

Espacio, sujeto y resistencia en *El Sexto*

Anne Lambright*

Entre 1937 y 1938, debido a su participación en una rechifla política en la Universidad de San Marcos,¹ Arguedas pasó ocho meses en una afamada prisión de Lima, El Sexto. Veintitrés años después, publicaría *El Sexto* (1961), una novela basada en esa experiencia. A pesar de su popularidad entre los lectores,² *El Sexto* es la más escrupulosamente ignorada de las novelas de Arguedas. Esto se debe, en parte, a la carencia de largas descripciones de la naturaleza propias de las primeras novelas, a sus pocos personajes indígenas o mestizos serranos y a su aparente falta de experimentación con el lenguaje que marca el resto de su narrativa. En otras palabras, se debe a que la novela

* Trinity College, Hartford, Connecticut, Estados Unidos de Norteamérica.

- 1 Se trató de una protesta estudiantil contra la visita del general Camarotta, un enviado de Mussolini. Los estudiantes recibieron al general con gritos y silbidos, porque protestaban por la participación de la fuerza aérea italiana en la guerra civil española, en particular por el bombardeo de las ciudades controladas por los republicanos. Al final del tumulto, los estudiantes echaron al General en la pileta del patio de letras de la Universidad. La policía arrestó, aparentemente de modo indiscriminado, a revoltosos y observadores, y, entre ellos, a Arguedas.
- 2 Antonio Cornejo Polar señala la popularidad de *El Sexto*, en especial entre las clases trabajadoras urbanas: "En el horizonte de la cultura, un texto es siempre él y sus lecturas; no sólo las que provienen de la crítica sino esos muchos y felices lectores desprevenidos que obedecen sobre todo a sus intereses, impulsos y apetitos [...] se sabe, inclusive por el indicio del número y la frecuencia de las ediciones piratas, que en el Perú tiene especial acogida *El Sexto*, novela algo marginal para los críticos, pero que al parecer despierta en el imaginario popular urbano el fantasma de una represión que en cualquier momento —y cada vez más— puede cernirse como realidad sobre ese lector que precisamente por ser popular se sabe —cada vez más— sospechoso e indefenso" (Cornejo Polar 1991: 20).

no parece muy "arguedeana". Hay, sin embargo, muchas características que vinculan la novela con el resto de la obra de Arguedas: es por eso que la novela merece mayor atención crítica de la que ha recibido. Como toda la narrativa arguedeana, *El Sexto* sirve como un medio de radiografiar el Perú y sus sujetos, y ofrece un espacio (narrativo) para la resistencia contra la dominación cultural y contra las ideas sobre el Perú predominantes en la época. Dentro de este nuevo delineamiento y la nueva recreación del Perú, existe un nuevo proyecto de comunidad única, fundamentalmente frustrado, pero no significativo en la visión nacional de conjunto de la narrativa arguedeana.

Como *Yawar Fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1957), *El Sexto* tiene una trama bastante simple. Gabriel —"el narrador-protagonista en primera persona y, como en *Los ríos profundos* y en muchos de sus tempranos relatos cortos, una proyección literaria del mismo Arguedas—, llega a la cárcel como un prisionero político. Él es un estudiante que no tiene una afiliación política específica y es ubicado con otros prisioneros políticos que, en su mayoría, se identifican a sí mismos como apristas o comunistas. Gabriel comparte su celda con Alejandro Cámac, un minero indígena de la sierra central y miembro del partido comunista. Como se verá más adelante, Gabriel siente una conexión instantánea con Cámac, quien se convierte en una figura paternal que lo guía y le enseña los hábitos de la prisión. A su manera, Cámac es una reminiscencia de otras figuras en la narrativa de Arguedas, de personajes indígenas o mestizo-indígenas que aportan un entendimiento andino del mundo al texto y cuya visión del mundo influye profundamente en el protagonista similar a Arguedas.

Gabriel, como sus contrapartes en otros trabajos (Ernesto en "Warma Kuyay" y en *Los ríos profundos*, Santiago en "Amor Mundo"), funciona como un catalizador, un punto de encuentro de los elementos heterogéneos que constituyen la cultura peruana. Él es, al mismo tiempo, un observador y un soñador, alguien que sintetiza para el lector el mundo que ve y experimenta, y que imagina posibilidades alternativas. Sostiene detalladas discusiones con los otros prisioneros políticos en torno a las condiciones sociales, económicas y políticas del Perú y encuentra las teorías de estos carentes de acciones, poco satisfactorias y poco efectivas. Por tanto, se vuelve un observador del resto de la prisión, y describe e interactúa con los prisioneros no políticos, buscando otras respuestas a los problemas que ve.

Los otros sujetos que están en la prisión tienen realmente un profundo efecto sobre Gabriel. La actividad de la prisión es controlada por dos bandas criminales, dirigidas por dos fieros criminales, Puñalada y Maraví. Otras figuras claves son Rosita, un conocido afeminado homosexual, que rechaza los

avances de Puñalada y que eventualmente encuentra otro “esposo”; Clavel, un hombre joven que es mantenido en cautiverio, violado repetidamente por Maraví y luego vendido a Puñalada, quien lo prostituye; los “vagos”, hombres sin hogar ni celda que viven en las más abyectas condiciones. Existen, además, varios otros personajes que representan, dentro de la prisión, la heterogénea sociedad de afuera —serranos, negros, asiáticos, gente de varios estratos socioeconómicos, criminales e inocentes, estudiantes y organizadores políticos.³ *El Sexto* detalla el abuso y la corrupción vista por Gabriel y el efecto que estas acciones tienen en él mientras se esfuerza en dar sentido a lo que ve y experimenta desde el momento de su llegada hasta su eventual excarcelación.

ESPACIO Y SUJETO

Como el resto de la narrativa de Arguedas, *El Sexto* puede entenderse mejor en términos de ubicación de espacios y de sujetos. Arguedas se esfuerza en exponer y definir espacialmente el “texto” del Perú. Traza el mapa de sus sujetos, de sus actitudes, de sus posiciones y movimientos, de sus límites construidos e impuestos, de sus interacciones, de sus divisiones y de sus comunidades fragmentadas (*communities-in-fragments*). En cierto modo, la narrativa arguedeana crea un nuevo plano del Perú que se superpone a los trazos ya existentes (dominantes, oficiales, canónicos). Así, trata de revelar sus últimas fisuras, rupturas e inconsistencias; de crear, no de establecer, lo que Steve Pile y Michael Keith llaman “geografías de resistencia” (*geographies of resistance*). En su introducción a un volumen de ensayos del mismo nombre, Pile reflexiona sobre lo que la geografía de la resistencia es y no es:

[...] geographies of resistance is, and is not: it is not clear where “power” is, or even what it is, since it is working through many spatialized relationships [...] So, while there are different forms of control that work through distinct geographies, geographies of resistance do not necessarily (or even ever) mirror geographies of domination, as an upside-down or back-to-front or face-down map of the world. (Pile 1997: 2)

3 José Ortiz Reyes, en sus narraciones sobre su propia experiencia en *El Sexto* (él fue arrestado junto con Arguedas en la protesta de San Marcos), incluye personajes cuyos nombres son o los mismos o parecidos a los de la novela de Arguedas: Rosita, Clavel, Machetero (Puñalada), Chanduví (Maraví). Ello sugiere que estos personajes están basados en habitantes reales de *El Sexto* durante la prisión de Arguedas. Estos relatos se encuentran en *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*, editado por Alejandro Ortiz Rescaniere.

