



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Álvarez González, Janeth

La danza de las tijeras en El Sexto, de José María Arguedas

Contribuciones desde Coatepec, núm. 12, enero-junio, 2007, pp. 61-84

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101204>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María Arguedas

The the scissors' dance into *El Sexto*,
by José María Arguedas

JANETH ÁLVAREZ GONZÁLEZ¹

Resumen. El presente artículo tiene como finalidad hacer una nueva lectura a una de las novelas de Arguedas más menospreciada: *El Sexto*, ya que la crítica la ha considerado una novela menor e incluso un relato. A través de esta lectura se podrá observar que el autor se mueve por un camino muy distinto al de tratar de conservar una cultura intacta: arcaica —ya sea la antigua poblada de indios o una modificada—, o de buscar regresar a ella: utopía. Para lograrlo he dividido la novela en una serie de niveles: el nivel del *acontecimiento representado*, el del *habla de los personajes* y el del *habla del narrador-personaje* dirigido primero hacia los otros personajes y después hacia sí mismo.

Palabras clave: novela, crítica, danza de tijeras, poética.

Abstract. The following article purpose is to present a new way of reading the most underestimate Arguedas' novel: *The Sexto*, since the critic has considered it as a minor novel and even a story. From the new reading it will be possible to observe the author moves through a very different way from the one based on trying to conserve an intact culture: archaic —or the old one populated with Indians or the one modified—, or to look for returning to that one: utopia. In order to obtain it I have divided the novel in a series of levels: the level of the represented event, the one of the characters' speech and the one of the narrator-character speech directed first towards the others and later towards himself.

Keywords: novel, critic, scissors dance, poetic.

¡Si quieres entender, escucha!

Comenzaré por decir que en la actualidad existen muy pocos estudios sobre la obra de *El Sexto* de José María Arguedas y los realizados se han centrado en otras obras del mismo autor: *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* o *El*

¹ Facultad de Humanidades de la UAEM. Correo electrónico: janalvg@yahoo.it.

zorro de arriba y el zorro de abajo, efectuados, entre otros, por Cornejo Polar, Lienhard y Vargas Llosa. Incluso, en muchas biografías de José María Arguedas, a *El Sexto* se le clasifica como relato, junto con *La agonía de Rasu-Ñiti*, *El sueño del pongo*, y *Amor mundo*.

Las lecturas que hasta la fecha se han efectuado sobre *El Sexto* suelen centrarse en problemas del contexto social vivido en Perú en los años treinta, en donde los partidos políticos —PPC (Partido Popular Comunista) y APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana)— pugnaban por el poder. De hecho, autores como Antonio Melis y William Rowe afirman que toda la obra arguediana contiene un profundo sentido político. Vargas Llosa dice en *La utopía arcaica*:

“*El Sexto*, la tercera novela de Arguedas, es la ficción más explícitamente política de las que había escrito hasta entonces [...]. A primera vista, se trata de un libro-testimonio, que denuncia el horror carcelario y las iniquidades sociales y toma partido frente a los grandes problemas nacionales del momento, como la dictadura y la rivalidad ideo-lógica que opone a sus dos principales adversarios: el aprismo y el comunismo” (1974).

Con base en esto, se extrajeron los diálogos políticos de *El Sexto* y se los analizó desde el *contexto* histórico peruano y no desde el *contexto* poético en el que están articulados en la novela.

Sin embargo, otros tantos se dirigen hacia la defensa de los indígenas —analizando la obra a través de la concepción indigenista—, como lo señala José Carlos Rovira: “Arguedas ubicado en el indigenismo representa una particular introspección en el mundo indio” (Educar, 2006), o como asegura Alberto Escobar: Arguedas “codifica en símbolos verbales, vigorosamente, la percepción ahora mucho más ambiciosa y lúcida del conflicto humano y social, ético y étnico” (Escobar, 1999). Este tipo de clasificaciones pierde de vista el valor que tienen en la propia novela, adjudicándole un valor histórico, social e incluso político, que si bien es válido en sí mismo, no lo es desde la perspectiva composicional del texto, esto es, de acuerdo con la posición desde que el autor-narrador configura lo que vemos y oímos, en función del acontecimiento representado y del habla de los personajes (Solé, 2006b).

Pero las cosas se llevan hasta sus últimas consecuencias en el caso de Vargas Llosa (1996), pues considera que en la obra literaria de José María Arguedas hay, a la vez que un anhelo de reivindicación campesina arcaica, un proyecto utópico. Dicho proyecto consistiría en querer establecer un Perú antiguo de tipo colectivista, tradicional, rural y mágico-religioso en la actualidad. Así, las obras de Arguedas, según este escritor, formarían parte de una tendencia reaccionaria en la corriente indigenista de la literatura.

Por lo anterior, creo que es muy importante guardar una distancia frente al texto y separar la historia, la vida del autor y su obra. Es necesario primero entender qué es lo que sucede en el texto, cuál es su configuración para, en función de ello, articular su relación con el contexto sociocultural, con las ideas de los personajes, del narrador y de Arguedas, y no al revés.²

Así, a partir de lo dicho, por medio de este trabajo trataré de brindarles una lectura distinta a las anteriormente mencionadas. A través de ella se podrá observar que el autor se mueve por un camino muy distinto al de tratar de conservar una cultura intacta: arcaica —ya sea la antigua poblada de indios o una modificada—, o de buscar regresar a ella: utopía. Diré que *El Sexto* trata de dar cuenta de aquello que el mismo Arguedas dijo en alguna ocasión: “hay un hecho capital que decide el destino del país en todos los aspectos de la actividad humana: la división del país en dos universos, dos mundos, totalmente diferentes” (1950: 230). Y es precisamente así como se divide, simbólicamente, la cárcel del Sexto: el piso de arriba y el piso de abajo, ya que el de en medio pareciera estar configurado por una mezcla de ambos.

El primer piso es aquél donde están los presos más avezados: negros asesinos, traficantes, ladrones, además de vagos y homosexuales, como lo definiría Cármac al principio de la novela: lo *peor* de la sociedad. En el tercer piso viven los presos políticos, apristas y comunistas: lo *mejor* de la sociedad. Finalmente, el segundo está habitado por los presos *comunes*. El problema surge, precisamente, cuando Arguedas hace que estos dos mundos, tan heterogéneos, tan diferentes e inalcanzables, se toquen. Es aquí cuando pone el dedo en la llaga a través de Gabriel, zorro dansaq, quien logra que quienes están en el primer piso —ocupados en traficar—, llamen la atención de los de arriba, los del tercer piso —inmersos en sus teorías políticas—, y viceversa: los pone en la picota, los obliga a desnudarse, a mirarse unos a otros.

Nos encontramos frente a un Perú, a un Sexto —y me atrevo a decir, frente a cualquier lugar heterogéneo—, donde todas las sangres se encuentran y se confrontan, y en el que, dadas sus diversas naturalezas y su intolerancia, pretenden convivir, sin lograrlo. Espacio donde, de no estar embrutecidos por el egoísmo, vivirían felices todas las patrias, sin importar las cuatro paredes, —más que físicas, mentales— que los cercan; cerco que sólo se logrará destruir, según palabras del propio Arguedas, con la *unión* de todos los hombres: “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de

² Se comete el típico error metodológico: se pasa directamente de la realidad o de la visión del mundo del autor, al contenido de sus obras, eludiendo la forma, es decir, la *configuración* que da *sentido* a esos dos mundos (Bajtín, 1963: 23; Solé, 2006b).

universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores [...] El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir” (1950: 230).

