación a Libio Tasaico por parte de Puñalada y sus secuaces que descubre su fatal destino: «Uno al parecer, joven, encuentra su destino no en la calle, sino estando preso» (Arguedas, 1969, p. 160). Decide asesinar a Puñalada y Gabriel resuelve ayudarlo preparando un cuchillo.

Este último dice: «Viviré de la dicha de haber contribuido a aniquilar a un monstruo, como en la antigüedad griega» (p. 165).

Como expresa el epígrafe a este artículo, el asesinar a Puñalada le puede costar al piurano no solo veinte años más en la cárcel, sino el morirse enloquecido como el Pianista o el japonés. A pesar de la advertencia, el piurano sale al encuentro de Puñalada, dispuesto a enfrentar su destino. Sin embargo, un vago se le adelanta y asesina al maleante. Por un momento parece que el piurano logra evitar su destino, pero cuando llegan los policías y las autoridades a investigar la muerte, uno de los soplones del gobierno, el Pato, considerado el más perverso agente del mal, llega con ellos. El piurano no puede escapar a su destino: en lugar de matar a un agente del mal de poco valor como Puñalada, asesina a uno más importante. Al hacerlo sentencia su fortuna: se entrega a las autoridades y se prevé que pasará el resto de su vida en prisión. El gran acto de heroísmo del piurano se ve intensificado por su destino trágico, el cual ya estaba previsto en la gestación misma de su acción. Donde el Ulises de Dante se lanza a la honrosa y fatal empresa de la exploración cognoscitiva, el piurano de Arguedas se embarca en la exploración de los trágicos límites de la libertad humana.

El final de la obra, con un joven delincuente tomando el lugar de Puñalada, cierra la historia de manera circular, perpetuándola al infinito: se abre el tiempo del mito, de la tragedia cíclica, la repetición constante del destino trágico de los habitantes de *El Sexto*. Al trasladar la racionalidad occidental al pensamiento mítico, Arguedas engrana occidente con el mundo andino. Si Cámac representa el héroe mítico andino (Viracocha, Pachacámac y el Inkarrí), el piurano representa el héroe mítico occidental (Ulises). Arguedas lleva la racionalidad occidental a su vertiente mítica y la hermana con la andina.

¿Qué significa entrar a este tiempo mítico? Las ideas de Benjamin (2001) sobre la violencia pueden dar luces sobre el asunto. Para él, «la cólera arrastra a los fines más cargados de violencia», «esa violencia no es un medio, sino una manifestación» y, como tal, se encuentra «en forma altamente significativa sobre todo en el mito» (p. 123):

La violencia mítica en su forma ejemplar es una simple manifestación de los dioses. Tal violencia no constituye un medio para sus fines, es apenas una manifestación de su voluntad y, sobre todo, manifestación de su ser (pp. 123-124).

Tenemos, entonces, que la cualidad más importante de la violencia mítica es la manifestación del ser, es decir, la capacidad de convertir el objeto en sujeto: otorgarle calidad ontológica a lo que antes carecía de ella. Benjamin relaciona la violencia mítica con la fascinación por el héroe que se enfrenta al destino y con la violencia que funda el derecho, aquella que construye ciudadanos (semejante a lo que Rancière denomina «política» —cuya función es la construcción de ciudadanos—, ya que, de hecho, este último concepto le debe mucho a las ideas de Benjamin)⁷. Entrar al tiempo mítico significa entrar a la manifestación del ser heroico. El héroe canaliza en su figura la violencia mítica para convertirse en agente de su propio destino. El héroe no es ni el *homo sacer* ni el ciudadano civil —paradigmas del Estado policial y político, respectivamente—, es un ser intermedio entre ambos. Su espacio es el mito y su función hacer manifiesto el ser a través de la violencia: un ser que puede ser individual o colectivo.