Agrega Pile que

[...] people are positioned differently in unequal and multiple power relationships, that more and less powerful people are active in the constitution of unfolding relationships of authority, meaning and identity, that these activities are contingent, ambiguous and awkwardly situated, but that resistance seeks to occupy, deploy and create alternative spatialities from those defined through oppression and exploitation. From this perspective, assumptions about the domination/resistance couplet become questionable. (Pile 1997: 2-3)

Uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Arguedas es su cuestionamiento de las relaciones de poder retratadas en el Perú. Arguedas influye narrativamente en los indígenas, en los mestizos, en las mujeres (como, por ejemplo, Doña Felipa, la Opa o la Kurku) y en otras figuras marginales. Los muestra como creadores y resistentes activos (de su cultura, su identidad, su subjetividad) más que como receptores pasivos de la violencia y de la opresión. Según Pile, la autoridad parece controlar el espacio dividiéndolo, definiéndolo (como un todo y en partes), designando sus usos propios, controlando el movimiento dentro y a través de las fronteras. Sin embargo, la resistencia es capaz de crear sus propios espacios fuera del control de la autoridad:

[...] these spatial practices of oppression do not mean that resistance is forever confined to authorised spaces of domination. Indeed, one of authority's most insidious effects may well be to confine definitions of resistance to only those that appear to oppose it directly, in the open where it can be made and seen to fail. (Pile 1997: 3)

Aun más, según Pile

[...] resistant political subjectivities are constituted through positions taken up not only in relation to authority—which may well leave people in awkward, ambivalent, downright contradictory and dangerous places—but also through experiences which are not so quickly labelled “power”, such as desire and anger, capacity and ability, happiness and fear, dreaming and forgetting. (Pile 1997: 3)

Esta resistencia también puede ser vista en Arguedas, en términos de su representación de la “cultura”, como un elemento central de sus narraciones. Homi Bhabha escribe que, en esta era de lo postcolonial y de lo postmoderno,

[...] culture becomes as much an uncomfortable, disturbing practice of survival and supplementarity—between art and politics, past and present, the public and the private—as its resplendent being is a moment of pleasure, enlightenment or liberation. (Bhabha 1994: 175)

En sus escritos, Bhabha muestra “[...] a certain defeat, or even impossibility, of the ‘West’ in its authorization of the ‘idea’ of colonization” (Bhabha

1994: 175). Aunque, ciertamente, estos tempranos escritos no puedan clasificarse de postmodernos, siempre está presente en ellos esta visión alternativa de la cultura como un producto y un instrumento de la supervivencia, como un espacio de resistencia contra la ficción dominante, como un intersticio antes que una estructura establecida, representativa o constitutiva de la cultura dominante. Bhabha diferencia entre la noción de cultura como una teoría sobre los orígenes (función epistemológica) y como una función del lenguaje (práctica enunciativa):

If culture as epistemology focuses on function and intention, then culture as enunciation focuses on signification and institutionalization; if the epistemological tends towards a reflection of its empirical referent or object, the enunciative attempts repeatedly to reinscribe and relocate the political claim to cultural priority and hierarchy (high/low, ours/theirs) in the social institution of the signifying activity. The epistemological is locked into the hermeneutic circle, in the description of cultural elements as they tend toward a totality. The enunciative is a more dialogic process that attempts to track displacements and realignments that are the effects of cultural antagonisms and articulations —ubverting the rationale of the hegemonic moment and relocating alternative, hybrid sites of cultural negotiation. (Bhabha 1994: 177-178)

El proyecto de Arguedas puede enunciarse en términos de Bhabha: “[*To*] provide a process by which objectified others may be turned into subjects of their history and experience” (Bhabha 1994: 178). 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. Claramente, para Arguedas, esta descripción pone al descubierto cuestionamientos sobre el poder, sobre cómo este es construido, mantenido y combatido en el Perú. Steve Pile y Nigel Thrift escriben sobre el efecto del poder sobre el sujeto:

[...] power —whether organized through knowledge, class, “race”, gender, sexuality and so on— is (at least partly) about mapping the subject; where particular sites —for example the body, the self and so on— become “points of capture” for power. (Pile 1995: 13)

Pile y Thrift plantean seis maneras de ubicar un sujeto: a través de la posición, de la movilidad, de las costumbres, de los encuentros, de la imagen y de la estética/ética (*aesthetics/ethics*). No es difícil notar que estos seis tipos de ubicación están presentes en *El Sexto*. Algunos ejemplos son la “posición” de Gabriel como un intelectual en formación; su “movilidad” entre los diferentes

espacios de *El Sexto*; las “costumbres” de Maraví, Puñalada, Rosita o los “vagos”; los “encuentros” de Gabriel con gente que, quizá, nunca habría conocido fuera de la prisión; las evaluaciones “visuales” que hace Gabriel de la prisión y de otros sujetos; y la presentación “ética” y “estética” de los habitantes de la prisión. Sin embargo, este artículo solo se centrará en mostrar que las ubicaciones (del espacio y del sujeto) en *El Sexto* revelan —tanto como en sus novelas más aclamadas por la crítica— la visión nacional de Arguedas y que, al mismo tiempo, dejan sueltas varias dudas sobre las posibilidades reales de esa visión (anticipación, en este sentido, de la desesperanza expresada en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*).

EL SEXTO COMO ESPACIO

Como todas las instituciones peruanas descritas por la obra de Arguedas, *El Sexto* es una prisión defectuosa. En su obra fundante, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Michel Foucault describe la genealogía de la prisión moderna. Para Foucault, la prisión moderna 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 (dicho sea de paso, Foucault señala una falla general de estas instituciones en el logro de sus metas). En contraste, *El Sexto* no parece tener metas claramente discernibles como institución; en ella, no parecen existir filosofía ni visión algunas. Curtidos criminales son mezclados con vagabundos y ladrones insignificantes, e intercalados con ellos están los prisioneros políticos (quienes no han cometido crimen alguno) y los inocentes, erróneamente acusados de crímenes o víctimas de la venganza de algún funcionario. *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 alguna representada en *El Sexto* —los guardias están acostumbrados a obviar o, peor, a soportar las actividades de los líderes criminales—. Las quejas o los pedidos de justicia son ignorados o castigados.