Por lo dicho, se puede concluir que Arguedas, a través de las páginas de *El Sexto*, nos obliga a observar lo que muchas veces creemos, fingimos, aceptamos ver y oír, pero sin tomar en cuenta al ser humano vivo que nos rodea, sea cual fuese su condición: lo que lo hace diferente. Por supuesto, dentro de la novela no vamos a ver al ser humano en sí, sino las imágenes que el kipukamayoc del Sexto, Gabriel, configura en función de su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas socioculturales, de su presente histórico (1961), como resultado del recuerdo que tiene al respecto y que utiliza para dar cuenta de él.

De esta forma, *El Sexto* no es exactamente una representación autobiográfica de las propias vivencias de Arguedas. Se trata de una conformación del individuo, como personalidad y ser sociocultural, el cual, gracias al diálogo de sus experiencias pasadas y actuales, logra dar cuenta de los otros; mirarse a través del otro, y así, reconocerse a sí mismo (“yo-para-mí”, “yo-para-el-otro”, “el-otro-para-mí”), y ello en el preciso momento que permite que sus horizontes se encuentren, choquen y se enfrenten —dialoguen—, proporcionando con ello, no sólo una muestra de ese país heterogéneo en el que viven, sino también la variedad de lo que son por dentro y por fuera, dadas sus características heterogéneas y gracias a su dinámico proceso de transfiguración transculturante (Solé, 2006b; 2006a).

Así, a través de un análisis que surja de la obra misma, desde su interior y no desde el exterior —ya sea que se considere el contexto histórico, la realidad, el biográfico, el simbólico, o cualquier otro, sin que por ello dejemos de tomarlos en cuenta—, se puede alcanzar este propósito. Sólo por medio de la comprensión de la poética de la obra es que se puede comprender y explicar la gran riqueza literaria de *El Sexto*. Y esto como resultado de tratar de vivenciar la novela como si se tratara de nuestra propia realidad; de vivenciar todas las patrias y todas las sangres que habitan en ella. Justamente esto es lo que nos permitirá, no sólo reconfigurar la obra, sino también que refiguremos nuestra propia prefiguración al respecto.

Ahora bien, para enfrentar los problemas mencionados, he dividido la novela en una serie de niveles: el nivel del *acontecimiento representado*, el del *habla de los personajes* y el del *habla del narrador-personaje*, dirigido primero hacia los otros personajes y después hacia sí mismo, por cuanto se trata del relator de la novela, nivel que precisamente unifica a los dos primeros. Y dado que la obra se compone de nueve capítulos, consideraré a cada uno como un círculo, puesto que individualmente poseen una configuración particular, acabada y relativamente cerrada en sí misma.

El acontecimiento representado en la novela

Éste consiste en observar el lugar donde suceden los acontecimientos: el espacio en que se desarrolla la historia. Este lugar se caracteriza por ser un espacio donde se dan cita las más variadas sangres del Perú, se confrontan personas de todos tipos y clases, individuos que difícilmente podrían reunirse en otras condiciones o en otro contexto. Y es justamente en la cárcel del Sexto donde se logran manifestar con fehaciente claridad. De aquí la importancia de que en esta novela todo suceda en una de las prisiones peruanas más famosas de los años treinta: el Sexto, el cual da título a la misma, ya que justamente allí se pueden dar cita sujetos con diversas creencias, razas, estratos sociales, lenguas y enfrentarse entre sí, permitiéndonos observar la diversidad de cosmovisiones que se manifiestan en ese lugar, resultado de la heterogeneidad sociocultural de ese país andino.

El relato nos muestra el lugar en el que se realiza la historia, espacio donde se confrontan los heterogéneos y complejos sujetos, quienes al *encontrarse*, *chocar* y *enfrentarse* consigo mismo y con los otros, se modifican inevitablemente.³ Esto es lo que permite observar la *heterogeneidad sociocultural* externa de los personajes. Y si esto es posible, es gracias a que Gabriel nos va permitiendo conocer, aunque todavía no comprender, quiénes habitan cada uno de los tres pisos del Sexto, producto de las *subidas* y *bajadas* de él y de los otros presos, así como de las diversas muertes que se van *produciendo* y *provocando* a través de la obra. Así, las estructuras de poder en la prisión se perciben a través de los accesos o restricciones que tienen algunos presos para ir de arriba hacia abajo y viceversa, así como para mantener o no relaciones con diferentes miembros de cada uno de los pisos. Este tipo de *confrontaciones* nos las va ir mostrando Gabriel al momento de *chocar* y *enfrentarse* a ellos, así como al ir reflexionando sobre tan compleja problemática, lo que va a producir que él también se vaya modificando.

A través de ese complejo cronotopo de cronotopos, los *tiempos* y *espacios* socioculturales de cada uno de ellos representa se van evidenciando dinámicamente, como producto de las *imágenes* que el Kipucamayok va conformando al respecto: en sí mismas; de acuerdo con su relación; y en función del relato que hace de ellas, es decir, tanto del *camino* y de los *encuentros* que Gabriel tiene con los otros personajes y lo que esto va produciendo, como de la manera que, al recordarlo, lo va configurando. Esto es lo que nos permitirá irnos refigurando al ir reconfigurando lo que él nos comunica.

³ Lo que para Bajtín implicaría el *cronotopo* del *camino* y del *encuentro* (1937-1938: 237-410).

El habla de los personajes [plurilingüismo]

Dado que los personajes se expresan desde una posición y perspectiva sociocultural diversas, cada una transculturada, es necesario después de verlos, oírlos. Esto nos permitirá, no sólo complementar su imagen externa, sino también su profunda heterogeneidad interna y ayudará a terminar de comprender tanto las complejas *confrontaciones* que Gabriel mantiene con ellos, o ellos entre sí, producto de sus subidas y bajadas, como también las profundas transformaciones que esto va provocando en todos, sin excepción.

Al respecto, vale la pena citar algunos autores que han abordado el tema. Comencemos por Vargas Llosa, quien menciona que “en *El Sexto* hay muchos personajes que resultan borrosos y la historia transcurre sin soltura, pues el tiempo narrativo no está bien estructurado” (1996: 231-232). Alberto Escobar considera que en “la tabulación de las costumbres carcelarias, de la conducta de los reclusos, de las amistades y los odios, entran en juego un conjunto de apreciaciones y sentimientos pertinazmente serranos. Estas ideas a favor del inmovilismo social y económico para salvar la integridad del espíritu indígena en *El Sexto* figuran de manera más explícita, en discursos de aliento misionero pronunciados a veces por Gabriel y a veces por Cámac” (1965: 285-287).

Estos comentarios demuestran claramente que ninguno de estos críticos ha comprendido adecuadamente la novela al no considerar la poética de la obra, pues ni los personajes son borrosos, ni la novela está mal estructurada, como tampoco se trata ni de mostrar el inmovilismo, ni defender posiciones puramente serranas. Estamos frente a un gran y complejo plurilingüismo (plurivocal y pluriestilístico), pues cada uno de los personajes tiene un lenguaje “ideológico” propio; manifiesta una cosmovisión heterogénea particular, que es la que pone en evidencia Gabriel en sus andanzas por la cárcel y con las que el narrador dialoga al irlo relatando, al tiempo que lo va complementando con otras escenas, aparentemente desarticuladas del conjunto, para su mejor comprensión. Si bien es cierto que la orientación de la valoración general del narrador es, indudablemente, la quechua.