Bajo estas premisas, el espacio de la prisión en *El Sexto* es una herramienta de tortura del Estado policial y sus sujetos prototípicos son los vagos enloquecidos que ella misma genera. La máquina de locura es, así, la manifestación psíquica de la imposición vertical del Estado policial sobre lo real. La «policía» no está interesada en la disciplina, sino, más bien, en la deshumanización. El espacio que debería representar la «política» (los partidarios políticos comunistas y apristas) se muestra también ineficiente para entender lo real, y sus agentes permanecen encerrados en ideas fijas. El mito, por el contrario, sirve para combatir la máquina de locura, para desterritorializarla en busca de generar, más que políticas, emociones democráticas. Ante el poder soberano del Estado policial sobre los cuerpos, el enfrentamiento de Gabriel se vuelve psicológico y emocional; y el del piurano, mítico y trágico. Benjamin hubiese objetado que esa no es la violencia divina a la que se refería como aquella capacitada para acabar con los ciclos de violencia, pero, dentro

⁷ Benjamin califica a la violencia mítica como sanguinaria pues solo sirve para reproducir más violencia, incluso se refiere al «carácter pernicioso de su función histórica» (2001, p. 125). Opone a ella la violencia divina, aquella proveniente de la justicia de Dios y que acaba con el ciclo de violencia mítica que subyace a los procesos jurídicos, entiéndase al enfrentamiento entre «política» y «policía». Para Benjamin, el principio de la finalidad divina es la justicia, mientras el del derecho mítico es el poder. La violencia divina ni es sanguinaria ni genera derecho, es la base para una nueva época histórica. Benjamin hace de la violencia divina un poder soberano y allí surge el inconveniente con sus planteamientos: trata de señalar que es la violencia mítica la que ejerce su poder sobre la vida desnuda y que la violencia divina lo hace sobre el ser viviente (2001, p. 126). Como Agamben (1998) bien ha mostrado, todo tipo de poder soberano se sustenta finalmente en la producción y control de la vida desnuda.

de la novela, no hay alguien o algo con ese poder o esa función. Todas las instancias urgen a continuar la violencia, ya sea como aparato de control o de liberación. Los espacios político y policial han fracasado en generar vidas humanas saludables; por el contrario, su poder se basa en la reproducción de vidas desnudas, potencialmente muertas. El único espacio que logra devolver al hombre la dignidad humana es el mito. A diferencia del tiempo histórico-racional caracterizado por la linealidad, el tiempo mítico es cíclico. Por ello, la circularidad del tiempo al final de la obra —con el restablecimiento de un nuevo maleante en lugar de Puñalada— resulta de suma importancia, dado que refuerza el carácter mítico del espacio dentro de la novela. El tiempo mítico exige una continuidad de lucha heroica. Es solamente allí donde los prisioneros del Sexto pueden luchar por el restablecimiento de sus derechos como seres humanos.

La inmolación que realiza el héroe mítico es un ejemplo que sobrevive, que deja huella en los testigos directos e indirectos. Este heroísmo, que Arguedas comienza a construir en diversos personajes de *El Sexto* (Gabriel, Cámac, Pacasmayo) y tiene su apoteosis en la decisión final del piurano, será vital en su siguiente novela, *Todas las sangres*, y específicamente en su personaje Rendón Wilka. A partir de este y del movimiento indígena que él encabeza en dicha novela, Arguedas le otorga un matiz colectivo y revolucionario al heroísmo mítico —cualidades que todavía no se encuentran desarrolladas en *El Sexto*—. Al igual que Gabriel y el piurano, Rendón aprende sobre la miseria humana durante su estadía en la capital y descubre la utilización de la prisión como máquina productora de locura en favor de la clase que detenta el poder. De hecho, a lo largo de *Todas las sangres* se amenaza a diversos personajes con trasladarlos a las prisiones en Lima para que mueran enloquecidos. Se sugiere que la llegada de la modernidad al país se refleja en los cada vez más eficaces métodos de tortura que se desarrollan dentro de las cárceles: el poder del Estado moderno se sustenta, así, en el carácter amenazante de la máquina de locura. Rendón Wilka es el único personaje que no le teme a las prisiones capitalinas, incluso le explica a David K'oto, colono del hacendado don Bruno, la importancia de la cárcel como experiencia:

En la cárcel se aprende mucho. Allí hay escuela. Hay que oír a los políticos. El mundo es grande. Pero no hay que seguir lo que dicen los políticos; según nuestra consciencia hay que aprender lo que enseñan. Ellos son de otro modo. Nadie nos conoce (Arguedas, 1983b, p. 300).

En otro fragmento, David K'oto se lamenta de no haber sido llevado a la prisión: «Allí, dice Rendón, se aprende a saber por qué el Dios de los señores ha hecho a la gente, con maldad a unos y sin rabia a otros, tranquilo» (p. 318). Aunque nunca se señala que Rendón estuviera encarcelado, su experiencia al respecto se asemeja bastante a la de Gabriel en *El Sexto*. Es posible, por ello, plantear que Rendón aprendió la importancia del acto heroico a través de su contacto con la miseria humana durante sus años en Lima, al igual que Gabriel. No es de extrañar que Ariel Dorfman (1970) considere a Rendón Wilka un héroe épico: «una figura prometeica», «un ser semidivino» (p. 203)⁸; y que Cornejo Polar señale que «logra trascender su ser personal y deslindar su suerte individual de la de su pueblo, hasta el punto de no importarle morir porque su proyecto se mantendrá vivo en otros hombres» (1973, p. 243). El sonido de un río subterráneo, después del fusilamiento y muerte de Rendón, simboliza, precisamente, la continuación de su proyecto político: la constitución de una sociedad moderna regida por los valores quechuas. Su vida y muerte sirven de ejemplo para otros que continuarán con la gesta político-cultural indígena. Cornejo Polar también advirtió que el proyecto político de Rendón Wilka ya se prefiguraba en los discursos de Gabriel en *El Sexto* (p. 260)⁹. Hay un claro proceso de aprendizaje de un heroísmo mítico-revolucionario en las novelas de Arguedas que comienza con los colonos disciplinados y miserables de *Los ríos profundos*, pasa luego a la libertad de expresión y al heroísmo individual en *El Sexto*, y termina en el heroísmo colectivo-revolucionario de *Todas las sangres*: un heroísmo revolucionario basado en los valores quechuas, el afecto emocional y no en el odio político.

Retornando a *El Sexto*, si el destino es inevitable y la miseria humana se reproduce, ¿cuál puede ser la función política de la obra —si es que hay una—? Su función es atravesar lo «político» y lo «policial» para sumergirse en lo mítico:

⁸ Dorfman (1970) se refiere a *Todas las sangres* como una novela que se acerca «a la tradición épica occidental» (p. 222) y a la lucha indígena dentro de la obra como una «guerra homérica» (p. 201).

⁹ Es posible sugerir también que lo que Cornejo Polar llama «el disimulo» en la conducta de Rendón Wilka (pp. 230-233) provenga del disimulo que caracteriza las acciones del japonés en *El Sexto* y que Anne Lambright denomina «una táctica de resistencia»: «El narrador nota que la postura humilde del Japonés parece falsa y afectada. Es una forma de superar sus limitaciones y, al mismo tiempo, de reservar algo para sí mismo, fuera del alcance del poder. Su resistencia, en apariencia fútil e inconsecuente (pues vuelve de inmediato a su condición de vago), es, no obstante, muy significativa —los otros presos reconocen su importancia a través de su aplauso—. Es en este sentido, una resistencia política: desenmascara y confronta públicamente el poder» (Lambright, 2002, p. 49).