Desde la primera escena de la novela, la importancia de *El Sexto* como espacio es evidente. Gabriel y los otros nuevos reos son introducidos a *El Sexto* de noche. Desde el patio, el narrador observa “[...] desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del *Sexto* crecía. Ibamos en silencio. Ya a unos veinte pasos empezamos a sentir su fetidez” (Arguedas 1969: 7). Desde el comienzo, encontramos los temas centrales

que se repetirán a lo largo de la narración: el patio, como testigo de los horrores de la prisión; las paredes y los puentes, que conectan y dividen los diversos espacios de *El Sexto*; la (imaginada) enormidad del edificio y su significado; y el hedor que impregna el aire. La prisión, en el comienzo y a través de toda la narración, es alternativamente comparada con un monstruo y un cementerio. En su introducción, el narrador nota que “[...] ya podíamos ver las bocas de las celdas y la figura de los puentes. El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse” (Arguedas 1969: 7).

Estas descripciones iniciales conllevan obvias resonancias de otras narraciones arguedeanas, en particular de los espacios descritos en *Los ríos profundos*, la más renombrada novela de Arguedas. Uno de los primeros espacios descritos en esta novela es Cuzco, un lugar que, en general, decepciona a Ernesto, el joven narrador. La única excepción a este desencanto es el antiguo muro inca, que sobrepasa las expectativas del niño: “[...] eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del mundo incaico; bullían [...] Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa” (Arguedas 1990 [1958]: 11). La escuela en Abancay, donde el niño es dejado por su padre, es un segundo espacio fundamental en la novela. Un espacio importante dentro la escuela es el patio, donde muchos de los compañeros de Ernesto acuden a masturbarse o a tener relaciones sexuales con la Opa, una demente que vive en la escuela. Como testigo de formas “pervertidas” de sexualidad, el patio es mostrado como un lugar maldito que sobrepasa a los jóvenes estudiantes:

Su fetidez nos oprimía, se filtraba en nuestro sueño. Y nosotros, los pequeños, luchábamos con ese pesado mal, temblábamos ante él, pretendíamos salvarnos, inútilmente, como los peces de los ríos, cuando caen en el agua turbia de los aluviones. La mañana nos iluminaba, nos liberaba; el gran sol alumbraba esplendorosamente, aun sobre las amarillas yerbas que crecían bajo el denso aire de los excusados. Pero al anochecer, con el viento, despertaba esa ave atroz que agitaba su ala en el patio anterior. No entrábamos solos allí, a pesar de que una ansia oscura por ir nos sacudía. (Arguedas 1990: 64)

Los jóvenes que van al patio son descritos como “duendes” o como “monstruos” aun cuando allí se expresen con una “voz angustiada, sofocada y candente” (Arguedas 1990: 65). Este espacio oscuro e interior es contrastado con el mundo natural y exterior que Ernesto visita a cada oportunidad:

Las paredes, el suelo, las puertas, nuestros vestidos, el cielo de esa hora, tan rara, sin profundidad, como un duro techo de luz dorada; todo parecía contaminado, perdido o iracundo. Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal

en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aun lo ajeno. ;Yo no podía pensar. cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos. vi-
brando a la orilla de una acequia. que esos árboles eran ajenos! Los ríos fueron siempre
míos: los arbustos que crecen en las faldas de las montañas. aun las casas de los peque-
ños pueblos. con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa.
las adoradas pampas de maíz. Pero a la hora en que volvía de aquel patio. al anochecer.
se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo. Y llegada la noche. la soledad.
mi aislamiento. seguían creciendo. (Arguedas 1990: 65-66)

En este pasaje, la narración se traslada del aislamiento que el protagonista siente en el patio, donde está a menudo rodeado por otros humanos, a la plenitud que experimenta cuando lo rodea la naturaleza y, de regreso, a la incomunicación de la escuela. Es un movimiento crítico del presente al pasado y de este al presente un movimiento que conduce de un espacio físico e interior a un espacio de la memoria (que es interior en tanto existe en la mente del protagonista y exterior en tanto corresponde a un lugar externo y específico), y de este al mundo interior de la escuela. Estos tipos de movimiento caracterizan *Los ríos profundos* y permiten atisbar brevemente las alternativas a la realidad (el espacio y el tiempo del presente) entre las que el narrador se mueve.

Como los muros incas del Cuzco, El Sexto tiene vida; se mueve y canta. El patio, con su oscuridad y su olor fétido, con los actos ilícitos que alberga, recuerda al patio de la escuela de Abancay. La diferencia, sin embargo, radica en la importancia narrativa de estos objetos y espacios en El Sexto: la canción y el movimiento de la prisión aliena más que conforta al narrador; el patio no redime ni da esperanza. En El Sexto no hay árboles o briznas de hierba que luchan por crecer con los cuales Gabriel pueda identificarse. La prisión no es un punto de partida hacia mundos mejores; no evoca recuerdos de tiempos y espacios más felices. No existe, en términos narrativos, escapatoria. Por tanto, la resistencia debe llevarse a cabo no en pasados evocados de futuros imaginados ni en el espacio de la memoria, sino en el duro y concreto diseño del presente.

La prisión está dividida en tres pisos: el primero alberga a terribles criminales, asesinos, vagos e indigentes, a los miembros más abyectos de la sociedad; el segundo piso está ocupado por criminales menos peligrosos; y el tercero, por prisioneros políticos. Los pisos están conectados por escaleras y por líneas de visión. Desde el tercer piso es posible ver lo que sucede en los otros dos. Sin embargo, hay un acuerdo implícito sobre la independencia de estos, pues la mezcla de los presos sería muy peligrosa. Pedro, un líder comunista, comenta que “[...] los tres pisos del Sexto deben mantenerse separados para que exista el orden, el orden dentro de la prisión sin el cual no podemos man-

tener nuestro propio orden” (Arguedas 1969: 71). El primer piso es regido por dos bandas lideradas por Puñalada y Maraví. Cuando describe las actividades de Puñalada, Cámac dice: “Desde esta reja él controla el ingreso de la coca, del ron, de los naipes, de las yerbas y de los nuevos presos; los escoge” (Arguedas 1969: 14). Por supuesto, dentro de la prisión, los dos líderes tienen una gran libertad para continuar sus actividades ilícitas sin temor a las represalias. Puñalada y Maraví trafican con mercadería ilegal, imponen una suerte de impuesto a los otros presos y escogen reos, usualmente jóvenes, como amantes y esclavos. Abusan de los vagos solo para entretenerse y tienen el control absoluto de todas las actividades del primer piso.