Es necesario, sin embargo, hacer notar que habrá personajes que se distingan más por sus acciones que por su habla concreta, como los del primer piso, por lo que su lenguaje será más gestual. Si bien será justamente esto lo que repercutirá y de alguna manera determinará precisamente el discurso de los del primer piso. Podría decirse, entonces, que muchas de las acciones de estos presos son el pretexto, o la causa, del cambio de actitud de los demás internos.

Así, podemos oír el gran plurilingüismo y plurivocalismo de cada personaje. Si se quiere entender lo que allí sucede, es importante escuchar lo que allí se

dice. El *lenguaje* de los presos políticos —tercer piso— influye grandemente en las acciones de los habitantes de los demás pisos, aunque, posteriormente, también las *acciones* de los asesinos del primer piso, repercutirán en el resto de los miembros de esta dispersa y contradictoria comunidad. La heterogeneidad sociocultural expresiva, ya sea de Cámac, Pedro, Luis, Mok'ontullo, etc., va enriqueciendo indudablemente la forma de ver el mundo de los otros con los que se enfrentan y confrontan, así como de quienes los escuchan o que tan sólo los ven actuar de tal o cual manera, produciendo con ello cambios tanto en su posición vital como en su perspectiva, en su cosmovisión del mundo, en su forma de actuar ante sí y con los otros.

Tal el caso de la ayuda que Gabriel y Mok'ontullo dan al estudiante de piano cuando éste está ya agonizando, o el gran homenaje mortuario de Cámac, donde casi todos los presos y algunos miembros externos participan activamente. Estos cambios se ven *reflejados* en los complejos diálogos que van manteniendo los personajes, diálogos cargados de esta heterogeneidad sociocultural expresiva —*dialógica*— que no coincide necesariamente con la heterogeneidad sociocultural correspondiente al nivel de imagen externa —*tipológica*—, la que se ve modificada a medida que cada uno interactúa actoral y expresivamente —*interacción discursiva*— con los otros.

La reconfiguración de la imagen de los personajes

A partir de lo señalando y tomando en cuenta la poética de *El Sexto*, tal y como aquí la entendemos, puesto que el problema es mucho más complejo, en esta parte trataré de mostrar la función de Gabriel como provocador y causante de la confrontación entre los personajes, confrontación que causará la reconfiguración de su imagen. Lo que interesa aquí es dejar constancia de que el *dansaq* —danzante de tijeras—, Gabriel, el *zorro*, es quien provoca los cambios de gran alcance que acontecen en el Sexto, especialmente en los personajes con los que habita y cohabita, con quienes se relaciona directa o indirectamente.

Para ello, retomaré lo dicho por Cornejo Polar sobre la *mimesis*, ya que será parte esencial de este capítulo:

[...] el sujeto, ya sea individual o colectivo, no se construye en sí y para sí; se hace casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo. En este sentido, la *mimesis* no se enclaustra en su función representativa de la realidad del mundo [...]; más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la *mimesis* el sujeto se define en

la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en *términos* de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice. Espero que quede claro que no postulo en absoluto que la realidad no exista, sino que, en cuanto materia de un discurso (y la realidad lamentablemente no habla por sí misma), es una rípida encrucijada entre lo que es y el modo según el cual el sujeto la construye [...]. En otros palabras, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo (1994: 15).

Sin olvidar, por ello, como nos dice Perus, que no hay pasado sino para un presente, ni un presente que no sea histórico (Perus, 1998), al cual podemos llamar, de acuerdo con Ricoeur, como presente histórico, lugar desde donde nos vamos configurando como sujetos al irnos moviendo en el tiempo y el espacio y al irnos confrontando con los heterogéneos tiempos y espacios socioculturales (cronotopos) de aquellos con los que nos encontramos y nos enfrentamos.

Al igual que Ernesto en *Los ríos profundos*, que Rendón Willka en *Todas las sangres*, o que los propios zorros, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Gabriel en *El Sexto* deja de ser un personaje más para convertirse en continuador, bajo un nuevo nombre, del papel que realizan los anteriores y que plasmarán con más complejidad los posteriores: el que cada uno se vea a sí mismo y a los demás, haciéndolos que cambien, al mismo tiempo provoca que el lector —en especial, el de origen peruano, pero no exclusivamente— se vea a sí mismo. Así, Arguedas muestra una nueva forma de concebir el personaje novelesco y, por consiguiente, el quehacer novelístico en general, ya que lo hace desde una posición y una perspectiva básicamente quechuas.

Trataré de explicar este rasgo particular, que considero básico —sin que por ello sea el único, ni el más importante— para una mejor comprensión de la obra. Como lo ha dicho Martín Lienhard (1981), uno de los recursos más frecuentes en los trabajos de Arguedas es el uso de la danza y del danzante de tijeras.⁴ Arguedas

⁴ “Un baile masculino en el que dos bailarines, acompañados por sus respectivas orquestas de violín y arpa, danzan en turnos que forman parte de una competencia dancística. Cuando le toca el turno a un bailarín, este no sólo repite los pasos de su competidor, sino también crea pasos y figuras más complicados que deben ser superados en el siguiente turno por el otro bailarín. Para complicar más la danza, los danzantes manipulan en una de sus manos dos piezas sueltas de tijeras mientras bailan. El choque interrumpido de las dos partes de las tijeras produce sonidos parecidos a los de las campanas pequeñas. La indumentaria del personaje revela una procedencia española como la manifiestan también las ‘tijeras’, dos hojas pesadas de hierro en forma de tijeras (muy poco se conocen en las aldeas lucaninas [Departamento de Ayacucho] las tijeras como instrumento cortante)” (Villegas, 1998).

mostraba un interés especial en ello, a tal grado que pidió en una carta, como testamento —incluida en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*—, que en su propio sepelio, el violinista Máximo Damián, uno de los intérpretes de la época de la música serrana, tocara “La agonía”, uno de los complejos pasos de esa danza.

Se puede decir que la obra arguediana está repleta de referencias e incorporaciones de formas culturales orales quechuas, entre ellas, la *danza de las tijeras*. De aquí que varios personajes realicen *acciones* similares a las que hacen los bailarines durante esta danza de competencia, cuestión particularmente presente en sus tres últimas novelas: *El Sexto*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, si bien ya se vislumbra, cuando menos, desde la anterior: *Los ríos profundos*.

Muchos críticos, entre ellos Lienhard y Cornejo Polar, consideran que la *danza de tijeras* en Arguedas está presente en varias de sus novelas. Es patente que lo hacen considerando tan sólo su alusión directa, sea que el narrador hable de ella, tal como sucede, por ejemplo, en *Yawar Fiesta*, o que se los vea danzar como en *Los ríos profundos* —el soldado en la chichería de doña Felipa—, en el cuento *La agonía del Rasu-Ñiti* —danzante protagonista del cuento—, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* —el zorro de arriba—, entre otros. De acuerdo con Martín Lienhard, hay diferencias evidentes e importantes, incluso fundamentales, en los tres casos. Según su estudio sobre *Los zorros*, resalta la cambiante participación del danzante de tijeras en las tres obras de Arguedas: en *Yawar Fiesta* el danzante queda, al igual que la cultura quechua, marginado y subordinado al acontecimiento representado; en *La agonía de Rasu-Ñiti*, los elementos narrativos asimilan las formas narrativas quechuas; en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la función de los danzantes es mayormente indígena, donde sólo aquel lector pendiente de lo que sucede con don Diego puede percibir al zorro disfrazado de *dansaq*, al caballero delgado, de bigotes largos y ralos, quien, durante su baile en la oficina del ejecutivo industrial de la fábrica harinera, en compañía de la mosca *onquray-onquray*, obliga al ejecutivo a *confesarse*, a *traicionar* a los industriales harineros, “revelando la ‘verdad oculta’ sobre chimbote”. Lo que Lienhard ha mostrado es cómo se ha ido transformando la función del zorro en cada una de estas tres obras.