construir un aparato afectivo, intuitivo y heroico de liberalización que rehumanice los cuerpos deteriorados por la prisión. A lo largo de la obra, Gabriel no deja de preocuparse por el sujeto olvidado del espacio político, aquel sujeto que es un vacío, una fisura. Como él mismo lo expone: «Este lugar [El Sexto] parece que no es sino para descubrir lo que creíamos que no existe» (Arguedas, 1969, p. 152). Según Portugal, «[El Sexto] es un espacio donde Gabriel será capaz de comprender lo que de otro modo habría permanecido oculto, para él y para nosotros» (2007, p. 299). Pero no lo hace bajo un proyecto político claro. Lo que moviliza a Gabriel es su estado melancólico acompañado de heroísmo trágico y de la valoración del pensamiento mítico por encima del racional. Gabriel se fija en las fisuras de lo sensible, no debido a un proyecto político racional, sino, más bien, a uno emocional y psicológico. Así se explica que hacia el final trágico de la obra no haya una instauración de lo invisible en el espectro político nacional; por el contrario, el mal sigue reproduciéndose y todo lo que pertenece al Sexto sigue invisible para el mundo de afuera. Arguedas traslada la instauración de lo invisible (la capacidad de empatía emocional con el otro) a su lector, al individuo que experimenta, a través de la lectura, la miseria de la prisión, y que puede reconocer en esta la miseria del mundo real, aquella de los obreros e indígenas explotados. La novela busca reeducar las emociones del lector, sensibilizarlo mediante la lectura a la miseria humana. La obra se vuelve, así, una herramienta que politiza los afectos humanos, no en un sentido ideológico partidario tradicional, sino, más bien, al nivel ético de la experiencia humana: un proyecto de vida nacional que incorpora a los más oprimidos. Para contrarrestar el poder de la máquina de locura que es *El Sexto* de su ficción, Arguedas invoca el afecto en la figura de Gabriel y el orgullo humano en la figura heroica del piurano. Mucha razón tiene Martin Lienhard (1981) cuando, con respecto a la continuación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, señala que esta «no podrá ser literaria, sino política: la hará el lector colectivo que crece poco a poco, a lo largo de la novela, para convertirse al final, *algo míticamente*, en actor de la historia» (p. 171)¹⁰. Allí reside la función política de toda la obra arguediana: la construcción de un lector mítico colectivo que aprenda lo que Gabriel en *El Sexto*, y ejecute lo que Rendón Wilka en *Todas las sangres*.

¹⁰ Las cursivas son mías.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Daniel Heller-Roazen (trad.). Stanford: Stanford University Press.
- Alighieri, Dante (2010). *La divina comedia*. Bogotá: Clásico Digital.
- Arguedas, José María (1969). *El Sexto*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983a). Los ríos profundos. En *José María Arguedas. Obras completas* (III). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b). Todas las sangres. En *José María Arguedas. Obras completas* (IV). Lima: Horizonte.
- Benjamin, Walter (2001). Para la crítica de la violencia. En H. A. Murena (trad.), *Ensayos escogidos*. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Chiappo, Leopoldo (1986). *Dante y la psicología del infierno*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Dorfman, Ariel (1970). *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino (trad.). Buenos Aires, México D.F.: Siglo XXI.
- Galdo, Juan Carlos (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. Lima: IEP.
- Kristal, Efraín (1993). Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas. *Mester*, 22 (1), 19-29.
- Lambright, Anne (2002). Espacio, sujeto y resistencia en *El Sexto*. *Antropológica*, 20, 35-56.
- Lienhard, Martin (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana.
- Parra, Richard (2009). *La cruz y la Pachamama: religión y colonialismo en Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Portugal, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Radden, Jennifer (2000). *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*. Nueva York: Oxford University Press.
- Ranciére, Jacques (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Steven Corcoran (ed., trad.). Londres, Nueva York: Continuum International Publishing Group.
- Rowe Wiliam (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Sloterdijk, Peter (2010). *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*. Mario Wenning (trad.). Nueva York: Columbia University Press.