Extrañamente, dentro de la prisión parece haber mayor libertad que fuera de ella. Además de las actividades de los criminales, los prisioneros políticos parecen ser libres de decir lo que ellos quieren, de hacer planes y de actuar. Gabriel, el recién llegado, se sorprende de escuchar las críticas de Cámac sobre las empresas norteamericanas en el Perú y reflexiona: “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. Cámac había perdido ya esa costumbre. Tenía 23 meses de secuestro en el penal; había recuperado allí el hábito de la libertad” (Arguedas 1969: 25). Si la prisión se ha convertido, irónicamente, en un lugar de libertad criminal y de libertad de expresión, es también un lugar de relativa libertad para la actividad política.

La novela presenta dos grupos políticos principales, los comunistas y los apristas. Esta es la única obra literaria en la que Arguedas escribe abiertamente sobre la política en el Perú. Si el narrador muestra una cierta inclinación hacia los principios del marxismo, sus críticas al partido comunista son tan fuertes como las que hace al aprista. Los comunistas carecen de sentimientos; no entienden a la gente que pretenden defender. Cámac le dice a Pedro, el líder de los comunistas presos: “¡Tantos años de lucha y no conoces, a veces, a la gente!” (Arguedas 1969: 34). En otro momento, el mismo Gabriel expresa su duda de que los comunistas puedan salvar el país, afirma que “[...] son muy pocos y fanáticos” (Arguedas 1969: 101). Cuando Cámac le responde que el fanatismo es la verdadera fortaleza de los comunistas, Gabriel responde “[...] y su defecto” (Arguedas 1969: 101). La crítica a los apristas es aun más fuerte. Pedro declara que “El oportunismo al menudeo y en lo grande es la línea fiel del APRA [...] La doctrina no es ni quiere el ‘jefe’ que sea clara [...] No es por entero fascista; declara ser marxista y está en contra del comunismo, es antiimperialista y ataca a la URSS para neutralizar o ganarse el apoyo de los Estados Unidos. El ‘jefe’ se proclama antifeudal, pero se rodea de se-

ñores que son grandes del norte [...] constituyen la reserva del imperialismo yanqui y de la reacción nacional” (Arguedas 1969: 36-37). Ambos partidos son considerados responsables de la situación del país. Incapaces de cooperar, ponen al obrero contra el obrero, y perjudican a la gente que ellos aparentan defender. Esta situación es iluminada en la novela, ya que narra diversas confrontaciones entre ambos grupos, que desalientan la cooperación y promueven el odio entre sus miembros. En el único momento en que trabajan juntos, al firmar una carta en demanda del traslado de Puñalada y Maraví, la cooperación es efímera y no alivia más que ligeramente las tensiones entre los grupos.

La crítica ha señalado que la prisión es un microcosmos del país. Es, como el mismo Arguedas declara, una concentración de “[...] lo mejor del Perú y lo peor del Perú”. Ciertamente, esta evaluación puede ser corroborada en la fragmentación de los prisioneros (entre pisos y aun entre grupos que deberían mostrar alguna solidaridad, como los políticos o los vagos). La presentación que hace Arguedas de la prisión como una institución evoca y amplía otras representaciones arguedeanas de la corrupción y la violencia en la nación peruana. Para Cornejo Polar, *El Sexto* es un microcosmos “hiperbólico”: “Todo lo que sucede dentro de los espacios carcelarios sufre un agudísimo proceso de concentración: la intensidad desorbitada parece ser la ley que gobierna este mundo. Las situaciones límites adquieren carácter de normalidad y lo monstruoso se confunde con lo cotidiano” (Cornejo Polar 1973: 166). Como lo señala Cornejo Polar, la prisión es un reflejo de la nación:

Detrás de sus muros se construye un mundo equivalente al de la nación: allí 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 sólo avalada por la fuerza; allí contienden las ideologías políticas de los partidos; allí, en fin, el hombre explota al hombre, el dinero y el poder emanan de un único centro y regulan toda la vida, una vida que desconoce la libertad y la justicia. (Cornejo Polar 1973: 170)

Sin embargo, en esta evocación de la prisión/nación (*prison/nation*), Arguedas hace algo más que reconstruirla narrativamente. Él muestra cómo este espacio y otros similares pueden ser sitios tanto de resistencia como de dominación. Y lo hace a través de la reubicación. Sobrepuesta a la geografía de la dominación (la fragmentación del diseño y del uso del espacio de la prisión, y las acciones corruptas de los que tienen el poder) se encuentra una geografía de la resistencia. Esta es construida, en términos de Pile, a través de prácticas que no son fácilmente identificadas con el poder —a través de momentos de deseo, de ira, de aptitud, de felicidad, de miedo, de recuerdo y de olvido— e

inscritas en los cuerpos de aquellos sin poder tanto dentro como fuera de la prisión. Así, el texto comienza a “ubicar”, a delinear sujetos capaces de resistir, sino transformar, las geografías del poder que buscan recluirlos.

TRIUNFO DEL SUJETO (MARGINAL)

Como dijimos antes, *El Sexto* alberga una gran variedad de personas, todas, a su manera, representativas de los diferentes sujetos que constituyen la nación peruana; la heterogeneidad de la prisión alude a la del país en su conjunto. Cerca de las categorizaciones de los reos establecidas por las divisiones espaciales de la prisión (vagos, delincuentes menores, criminales peligrosos, prisioneros políticos), Gabriel encuentra dos tipos principales de personajes. En un lado están aquellos que son totalmente corruptos y degenerados (instigadores o víctimas de la violencia del sistema) —Maraví, Puñalada, Rosita, Clavel, los vagos—; en el otro, los resistentes —aquellos que lucharían para cambiar sus posibilidades. Los políticos parecerían entrar automáticamente en esta última categoría. Sin embargo, como bien afirma Edgardo J. Pantigoso: “[...] a falta de un campo concreto que dé salida y aplicación a su teoría, los políticos de ambos bandos, constantemente —y en contraste a la revolución que predicán— se van lentamente convirtiendo en miembros de un club fosilizado. La cárcel es su torre de marfil, pierden su contacto con el pueblo y su apreciación por éste” (1981: 211). Por tanto, Gabriel debe buscar otras figuras como posibilidades de la resistencia, como mediatizadores del cambio. Él los encuentra en tres figuras centrales: dos vagos, el Japonés, el Pianista y Cámac.