Como fuese, curiosamente se considera que *El Sexto*, por ser una novela citadina, —dado que los *acontecimientos* suceden en Lima, en la cárcel del Sexto—, el rasgo correspondiente a la danza de las tijeras está claramente ausente: tampoco aparece como tema o referente, ni como referente e instancia narrativa ambigua, ni como un instrumento subversivo de una instancia productora dialéctica.

En estas líneas, no sólo trataré de mostrar que el (los) *dansaq* está(n) presente(s) en *El Sexto*, sino que forma(n) parte de la propia *poética* del texto; de la manera en que el narrador organiza la representación. Aclaro, sin embargo, que me refiero a una danza de tijeras de tipo verbal, dialógico, donde los personajes se van transformando al relacionarse y competir entre sí, directa o indirectamente, como seres profundamente heterogéneos —social, cultural, ideológica e, incluso, *racialmente*—. Esto es lo que Bajtín (1963) nombraría como la *triple orientación del discurso*: el discurso dirigido hacia su objeto, hacia la palabra propia y hacia la palabra ajena. Si bien en la novela se complejiza debido a los diferentes niveles que se presentan. En este caso encontramos el *discurso orientado hacia su objeto*, como expresión de la última instancia interpretativa del hablante; el *discurso representado u objetivado*: el discurso de un personaje representado, y el *discurso orientado hacia el discurso ajeno* o palabra bivocal, que puede aparecer en cualquiera de los otros dos casos, así como en los géneros intercalados o inter-textos.

Con ayuda de estos discursos bivocales nos situamos frente a una compleja competencia dialógico-cronotópica, esto es, en el cronotopo del *camino* —movimientos en cada piso y de subidas y bajadas entre los pisos, como producto del acontecimiento representado en el relato—, de manera que los habitantes de los tres niveles se encuentran y se confrontan. Y todo ello como producto del encuentro —directo o indirecto— de Gabriel con los otros personajes y de estos entre sí, lo que hace que se confronten gestual, actoral y verbalmente. Esto les va produciendo cambios en su manera de percibir y entender la realidad; en la forma de comprender a los otros, a sí mismos y al mundo que los rodea.

En los dos apartados anteriores he intentado señalar estos dos primeros planos. Es momento de ver cómo el *dansaq* Gabriel, el *zorro de arriba*, moviliza y produce que se *transformen* tanto los “zorros de arriba” como los “zorros de abajo”, todos ellos *dansaq* a fuerza, resultado de sus *encuentros* en el *camino*. Cabe mencionar que entre ellos se encuentran otros dos *zorros serranos*, *dansaq natos*: Cámac y Mok’ontullo, un tanto transculturados ya por su contacto con la gente de la costa y en especial con la gente de los partidos políticos y sus ideales: los comunistas y los apristas, respectivamente, quienes serán recuperados por el *dansaq mayor*, el Kipucamayoc del Sexto y narrador del relato.

Con todo, de entrada se puede decir que el *dansaq mayor*, Gabriel, es discípulo de otro *dansaq* de mayor edad: Cámac, quien, a su muerte, es suplantado por el primero. Es, pues, el disparador de la competencia entre los personajes —danzantes— del Sexto. La actitud del *dansaq* Gabriel consiste, por tanto, en la provocación: danza cara a cara frente a su adversario, obligándolo a que se confronte con él y con los otros.

En esta novela, será Gabriel, el personaje-narrador, quien confronte a los *reos* —políticos o no— que viven en cada uno de los tres pisos. Más aún, danzando, Gabriel confrontará los pisos de la cárcel, para romper lo que hasta su llegada era su *statu quo*: tres pisos separados para que existiera el orden en la prisión, sin el cual, según eso, no podrían mantener su propio orden en cada piso. El estudiante será, así, el causante —directo o indirecto— de los cambios, de las transformaciones, de los personajes presentados someramente en el capítulo anterior.

Como lo ha observado el propio Arguedas, los danzantes reales representan a los *Wamanis* —*Apus* o *Aukis*—, esto es, a los cerros en tanto que *divinidades*, por cuanto tienen el poder y son los poseedores de las venas de la tierra, ya que los ríos dispensan el agua para las chacras.⁵

Aquí, en el Sexto, en cambio, representan, en principio, a los *dioses* de ciertas *ideologías*, de ciertos modelos del mundo —tercer y de algún modo, segundo piso—, por un lado, y de ciertos *dioses* que controlan las *dinámicas de poder* —tercer y primer piso, y, de cierta manera, también el segundo—, por el otro. Y el *encuentro* que, en la vida real, se da debajo de una ramada de eucalipto o en una plaza, en este caso se inicia en el patio central del Sexto, donde ingresan los presos que pasan de la Intendencia al Sexto, con el fondo musical de la Marsellesa y la Internacional, y continúa a través de toda la novela en los diferentes pisos de la misma, incluyendo en ellos las *muertes necesarias* para que los otros *renazcan* —una vez más, *La Agonía del Rasu-Nñiti*. Con esa entrada de Gabriel y los otros, comenzará, pues, el *enfrentamiento*: la competencia múltiple.

Cada preso va acompañado por sus músicos —quienes interpretarán himnos, huaynos, rumbas, tangos, valsos, marineras o mulitzas— y protegido por su *Wamani* —su ideología, su fuerza, su poder—. A partir de aquí comienza el desafío al otro, inicialmente en el terreno de la *agilidad*, la *gracia* y la *resistencia física*. En este caso, se desafían en su terreno: en los pisos en los que habita el contrincante. Así, el conjunto dancístico estará conformado, básicamente, por un negro, un indígena, un cholo, un vago, un estudiante universitario, o un político, lo que hará de cada encuentro una franca *provocación* a su oponente: Luis vs. Pedro (políticos), Puñalada vs. Maraví (negros), Torralba vs. Gabriel (estudiantes), Cámac vs. Torralba (comunistas), Prieto vs. Mok'ontullo (apristas), Pianista vs. Japonés (vagos), etcétera.

⁵ “Aunque las creencias varían de una región a otra, tales variaciones no son fundamentales sino de detalle. Los indios mayores [...] consideran a las montañas (*Apus* y *Wamanis*, en la región del centro y del sur, *Aukish* en Huánuco y Ancash) como dioses principales. La montaña es dios porque de ella brota el agua, la Vena que vivifica a la tierra y hace que produzca los alimentos que nutren al ser humano y a todos los seres vivientes que se alimentan unos de otros” (Arguedas, 1966: 208).

Parafraseando a Bajtín, se podría decir que estamos frente a un mundo “polifónico”, en donde no existe el “yo” individualista y privado, sino un “yo” esencialmente social y cultural. Cada ser, cada individuo, se constituye como el producto de numerosos “yos” socioculturales que lo convierten en un ser heterogéneo y transculturado. Estos “yos” se manifestarán, por supuesto, en su discurso: en los lenguajes, en las voces utilizadas de los otros, en sus múltiples estilos, los cuales pertenecen a *fuentes* socioculturales distintas y diversas, a variados “modelos del mundo”, los cuales conviven y se juxtaponen en su conciencia, de acuerdo con su lugar de origen: abajo —ciudad, puerto, modernidad— o arriba —pueblo, sierra, regionalismo—. Y será justamente Gabriel quien haga que estas múltiples voces de arriba y de abajo se enfrenten. Estas voces son, pues, además de palabras, un conjunto interrelacionado de creencias y normas, al cual podemos denominar ideología. Por lo tanto, es el sujeto sociocultural el que produce el texto, que es, justamente, el *espacio* de cruce entre los sistemas ideológicos socioculturales y el sistema lingüístico.