A diferencia de los personajes marginales en las novelas sobre la sierra —los pongos, la Opa, la Kurku—, los vagos son totalmente abyectos. Viviendo peor que animales, no tienen méritos que los rediman salvo, quizás, su agudo sufrimiento. El narrador describe, con detalles espeluznantes, la existencia ruin de los vagos. Ellos viven en el primer piso, pasan la mayor parte del tiempo en el patio, mientras huyen de los abusos de los líderes de los criminales. Sin nadie que les dé comida o ropa, sin acceso al sistema de poder interno que les permitiría procurarse bienes, los vagos sobreviven con los mendrugos que los prisioneros políticos les lanzan, y de las cáscaras y pedacitos de fruta que dejan caer los otros prisioneros. Una escena particularmente perturbadora muestra a algunos vagos cuando lamen la sangre que cae de la herida que Maraví le hace a Clavel. Los vagos están completamente solos y actúan de manera puramente instintiva en su lucha por sobrevivir. El narrador escribe “Vago que enfermaba, vago que moría; nadie le llevaba alimentos a su celda. Iba consumiéndose por hambre; moría entre la fetidez de sus últimos excrementos y

orines. Sus compañeros de celda lo arrojaban afuera al anochecer. si lo veían agonizante” (Arguedas 1981: 106).

Los vagos son lo abyecto, lo que justifica la fascinación que Gabriel siente por ellos y el efecto profundamente perturbador que tienen en él. Kristeva describe lo abyecto de la siguiente manera:

The abject has only one quality of the object —that of being opposed to I. If the abject, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessly and infinitely homologous to it, what is abject, on the contrary, the jetisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where manning collapses. (1982: 1-2)

Para Gabriel, este es, en verdad, un lugar donde el significado colapsa. Los vagos son un impedimento para su deseo de dar un sentido a lo que observa y vive, de crear un texto a partir de su experiencia de la prisión que, de alguna manera, tenga significado. Gabriel es arrastrado hacia ellos y, al mismo tiempo, rechazado: él no puede encontrar un significado en ellos. En contraste con las representaciones arguedeanas de la sierra, donde toda vida es sagrada, no hay nada de sagrado en los vagos y es por eso que parecen estar más allá de la representación— más allá del poder evocativo del narrador. Son “huérfanos” sin familia ni posesiones, pertenecen a la más baja categoría en la clasificación social de los Andes y también aquí, en el contexto de *El Sexto*.⁴

Solo dos vagos exhiben el potencial salvador de los personajes marginales de la sierra. Se trata de los dos únicos nombres dados en la narración (el resto de los vagos forma una masa indiferenciada): el Japonés y el Pianista. Como el resto, el Japonés y el Pianista tienen deseos muy básicos, son incapaces de comunicarse con otros (no tienen voz) y, más que vivir, sobreviven. Sin embargo, Gabriel encuentra algo especial en ellos, algo que recuerda las características vistas en los personajes marginales de la sierra. Más que examinar la resistencia desde el punto de vista de la cultura dominante (y tratando de legitimarla a través de ella), la narrativa de Arguedas parte de lo marginal, del lado opuesto. Muestra que el marginal no se concibe a sí mismo principal-

4 Arguedas explica el significado de la categoría de “huérfano” en la cultura andina: “[...] tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, o *huak'cho*, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. Tampoco puede alternar con los que tienen bienes. Entonces no puede hacer trueques y está al margen de la gente que puede recibir protección a cambio de dar protección. Un *huak'cho* en ese sentido es un sub-hombre, no está dentro de la categoría de los hombres que son tales.” (Arguedas 1993: 206)

mente como una reacción o una resistencia a la cultura dominante, sino también como una fuente vibrante y creativa en sí misma y de sí misma. Así, la obra de Arguedas ofrece una alternativa a la ficción dominante (a pesar de que tampoco está enteramente separada de ella), un tercer espacio en la ficción que posibilita una revolución en la imaginación nacional peruana. Este cuadro narrativo de la resistencia ofrecido por Arguedas no es, sin embargo, enteramente optimista o utópico. También muestra las maneras en las que la ficción dominante busca controlar y limitar cualquier resistencia a esa ficción. La verdadera resistencia está, entonces, en lo que la ficción dominante no puede o no quiere ver.

Michel de Certeau escribe:

Innumerable ways of playing and foiling the other's game, that is, the space instituted by others, characterize the subtle, stubborn, resistant activity of groups which, since they lack their own space, have to get along in a network of already established forces and representations. (De Certeau 1984: 18)

De Certeau diferencia entre lo que él llama “estrategias de resistencia” y “tácticas de poder”. Aquellas actúan dentro de los límites señalados por la cultura o autoridad dominantes; estas, fuera de ellos:

I call a strategy the calculation (or manipulation) of power relationships that becomes possible as soon as a subject with will and power (a business, an army, a city, a scientific institution) can be isolated. It constitutes a place that can be delimited as its own and serve as the base from which relations with an exteriority composed of targets or threats [...] can be managed. (De Certeau 1984: 35-36)

Por otro lado, una táctica no tiene espacio “propio”. Y, sin espacio, carece de posibilidad de ubicarse a sí misma con respecto a su enemigo, de manio-
brar, de elaborar estrategias y de aventajar.

It takes advantage of “opportunities” and depends on them, being without any base where it could stockpile its winnings, build up its own position, and plan raids. What it wins it cannot keep [...] It must vigilantly make use of the cracks that particular conjunctions open in the surveillance of the proprietary powers. It poaches them. It creates surprises in them. It can be where it is least expected. It is a guileful ruse. (De Certeau 1984: 37)

Comentando las teorías de Certeau, Steve Pile escribe

It may, at first glance, appear that de Certeau is suggesting that the powerful control space and that resistance can do no more than act out of place, but it can also be argued that tactics of resistance have at least two “surfaces”: one facing towards the map of

power, the other facing in another direction, towards intangible, invisible, unconscious desires, pleasures, enjoyments, fears, anger, and hopes —the very stuff of politics. (Pile 1997: 15-16)

La narrativa de Arguedas tiende a esta manera de entender la resistencia y ofrece un tratamiento más complejo de las relaciones entre opresores y oprimidos. En este sentido, el Japonés y el Pianista son ejemplos perfectos de resistentes. Sus acciones no son fácilmente identificables con la resistencia; no protestan por su situación ni atacan a los responsables. Sin embargo, hay acciones (prácticas) específicas en las que reaccionan en contra de su situación y en las que toman el control. El Japonés no tiene sino un deseo: ser capaz de defecar en paz. Usualmente, Puñalada lo tortura al impedirle usar las letrinas. En la primera escena que aparece el Japonés, ingresa a las letrinas sin que Puñalada lo vea, defeca rápidamente (tan rápido que equivoca el hoyo) y corre a su esquina para despiojarse (un pasatiempo común entre los vagos), feliz de haber engañado a Puñalada. El narrador encuentra un parecido entre el rostro de este personaje y sol de los ocasos de Lima:

Era un sol cuya triste sangre dominaba a la luz, y despertaba sospechas irracionales: yo lo encontraba semejante al rostro del japonés que se arrastraba sonriendo por los rincones de la prisión [...] El rostro del japonés del Sexto, con su sonrisa inapagable, transcendía una tristeza que parecía venir de los confines del mundo, cuando "Puñalada", a puntapiés, no le permitía defecar. (Arguedas 1969: 3)⁵

En un típico movimiento de la obra arguedeana, el narrador usa la luz y la naturaleza para centrar la atención del lector en esta figura abyecta. Su tristeza es fácilmente perceptible: refleja la melancolía del espacio que rodea la prisión. Igualmente visible es su regocijo en las pocas veces que logra engañar a Puñalada: "Lo vi casi feliz. Sonrió en la sombra, entre al vaho que empezaba a brotar de la humedad y la porquería acumulada en las esquinas de los antiguos tabiques. Quienes observaron las celdas, a la expectativa, con la esperanza de que Puñalada apareciera, aplaudieron" (Arguedas 1969: 22-23). Pero esta diversión es efímera. Casi inmediatamente el narrador nos dice "[...] se

5 Esta tristeza que proviene de los confines de la tierra nos recuerda las quejas de la Kurku, una mujer deforme, un personaje marginal de *Todas las sangres*. El narrador nos dice que "[...] en lo profundo de (su) voz extraña... toda la tierra se quejaba" (Arguedas 1987[1964]: 53). Esta conexión íntima con el centro de la tierra, el origen, es frecuentemente atribuida a los personajes marginales de la narrativa arguedeana. Así, a través de su sufrimiento, estos personajes pueden acceder a un conocimiento oculto para la gente común.

apagó el relámpago de dicha que animó su rostro; empezó a caminar con la torpeza, como fingida, con que solía andar” (Arguedas 1969: 23). Esta táctica de la resistencia, identificada por De Certeau y elaborada por Pile, tiene en verdad dos rostros: la que confronta el poder directamente (la defecación exitosa del Japonés); y la que mira hacia dentro, que pertenece a un lugar intocado e intocable por el poder. 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.

Encontramos actos de resistencia similares en otro personaje: el Pianista. El Pianista era, aparentemente, un estudiante de piano que había sido detenido, sin documentación, por la policía y llevado a prisión. Después de haber sido violado por tres hombres de Maraví, enloquece y se une a los vagos. Su conversión fue tan completa que, una vez liberado, vuelve a la cárcel, incapaz de sobrevivir fuera de ella. El narrador describe una ocasión en la que el Pianista sale de la celda de Clavel, “toca” silenciosamente (moviendo sus dedos como si estuviesen frente a un piano) y canta: “[...] su voz delgada, temblorosa, como la que sale de un vientre vacío, intentaba seguir alguna melodía” (Arguedas 1969: 42). El narrador, al observar al Pianista, se pregunta a sí mismo: “¿Cómo puede funcionar aún el cuerpo de un hombre así aniquilado, convertido en esqueleto que la piel apenas cubre?” (Arguedas 1969: 42). Encontramos el énfasis tradicional que Arguedas utiliza para iluminar o atraer la atención hacia un evento específico (en este caso, la trágica situación de Clavel): el canto —en particular, el canto de una figura marginal—. Sin embargo, aparece muy debilitado, casi moribundo, vacío (como proveniente de un estéril vientre femenino), aniquilado, reducido a su materialidad más precaria e insuficiente. El paquetero encargado de vigilar la celda de Clavel regresa y patea al Pianista. El narrador escribe “Pude verle la barriga, el ombligo que palpitaba; más lejos oí que gritaba Maraví. El hombre achinado arrastró el cuerpo del Pianista, así de espaldas, varios pasos [...] Se quedó allí el cuerpo, recibiendo la lluvia en la barriga” (Arguedas 1969: 42-43). Los representantes de la corrupta y maligna “ley” de la prisión interrumpen y aplastan la rebelión del Pianista y, además, lo asesinan. Pero, una vez más, más importante que los resultados del acto es el acto mismo. La música que parece provenir del vacío, de la nada, de lo absolutamente abyecto, de hecho, tiene el poder de tocar y transformar, no solo a las otras víctimas de la opresión (como Gabriel o

Clavel), sino al poder mismo que sofoca, pero no confina la resistencia del Pianista.

El enlace entre Gabriel y el Pianista se hace evidente cuando él y Juan (Mok'ontullo, un aprista serrano) dan ropas y comida al moribundo —lo que provoca la cólera de los demás apristas, quienes temen las consecuencias de la relación de Mok'ontullo con los habitantes del primer piso (y, en especial, con Rosita, que ayuda a ambos)—. Si el Pianista y el Japonés poseen algo especial para Gabriel, quizá, es debido a que eran los vagos más marginados (los otros vagos solían robarles su comida) o a las diferentes maneras en que ambos “peleaban” su situación: el Pianista, a través de su música; el Japonés, a través de su disciplina y de su violencia. Cuando el Japonés muere, Gabriel le dice a Cámac:

En el japonés y el “Pianista” había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra [...] Mordía piojos; el otro “tocaba piano”. Ambos caminaban solos a la sombra de estos muros. Los martirizaban de distinto modo, hermano Cámac. No los machucaron, sin embargo, hasta formar de ellos una masa sin nombre, como a los otros. En el cuerpo del japonés se arrastraba el mundo, allá abajo; conservaba su forma, aun su energía. De los 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. El hombre oye, hermano, a lo profundo. Ya no están. Quedamos solos. (Arguedas 1969: 106)

Cámac ve el comentario de Gabriel como un signo de que él también está siendo enloquecido por El Sexto y se propone terminar una guitarra que ambos están fabricando. Le explica a Gabriel: “[...] tú estás necesitado más. ¡Puedes alocarte!” (Arguedas 1969: 107).

En la mayor parte de la novela, Cámac es la figura más poderosa de la resistencia. El indígena, minero y comunista, además, parece ser una combinación ideal. Para Gabriel, Cámac es un sabio, un guía; un marxista estrechamente relacionado con el pueblo indígena. Como tal, él recibe un especial tratamiento narrativo. El narrador se concentra a menudo en sus ojos: uno saludable y claro, que chispea y se estremece cuando habla; el otro, cubierto de pus y lágrimas, una infección producida por su avanzada tuberculosis. Es, a través de Cámac, que escuchamos muchas de las críticas de la novela. Cámac le cuenta a Gabriel las atrocidades cometidas contra los indios que trabajan en las minas de propiedad de Estados Unidos (¿Copper? ¿Silver?): “[...] ellos son en esas minas lo que estos vagos en El Sexto” (Arguedas 1969: 15). Su juicio sobre los empresarios norteamericanos es áspero y mordaz: “La cuestión es tapar (a los indios) y chupar la sangre. Los gringos, pues, no son ni de aquí ni de allá; son del billete. ¡Esa es su patria!” (Arguedas 1969: 15). Enfa-

tiza la importancia de lo maternal en la cultura serrana cuando evalúa el imperialismo norteamericano en términos de la ausencia de la madre: “¿Dónde, dónde pone su corazón? ¿Sobre qué tierra, en qué pueblo? ¿Qué cerro o qué río recuerda en el corazón, como a su madre? ¿Qué hace un hombre que no ha sido criado, cuando era huahua, por la voz cariñosa de su madre?” (Arguedas 1969: 16).