Para mayor claridad, resumiré los pasos dancístico-dialógico-actorales de competencia de Gabriel, el zorro *dansaq* del *Sexto*.

Círculo I

• Limpia Cancha⁶

El primer encuentro sucede al segundo día de la llegada de Gabriel al *Sexto* dansaq: confronta al carpintero con su idea sobre los homosexuales. Para ello, el estudiante pondrá a Cámac ante la realidad del primer piso, al incitarlo a bajar a su lado.

Círculo II

En el segundo círculo, nuevamente, será Gabriel —el nuevo— quien interviendrá para desatar la discusión entre un preso político, Prieto y Mok’ontullo.

Círculo III

Puñalada desafía al Sargento al subir al segundo piso. El público comienza a reunirse y varios presos políticos bajan al segundo piso para ver de cerca la *lucha*. Gabriel aprovecha para enfrentar al carpintero ante este espectáculo, llamándolo

⁶ “*Limpia Cancha*: consiste en conocer el estado del terreno donde se tiene que danzar. Familiarizarse con el público. Sirve como saludo. Algunas veces la Limpia Cancha se da inicio con tonadas de pasacalle, pero los estilos que mayormente se utilizan son: Ensayo, tres estilos empaquetados con pukllas, Puklla (juego) 1 tonada, Contra danza o 1 tonada de choladas” (Starmedia, 2006).

hacia el barandal. Así, Cámac será testigo del ofrecimiento que hace Maraví de un joven negro —el Clavel— para el Puñalada. Ya en su celda, nuevamente el dansaq será causante, con sus palabras y acciones, de una disputa entre el carpintero y el líder obrero. Entra Mok'ontullo, haciendo frente a los ataques de Pedro. Posteriormente, Juan seguirá al dansaq. Todo esto sucede al ritmo de la Marsellesa, que se oye a sus espaldas, mientras los vagos cantan marineras y valsos.

El zorro dansaq convencerá ahora a Mok'ontullo para bajar al primer piso. Terminada su rutina, suben ambos al tercer piso, acompañados con los acordes de la Marsellesa, interpretada entre dientes por Juan.

Los pasos de Gabriel harán, así, que tanto apristas como comunistas se *tambaleen*. Se escuchan las notas de la canción que entona Cámac, canción que es opacada por la del limeño, quien hace que toda la prisión quede en silencio.

Círculo iv

• Atipanacuy⁷

Bajo el impulso del dansaq, ahora es Don Policarpo quien enfrenta al Sargento. En la celda de Cámac volverán a enfrentarse el líder obrero y el carpintero, a la voz *danzante* de Gabriel. Los apristas llaman al estudiante hacia la celda de Luis, en donde ya lo esperan Ferrés, el estudiante aprista, Mok'ontullo y el mismo líder aprista. Es aquí que el nuevo creará una controversia entre Juan y su líder partidista, finalizando con ello el cuarto círculo.

Círculo v

• Pruebas⁸

La prostitución del Clavel será el pretexto para que en el primer piso se unan el Puñalada y Maraví, y que en el tercero Pedro y Luis estén por primera vez unidos. En la celda del carpintero se reunirán el líder aprista, el líder comunista, Cámac y el estudiante, Gabriel, quienes después de firmar el edicto, bajarán al primer piso. Ya de regreso, don Policarpo será desafiado ahora por el Rosita.

⁷ “Atipanacuy (competición) es la etapa donde se observa la capacidad de los danzantes en realidad osados movimientos corporales, habilidades creativas. En esta etapa es importante la relación: expresión corporal, Manejo de tijeras, Compás de la música. Existe un dicho: ‘La respuesta debe ser más fuerte que la pregunta’”. (Starmedia, 2006).

⁸ Las Pruebas son lo más impresionante de la danza de las tijeras. “El danzante tiene que poseer una preparación aparte de lo físico, un dominio mental. Saber empezar con lo más simple y poder terminar con lo más complejo sin problemas. Muchas veces se sonríe y se juega con la muerte” (Starmedia, 2006).

Círculo vi

• Prueba de cuerpo⁹

Inicia la batalla con el descenso de Luis, Pedro y Gabriel a la oficina del Comisario —primer piso. Las palabras mordaces del dansaq harán que ambos líderes se vean envueltos en una discusión. En la oficina, el estudiante incita ahora al Comisario, quien responderá pateándolos y escupiéndolos. Se escucha el canto del Clavel, quien por primera vez entona unos huaynos, mezclados con letras de tangos y rumbas. Maraví confronta estos cantos, aunque terminará dándole paso a la voz del guardia del Clavel.

Cámac —danzante poseso—¹⁰ danza su última y agónica danza, mientras que su discípulo y sucesor, Gabriel, el nuevo *dansaq*,¹¹ continuará de aquí en adelante con los pasos de la danza. Su primer atrevido y arriesgado paso sin Cámac será reunir tanto a los comunistas como apristas en el lecho de muerte del carpintero, logrando que incluso Luis vaya a dar el pésame a los comunistas.

Círculo vii

• Prueba de pasta o magia menor¹²

Gabriel vuelve con sus palabras a desafiar a Pedro después de haber salido Mok'ontullo de la celda del carpintero. En el patio principal del penal los dos bandos políticos: apristas y comunistas, y hasta los vagos, se reunirán cantando la Internacional. El dansaq estará presente instigando verbalmente al líder comunista.

⁹ “El danzante muestra habilidades físicas que pueden ir relacionados con los elementos naturales, expresiones corporales de animales andinos y movimientos físicos combinados con la gimnasia” (Starmedia, 2006).

¹⁰ Los danzantes posesos son quienes hacen pasar la danza a un sucesor (Starmedia, 2006).

¹¹ Como sucede en Rasu-Niti en donde Arguedas narra un hecho similar al que vivirá Gabriel con la muerte de Cámac:

‘Rasu-Ñiti’ cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. ‘Atok’-sayku’ saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak’ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak’, a la medianoche.

— ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre ‘Rasu-Ñiti’, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando” (Arguedas, 1983d: 209).

¹² En la prueba de pasta o magia menor “se demuestra conocimientos sobre el manejo de la magia en dimensiones pequeños como, sacar palomas de la montera, convertir papeles en dinero, etc.” (Starmedia, 2006).

Círculo VIII

• *Prueba de sangre*¹³

Los apristas bajan con el estudiante al primer piso para despedir a Ferrés, quien silva agonizante una mulitza. Entonces, un nuevo elemento entrará a la danza: el joven Libio, de tan sólo catorce años de edad, quien es entregado a los asesinos del primer piso. El dansaq, en franca provocación, se interpone entre el Cabo y el muchacho. Al siguiente día, al escucharlo llorar, hace más evidente su afrenta, bajando por él al primer piso y haciéndolo que suba junto con él a su celda, en el tercer piso, todo, sin consentimiento del Cabo.