Un aspecto interesante de Cámac, en relación con toda la obra de Arguedas, es el vínculo del hombre indígena con el lenguaje: “[...] sus palabras nombraban directamente los hechos y las ideas nacían de los hechos, como la flor del berro, por ejemplo, que crece de las aguadas. Sólo que la hierba no seca el fango, y las palabras parecían fatigar mortalmente a Cámac” (Arguedas 1969: 20). La relación de Cámac con el lenguaje es ambivalente. Por un lado, las palabras parecen ser inmediatas para él, parecen no establecer mediaciones entre las ideas y los actos. Sin embargo, la mayoría de las palabras producidas por esta relación directa tiene un efecto nocivo en Cámac. William Rowe señala que Cámac “[...] funciona, en la novela, como contrapiso al agotamiento de los discursos políticos del Apra y del Partido Comunista: a su encarcelamiento ideológico y su desconocimiento de la dimensión mágica de la realidad. Cámac [...] limpia la corrupción de Lima” (Arguedas 1996: 86). Dentro de la novela, él es la figura que más se acerca a la visión articuladora de Arguedas.

Cámac evoca de muchas maneras a Doña Felipa en *Los ríos profundos*. En primer lugar, su actividad política proviene menos de un punto de vista filosófico que de la experiencia. Cuenta cómo fue tratado cuando lo hicieron prisionero: “[...] los soplones de la Oroya me patearon, me bañaron, me colgaron hasta que perdí el sentido. Así estamos. 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” (Arguedas 1969: 33). Este amor es un aspecto central en el personaje de Cámac; él afirma que no puede odiar a un reo aprista porque es también un trabajador: “[...] me han traicionado los mineros apristas mucho [...] Pero odiar, odiar que se diga a un obrero, será pues necesario pero mi corazón no aprende. ¡Odio a los gringos malditos y moriré luchando contra ellos! Pero a un cabecilla obrero engañado, sólo en el momento de su traición; después se me pasa. Los veo sufrir igual, igualito que yo; escupido lo mismo por los gringos y sus capataces” (Arguedas 1969: 53-54). Esta cualidad de Cámac es alimentada por su carácter de indio y esto merece un tratamiento narrativo que nadie más comparte en la novela.

El narrador escribe “De su ojo sano, de veras, brotaba la vida. Su cuerpo apenas podía moverse, pero la luz de ese único ojo volvió a hacerme sentir el mundo, puro, como el canto de los pájaros y el comenzar del día en los altísimos valles fundan en el ser humano la dicha eterna que es la de la propia tierra” (Arguedas 1969:33). Como Doña Felipa, el pongo del Cuzco, la Opa, o la Kurku, Cámac brinda a Gabriel una conexión con lo eterno, un sentimiento de pertenencia al mundo, y una firmeza: “Cámac, hermanito —le dije— sé ahora que podrá aguantar la prisión” (Arguedas 1969: 33). Como en el caso de Doña Felipa, la muerte de Cámac es heroica y fortalece a la comunidad. Cuando las autoridades trasladan su cuerpo, los comunistas comienzan a cantar el himno de La Internacional Socialista y Pedro da un discurso en honor del hombre muerto. Cuando la policía intenta detenerlos, los apristas les impiden el paso y comienzan a cantar el himno aprista. Como Doña Felipa, Cámac llega aún a los más marginales de la sociedad de la prisión. Los vagos salen. “[...] algunos avanzaron hacia la sombra de los puentes, siempre pegados al muro, los otros se quedaron junto a la puerta de sus celdas. Se movían” (Arguedas 1969: 134-135). Hasta los cielos son conmovidos: “El cielo ceniciento pareció elevarse de nuevo, alzado por los himnos” (Arguedas 1969: 135). En el momento de mayor tensión, aparece Clavel y llora al hombre muerto. Esa actitud final por la muerte de Cámac provoca en Gabriel una reacción similar a la de Ernesto hacia Doña Felipa: “Un odio antiguo empezó a quemarme el cuerpo. Me agarré a Torralba y canté el himno que escuchaba junto a mí” (Arguedas 1969:136). La muerte de Cámac hace a Gabriel, al menos temporalmente, parte del grupo. Y también permite —siempre temporalmente— la formación de una verdadera comunidad en la prisión, al unir sus elementos diversos y fragmentados. Jean Luc Nancy explica el papel del cadáver en la formación de una comunidad:

Community is revealed in the death of others; hence it is always revealed [to] others. Community is what takes place always through others and for others. It is not the space of the egos —subjects and substances that are at bottom immortal— but of the It’s, who are always others (or else are nothing). (Nancy 1991: 15)

Sin embargo, Nancy señala este mismo hecho como una causa de la imposibilidad de la comunidad:

If community is revealed in the death of others it is because death itself is the true community of It’s that are not egos. It is not a communion that fuses egos into an Ego or a higher We [...] Community therefore occupies a singular place: it assumes the impossibility of its own immanence, the impossibility of a communitarian being in the form of

the subject. In a certain sense community acknowledges and inscribes [...] the impossibility of community. (Nancy 1991: 15)

Esta imposibilidad es inmediatamente reconocida por los miembros de la prisión. Pedro, el líder comunista, habla del homenaje de Luis, el líder aprista: “Ahora el Teniente informará que hemos hecho frente común. Eso no es cierto. Deseábamos únicamente estar presentes, como un acto de protesta no de frente común” (Arguedas 1969: 139). Pero esta presencia, este único acto de solidaridad es, quizá, lo más deseable y significativo dentro de la estructura de la resistencia al poder. Dentro de la separación y la fragmentación que caracterizan a la prisión (y, por extensión, a la nación peruana), el solo acto de resistencia, el comienzo (fallido) de la comunidad, es poderoso. El esbozo de una forma alternativa de relaciones, la proyección de una comunidad alternativa aunque ilusoria y la comunicación entre facciones son efectuados en ese momento. Se trata, en este sentido, de un paso más en la búsqueda narrativa de Arguedas en pos de una nueva construcción de la sociedad peruana —iniciada y emanada del respeto hacia el individuo indígena, el pasado y presente del serrano en el Perú.