Círculo IX

• *Yawar mayu (río de sangre)*¹⁴

El noveno círculo inicia con las suertes dancísticas del Piurano. El de Piura baja al primer piso para oponer al llamador, poniéndose frente a él sin ningún temor. A partir de este momento, se disparan diversas muertes entre los danzantes: Francisco Estremaydoro se suicida, aventándose desde el tercer piso, y el llamador del Sexto es apuñalado por un bailarín negro que muestra su miembro. Estos acontecimientos, como parte de la danza, serán la última intervención del dansaq, quien, al lado de don Policarpo, confrontará al líder mayor del Sexto: al Pato.

De regreso a sus celdas, se escuchan los himnos de la Marsellesa y la Internacional. Don Policarpo, con el dansaq a su lado, degüella al Pato. De este modo, finalmente el danzante más vitoreado de aquella noche lo es el Piurano, quien recibe los vítores primero del estudiante, después del líder aprista y por último del líder obrero, ambos con sus respectivos grupos danzantes.

He, pues, aquí la danza que el zorro dansaq Gabriel ha ejecutado, aquella danza con la que, no sólo enfrentó y confrontó a los diferentes presos, sino también a sí mismo, de tal manera que se convirtió en el causante del *cambio* que todos sufrieron en el capítulo anterior, la cual comienza a manifestarse desde el principio de la misma. Todo ello por medio de la Danza Mayor y al ritmo de los

¹³ “La prueba de sangre es la atracción y suspenso de la danza de las tijeras. El danzante como el público pausan su sorpresa. El danzante muchas veces acaricia a la muerte, danzando ambos. Una desconcentración mental puede ser fatal. Pueden ser: Tirar un barreno de 10 kilos con los dientes para atrás, bailar sobre un arpa, hacer aspas de molino tocando un violín. Subir con una mano agarrando a una sogá a la torre de una Iglesia, comerse batracios vivos, etc.” (Starmedia, 2006).

¹⁴ En el yawar mayu o río de sangre “participan los danzantes que tienen la madurez en el manejo y dominio mental. Como: bailar sobre vidrios rotos desnudo, crucificarse, etc. La música que sirven para realizar las pruebas tienen el mismo título. En otros lugares comienzan con la tonada del ayapampa” (Starmedia, 2006).

cantos de Cámac, Ferrés, el Clavel, el Rosita y hasta del propio Gabriel. Así, el zorro dansaq fue de un piso al otro del Sexto llevando consigo a diferentes presos. El uso que hizo, como un zorro astuto, del *diálogo socrático*, en un tiempo *carnavalesco* —todo sucede en escasos 18 días—, provocó que los personajes hablaran, actuaran, se *desenmascararan* y se *traicionaran*, a la vez que se nos permitió *ver* y *escuchar* todo este complejo proceso.

De este modo, pudimos observar, entre otras muchas cosas, que cada vez que los danzantes pretendían encerrarse en sus teorías políticas, el dansaq, con su diálogo *penetrante*,¹⁵ los hacía tambalearse y reconsiderar su propio discurso. Pero no sólo eso, sino que al ir cambiando las *relaciones* entre estos, va obligando que cambien todas las *relaciones* existentes entre todos los habitantes, externos o internos, de la cárcel. Estamos, pues, en presencia de un profundo *pachacuti*,¹⁶ el cual termina en una impactante *yawar mayu* (río de sangre).¹⁷

En las anteriores líneas observamos la *yuxtaposición* de lo solemne y de lo grotesco, es decir, lo que se llama *sátira menipea* (Bajtín, 1963: 159-167), la cual, en este caso, se convertiría en una “sátira runa” (Solé, 2006a), en la que el zorro-dansaq Gabriel, gracias a cada intervención de su agudo y profundo *dialogismo*, hace reaccionar a los diversos presos, e incluso los hace enfrentarse entre sí. A través de este apartado hemos descubierto a un Gabriel dansaq preocupado por el otro y capaz de *mover* a los otros, hasta lograr que tengan otra visión de la vida. Esto contradice una vez más lo que dice Vargas Llosa en su *Utopía Arcaica*, puesto que describe a Gabriel como “un individualista acérrimo” (1974), lo que, con toda evidencia, no es.

Lo fundamental es que estas confrontaciones dialógico-heterogéneas provocadas por el dansaq Gabriel provocarán la *transformación transculturante* de cada personaje. Me refiero evidentemente al *cambio* en la manera de percibir a los otros y de percibirse a sí mismo, al ser confrontados con personas tan diferen-

¹⁵ El ser representante del “discurso penetrante” implica el decir de una palabra capaz de inmiscuirse activa y seguramente en el diálogo interno del otro ayudándolo a reconocer su propia voz (Bajtín, 1963: 341).

¹⁶ “En la tradición andina, el acabamiento de un Mundo se denomina Pachakútij o sea, literalmente, ‘El Mundo se da vuelta’ [...] Para Garcilaso, Valera o Las Casas, es un personaje. Pero para otros, quizá más próximos al mundo indígena, Huamán Poma por ejemplo, es una *fuera telúrica*, especie de cataclismo, nuevo tiempo y castigo a la vez. Para el investigador argentino Imbelloni [...] etimológicamente el término *pachacuti* quiere decir ‘transformarse la tierra’. El paso de un ciclo a otro. [...]”, (tekumumán y Flores Galindo, citado en Solé 2006a: 87).

¹⁷ “Los indios llaman ‘yawar mayu’ a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman ‘yawar mayu’ al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan” (Arguedas, 1983b: 14; Solé, 2006a).

tes —en cuanto a sus creencias, razas, partidos políticos, etc.—, amigas y enemigas, y a la vez con las mismas necesidades —comprensión—, sean propias o ajenas.

Con lo anterior, podemos contrastar ya las palabras propuestas por Vargas Llosa sobre Gabriel, para tratar de observar qué tan pertinente pueden llegar a ser. Dejo que el lector tome su propia posición y perspectiva al respecto: “Gabriel es un ser sensible, extremadamente apto para percibir la violencia agazapada en todas las formas de la vida y al mismo tiempo, furiosamente inepto para aceptar que la realidad está hecha así y acomodarse a ella [...]. Esta aptitud o inaptitud han hecho de él un ser distinto [...]. En un sentido, una víctima; en otro, un ser superior a los demás” (1996).

Lo anterior puede demostrar que *El Sexto* no es una novela estática, tal y como las palabras de Vargas Llosa lo expresan: “Lo mejor es la parte estática del libro, el ambiente de rutina, embrutecedora, envilecimiento y podredumbre que sirve de marco a la acción” (1996). Por el contrario, Gabriel, el *dansaq*, ha dinamizado el proceso de la cárcel, a la vez que ha hecho danzar a los demás hacia un conocimiento propio, de los demás presos y del mundo que los rodea.

La construcción de la heterogeneidad sociocultural e ideológica de Gabriel

La obra arguediana no sólo registra el universo cultural y oral quechua, sino también las estructuras de este universo, que modifican la escritura al yuxtaponer dos tipos de concepción de la memoria: una “occidental” y la otra “andina”. Por tanto, no se trata sólo de los cambios o transformaciones que sufren los personajes y el narrador, sino de la manera que éste tiene de recordar esos hechos, de acuerdo con su memoria oral. Se convierte pues, en un *kipukamayoc*, en un sabio que almacena y organiza la sabiduría personal, articulándola con la de todo un pueblo, con la de la cultura quechua, de la cual él fue activo participante durante su niñez.