En realidad, lo que Gabriel ve como fundamental para cualquier forma de resistencia a la estructura de poder dominante es el individuo-sujeto (*body-subject*) marginal. Poco después de la muerte de Cámac, el Japonés también muere. En una oración a Cámac, el protagonista reúne las tres figuras:

El japonés te acompañará lealmente, hermano Cámac [...] El japonés, ahora que no es ya sino espíritu, recordará los cantos amados de su pueblo, que es tan martirizado como el nuestro. Cantaréis juntos siempre porque a ti y a él los echarán a la fosa común; lanzarán tierra y piedra sobre ustedes, con desprecio. El Japón es un pueblo más grande que el nuestro; pero no lo dejes ir allá, lo volverán miserable otra vez. Dile que espere, que pasan los tiempos [...] ¡El “Pianista” también debe estar cerca...! El rostro del japonés se parecía mucho a nuestro sol de invierno, a la hora en que va apagándose y mete su triste luz en las celdas del tercer piso y más sombra en la inmundicia de abajo [...] Pídele perdón al “Pianista”, en mi nombre. Quizá precipité su muerte... ¡Aunque era atroz su vida, era vida! Dile que no entendimos su canto; su voz era infinita; tú lo sabes, venía no de su garganta solamente sino de todas sus células agonizantes por el hambre y el desprecio. (Arguedas 1969: 139)

Luego de escuchar sus palabras, Luis dice “Eres un soñador, Gabriel. No aprenderás nunca a ser político. Estimas a las personas, no los principios”. Gabriel replica: “Quizá es cierto. El político debe entender el todo y cada cosa en su naturaleza especial; prever y conducir no sólo el presente sino el futuro. Eso no me es posible. Además, no admitiría ninguna disciplina que li-

mite mis actos y mi pensamiento. Estoy afuera”. A lo que Pedro responde: “Gabriel ... tú desde ‘afuera’ que dices, ves algunas cosas que nosotros no vemos” (Arguedas 1969: 140). Estas palabras apuntan al papel principal de Gabriel en el esfuerzo narrativo mayor de reubicar el espacio y el sujeto —ver lo que otros no pueden debido a una ventaja específica.

He escrito, en otra parte, sobre cómo la narrativa arguedeana, junto a su búsqueda de un nuevo lenguaje literario que exprese mejor el Perú, también proyecta un nuevo sujeto, capaz de crear y de usar ese lenguaje: el intelectual híbrido (*hybrid intellectual*).⁶ El intelectual híbrido se encuentra atrapado entre dos mundos —la sierra y la costa, la cultura indígena y la cultura occidental—; pertenece a ambos y a ninguno; está en constante movimiento entre las oposiciones que marcan la cultura peruana al introducirlas en un juego dinámico (e imparcial). Gabriel es uno de los muchos personajes arguedeños que sostienen esta posición (y que reflejan el papel autoimpuesto de Arguedas). Él, con su experiencia en *El Sexto*, avanza un paso más en su aprendizaje intelectual.

El hecho de tratarse de un aprendizaje incompleto se enfatiza en la escena final de la novela. Don Policarpo Herrera, un campesino de la costa piurana, harto de los abusos que presenciaba en prisión, asesina a uno de los alguaciles más abusivos. Gabriel reacciona llamando a todos los presos para honrar este acto. En busca del homenaje más apropiado, regresa, a través de la memoria, a la sierra: “Recordé toda la melodía y la letra del canto fúnebre con que en mi pueblo enterraron a ese desconocido, que llegó con un lorito en el hombro y cubierto con un poncho negro, de rayas amarillas que parecían hechas de luz. ¡Cómo cantaron las mujeres bajo la inmensa sombra de las montañas, en el andén del cementerio!” (Arguedas 1969: 204). Pero, antes de que pudiese cantar, los apristas comienzan a gritar en honor de Policarpo: “¡viva el Apra!”, “¡viva el Perú!”. Un guardia aparece y encierra a Gabriel en su celda. En ese momento, Gabriel se da cuenta de que sus palabras no han surtido efecto en los prisioneros. Ve la guitarra que Cámac había comenzado a fabricar para él y habla con el serrano muerto: “Es quizá necesario que así sea. Me oyeron, solamente. Yo seguiré haciendo la guitarra, hermano Cámac” (Arguedas 1969: 205). Sus palabras no habían sido escuchadas, no habían tenido el efecto deseado. Sin embargo, él terminaría el instrumento, refinaría su arte.

6 Cf. Lambright: *Time, Space, and Gender: Creating the Hybrid Intellectual in Los ríos profundos*.

Regresando a las palabras de Homi Bhabha que habíamos citado al comienzo de este estudio, podemos entender *El Sexto* como una práctica enunciativa (de Gabriel, de Arguedas) que rastrea

[...the] displacements and realignments that are the effects of cultural antagonisms and articulations—subverting the rationale of the hegemonic moment and relocating alternative, hybrid sites of cultural negotiation. (Bhabha 1994: 178)

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. El fin de la novela, que termina casi como empieza —con el tomado de lista a los prisioneros—, parece esbozar un círculo y sugerir que nada ha cambiado. Pero es claro que, a pesar de que todas las rebeliones surgidas a lo largo de la novela han sido sofocadas por la autoridad; algo ha sido radicalmente transformado. Las geografías de la resistencia y las posibilidades del Perú han sido reveladas.

Traducido del inglés por Juan Javier Rivera Andía

REFERENCIAS

- ARGUEDAS, José María
1969 [1961] *El Sexto*. Lima: Horizonte.
1987 [1964] *Todas las sangres*. Lima: Horizonte.
1990 [1958] *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
1993 *Un mundo de monstruos de fuego*. Selección e introducción de Abelardo Oquendo. México: Fondo de Cultura Económica.
- BHABHA, Homi
1994 *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- CORNEJO POLAR, Antonio
1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
1991 *Arguedas, una espléndida historia*. En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.). *José María Arguedas: vida y obra*. Lima: Amaru. pp. 15-22.

DE CERTEAU, Michel

1984 *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

FOULCAULT, Michel

1995 [1975] *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Vintage.

KRISTEVA, Julia

1982 *The Powers of Horror: An essay on Abjection*. Roudiez: Columbia UP.

NANCY, Jean Luc

1991 *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (ed.)

1996 *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*. Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PANTIGOSO, Edgardo J.

1981 *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Arguedas*. Lima: Juan Mejía Baca.

PILE, Steve y Michael KEITH

1997 *Introduction*. En Pile, Steve y Michael Keith (eds.). *Geographies of Resistance*. Londres: Routledge. pp. 2-47.

PILE, Steve y Nigel THRIFT

1995 *Mapping the Subject*. En Pile, Steve y Nigel Thrift (eds.). *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. Londres: Routledge. pp. 13-51.

ROWE, William

1996 *Ensayos Arguedianos*. Lima: Sur.