El Sexto es, pues, una novela basada en los recuerdos de Gabriel, quien se convierte en el *kipukamayoc* de esta historia, ya que es él quien, a través de la oralidad quechua, nos muestra la heterogeneidad sociocultural peruana y la forma de concebirla desde una perspectiva runa; es decir, como lo harían (o lo podrían hacer) de alguna manera, a partir de sus propias experiencias colectivas personales, los habitantes campesinos de la sierra sur andina: Cuzco, Ayacucho y Apurímac (cuando menos).

Dan muestras de esto último las *estructuras* quechuas, herramienta que el narrador utiliza para guiarnos específicamente en aquellas cuestiones que marca-

ron su *camino* y, sobre todo, el cómo fue concibiéndolos a través de su paso por él. Con esto nos permite ir dando cuenta de la forma en que va entretejiendo los *acontecimientos* (actuados y verbales) en forma de círculos que van uniendo una y otra historia; va articulado, como en el caso de los tejidos de Paracas, los nueve círculos entre sí, hasta formar sólo un gran círculo novelesco, producto de su relato. Y con ello da cuenta de *la solución artística*, de la poética, con la que alcanzó sus propósitos: mostrar y explicarnos un mundo tan complejo como aquél que se manifiesta entre los habitantes de ese espacio carcelario, llamado el Sexto, que no es más que un microcosmos, una *puesta en abismo*, de ese otro que llamamos Perú, y el cual podemos extender, con las variantes y complejidades necesarias, a aquel llamado América Latina.

Esto basta para demostrar que las palabras de Vargas Llosa no se ajustan a la obra: “Por lo que se refiere a la anécdota, hay demasiados cabos sueltos, episodios que carecen de poder de persuasión o que no armonizan con el contexto, o momentos que debieron ser de gran dramatismo, pero no lo son por estar mal resueltos, muchos personajes resultan borrosos y la historia transcurre sin soltura, pues el tiempo narrativo no está bien estructurado” (1996). Que esos cabos sueltos mencionados por Vargas Llosa no existen se percibe con gran claridad cuando se ubica el cómo Gabriel, el dansaq-Kipucamayok, va entretejiendo la historia, es decir, cuando se aclara la poética de la obra, lo que produce que cada escena tome su lugar, que tenga un claro sentido en su totalidad y que se organice en un conjunto plenamente estructurado.

Pero así como hemos visto que el problema medular de la obra no está centrado en un *contexto ajeno* a la Poética del texto, a la propia *solución artística* dada por el autor, como podría serlo en relación con el contexto histórico peruano, es decir, la realidad misma, entendida como aquello que está fuera de nuestra conciencia en sí y para sí. Tal y como lo hemos podido constatar, el problema está articulado a partir de la misma novela, de la manera en que el narrador resuelve la forma de relatar —expresar y representar— todo aquello que vemos y oímos en el texto. El análisis y la posterior articulación de cada uno de los niveles de la obra nos han permitido constatar la profunda unidad poética de la novela, su compleja organización interna, la cual depende de Gabriel, primero como *dansaq* —personaje— y después como *kipukamayoc* —narrador. Al mismo tiempo, también me ha permitido dar mínima cuenta del problema de la heterogeneidad sociocultural del Sexto y del Perú, referida tanto a la *imagen* dinámica de los hombres, como aquello de lo que están conformados interiormente.

A diferencia de esta descripción obtenida de *la Utopía Arcaica* de Vargas Llosa, presentaré a un Gabriel que recuerda los acontecimientos que vivió en el

Sexto y los teje de tal manera que lo va comprendiendo dialógicamente desde su doble presente: desde donde recuerda (aquí y ahora) y desde el recuerdo mismo (allá y entonces).¹⁸ Así, nuestro narrador salta constantemente entre el pensamiento occidental (lineal) y el quechua (circular),¹⁹ si bien la dirección y el sentido de la valoración general sea siempre la runa, obteniéndose con ello la magnífica obra que es *El Sexto*.

Pero eso no es todo. Gabriel, al relatar cómo concibe las cosas que suceden a su alrededor en ese entonces (1939), sobre todo el cómo percibía a las personas con las que se encontró en el penal, en función del contexto en que las vivió: *El Sexto*, va confrontando, simultáneamente, lo que (re)vive en la cárcel, con lo que vivió en su niñez (recuerdos de la tradición quechua), de manera que comprende su pasado anterior (1920-1930) y reconfigura su presente recordado (1939), desde su presente histórico (1957-1961), y todo ello, desde una perspectiva quechua.

De esta forma, se va modificando no sólo la percepción que tenía de los otros: blancos, mestizos, indios y negros, alcanzando así un complejísimo diálogo con sus respectivas imágenes, resultado de las acciones y el habla de los personajes que viven en el acontecimiento representado (producto de su relato), en función de sus entrelazadas interacciones dialógicas, sino también a sí mismo, como producto de los espacios y tiempos (cronotopos) histórico-orales-runas movilizados, tanto de su vida personal, como de su pueblo (cercanas y lejanas), individuales y socioculturales.

¹⁸ Si bien no está de más recordar que para el indio el pasado y el futuro, en relación con el presente, se comprende de una manera diferente a la nuestra. Como nos dice Hugo Blanco: “Nuestro pensamiento no es como el occidental en que el futuro está adelante y el pasado atrás. Decimos ‘ñaupaq hamuqkuna’ (los que vinieron adelante) y nosotros somos ‘qhapa kausaqhkuna’ (los que vivimos atrás), recogemos las enseñanzas de los de adelante, usando además los conocimientos que ellos no tenían y que encontramos en el camino”, o como nos dice Tekumumán, “se puede ver y conocer ‘el pasado que se aleja hacia adelante pero nunca el futuro que se aproxima desde atrás’, de modo que ‘debemos de mirar hacia atrás para poder avanzar hacia el futuro’” (Sóle, 2006a: 331 y 264).

¹⁹ Para comprender esta aseveración, hay que recordar que para el occidental la “[...] dirección o flecha del tiempo muestra que los fenómenos suceden según un orden que va del pasado al futuro. [...] [Sin embargo], históricamente, la noción de una dirección irreversible del tiempo es relativamente reciente, ya que en las culturas antiguas predominaba una concepción circular del mismo, unida a la constatación del carácter cíclico de las mareas, los solsticios y las estaciones (como lo ha estudiado profusamente Mircea Eliade) [...]. Dicha concepción lineal está en la base de los conceptos de progreso y evolución [...] Psicológicamente la direccionalidad del tiempo se muestra señalando que hay recuerdos del pasado, pero no hay memoria del futuro. A esta constatación se la denomina ‘flecha psicológica del tiempo’”. Si bien, como veíamos en la nota anterior para el indio las cosas se manifiestan de otra manera; en el entendido que “nada hay en la tradición andina, y, a decir verdad, en ninguna otra, que se asemeje de cerca o de lejos al famoso ‘mito del eterno retorno’”, sino que está más bien relacionado con la idea de Pachacuti (Véase nota 18) (Sóle, 2006a: 116-117).

De aquí que pueda aseverar que es gracias a toda esa compleja interrelación y confrontación dialógico-cronotópica de puntos de vista (modelos de mundo) heterogéneos y transculturados, socioculturales, ideológicos, espacio-temporales, dinámicos, occidental-runas, que el propio narrador se va transformando en el proceso que va viviendo como resultado del acontecimiento representado (1939), al mismo tiempo que va entendiendo, explicándose quién es él, en función del contexto en que se mueve y de acuerdo con el relato oral-escrito que hace de ello desde su propio presente histórico (1957-1961), que es el lugar desde donde el narrador relata los sucesos que en aquel tiempo le acontecieron, como producto de su memoria oral-histórico-quechua.

No está de más mencionar que es desde nuestro lugar que nosotros entramos en diálogo con el relato presentado en su texto y que desde allí es donde nosotros nos modificamos como seres humanos, porque nos permite concebir y confrontar el mundo desde perspectivas cognitivas, éticas y estéticas diversas a las nuestras.

De manera tal que, la lectura aquí presentada, expone la preocupación de Gabriel por unir a los tres pisos, por deshacer todo prototipo y prejuicio que se pudiera tener de una u otra persona, dejando en claro que lo importante es *escuchar* lo que el otro tiene que decir, ya que, al prestar atención en lo que tiene que decirnos, de una u otra forma modificará nuestra percepción de la vida, a la vez que la ampliará. Lo que he intentado hacer, por tanto, es entender, a través de los diversos niveles de la obra qué es lo que sucede en el texto, cuál es su *configuración*, su “solución artística” y, en función de ello, articular su relación con el *contexto textual*, con las *ideas* que los personajes, el narrador y el propio Arguedas tiene al respecto, como producto de sus espacios de experiencia y de sus horizontes de expectativa socioculturales de sus respectivos presentes históricos.

Del mismo modo, he procurado señalar que *El Sexto* no es un *reflejo* de la realidad, ni de las *ideologías directas* de los participantes de ciertos partidos políticos, ni de los *problemas concretos* de los indios, como tampoco es un *reflejo* de la vida de José María Arguedas o de la *refracción* de su pensamiento *arcaico* y *utópico*, por el contrario, se trata de algo inconmensurable, algo más profundo, más interesante y, evidentemente, mucho más atractivo para el lector “occidental”.

Como hemos observado, en *El Sexto* el autor va por un camino muy distinto al de tratar de *conservar* una cultura intacta: arcaica, o de buscar *regresar* a una utopía dada. Diría que esta novela de Arguedas trata de indicar que el hombre es mucho más que un color de piel, la religión que profesa, el partido político al que está afiliado o el estereotipo que tenemos de él. Con base en lo anterior, el *dansaq* llega a la cárcel esperando ver “solucionados” todos aquellos problemas a los que se enfrentaba como quechua-hablante en un mundo “occidentalizado”, conflictos

que pensó olvidados, o cuando menos mitigados, en el Sexto, dado el lugar cerrado del que se trata. Sin embargo, como él nos ha mostrado, aquellos problemas son más complejos y mucho más profundos en el microcosmos de la prisión —debido a su heterogeneidad—, ya que ahí *todos los habitantes del país* se encuentran y confrontan, cuestión que obviamente no sucedería fuera del penal, dado que allí están separados por muros que los aíslan y los dispersan absolutamente. Y, cuando se llega a dar el caso, los problemas socioculturales, jerárquicos y de poder, hacen que no se *vean* ni se *oigan* entre sí, es decir, que los hombres convivan o cohabiten como debiera esperarse. De aquí que lo único que pueden hacer, como decíamos y hemos tratado de mostrar, es juzgarse, evidenciando con ello la intolerancia de sus respectivas posturas, dada la creencia de que cada grupo (apristas, comunistas) o cada individuo particular posee la *verdad* absoluta.

Y es justamente el choque cultural sufrido por Gabriel y los demás presos lo que los obligó a que se reconfiguraran, a que construyeran una visión cada vez más enriquecida de sí mismos y de la vida. Es así como aquellos pisos que se mantuvieron tan estratificados por tanto tiempo, ahora se verán *unificados* por las manos de Gabriel, el *dansaq* y *kipucamayoc* del Sexto, cuestión que Arguedas siempre deseó que sucediera con el Perú y con todas las sangres—me atrevo a decir que incluso en cualquier parte de Latinoamérica—, pues siempre tuvo la confianza y la esperanza de que algún día llegaría a suceder. Y por supuesto, no como producto del *regreso* a un reino incaico, sino como resultado de una humanidad reconciliada consigo misma.

De este modo, la confrontación que hace Arguedas de los *dos mundos*, a través de los dieciocho días que Gabriel pasa en la prisión, se van configurando en función de su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas*, es decir, de la configuración que utiliza para permitir al narrador hacerlo, a partir de los recuerdos que tiene de su estancia en el Sexto.

Con esta propuesta de lectura, basada en un análisis dinámico —ir siguiendo lo que va sucediendo en ella—, a través del acontecimiento representado, de los personajes, de los diálogos, y finalmente, de cómo Gabriel los va uniendo a través de su recuerdo, hemos podido constatar las complejidades de su obra. De tal modo que, tomando en cuenta los problemas de su poética, hemos dado cuenta mínimamente —puesto que lo que allí se relata es inconmensurablemente mayor de lo aquí presentado— de la importancia de esta obra de Arguedas, al mismo tiempo hemos puesto en evidencia lo absurdo de lecturas como la de Vargas Llosa, con sus *ditirambos* —exagerados y burdos—, los cuales tienen, en el fondo, preocupaciones e intereses muy distintos a los propiamente literarios, aunque estos estén también presentes.

De hecho, parte de la crítica arguediana y el público en general tiende siempre a menospreciar con injusta razón a este tipo de obras: “es una novela indigenista” o “es una novela carcelaria”, además de que se considera que ya se ha dicho *todo* lo que se podía decir, puesto que son novelas secundarias, inferiores, primitivas, argumentos con los que se piensa que se ha dicho más que suficiente, cuando en realidad no se ha dicho nada.

Así pues, Gabriel, desde una prisión y a través de su discurso —narrador— y de su actuación —personaje—, nos obliga a fijar la atención en aquel ser, en aquel sujeto, que está a nuestro lado, que si bien tal vez no esté en una cárcel, y mucho menos en un primero, segundo o tercer piso, existe y está prejuizado indudablemente por nosotros, consecuencia de nuestros *prejuicios* individuales, raciales, económicos, políticos, sociales y culturales. Ojalá que, como tanto lo deseaba Arguedas, algún día abramos los *ojos* y tratemos de cambiar esta actitud tan equivocada y perjudicial tanto para nosotros mismos como para los otros, aunque sea como un primer paso para hacer de nuestro mundo un lugar verdaderamente habitable para todos.

Para terminar, cabe señalar un corolario que se puede obtener como resultado del presente trabajo: la heterogeneidad sociocultural humana no es fija ni determinada, como tampoco lo es la identidad, correlato dialógico y dialéctico de aquélla. Éstas no existen en sí y para sí, sino tan sólo en la medida en que nos referimos a ellas, que hablamos de ellas, al nombrarlas o recordarlas y en función del contexto en que nos ubiquemos, tal como nos lo muestra, en el presente caso, el relato que de ello nos hace el narrador-personaje “indio” Gabriel, el *dansaq* y *kipukamayoc* de *El Sexto*.

No queda más que decir que, después de la presente lectura, podemos constatar que “Lo mejor —de *El Sexto*— [no] es la parte estática del libro, el ambiente de rutina embrutecedora, envilecimiento y podredumbre que sirve de marco a la acción” (Vargas, 1996: 231), tal y como lo ha declarado Vargas Llosa, sino el complejo mundo que se abre ante nuestros ojos y nuestros oídos, y que tantas nuevas expectativas nos propone.

Como el Kipucamayok, intentemos no olvidar que la vida puede ser libre y bella si dejamos de plantearla en función de las máquinas, el dinero, la política, el poder..., y la centramos en la comprensión, la tolerancia, la bondad y el amor al otro. Esto permitirá que, en lugar de batallar unos contra otros, luchemos unidos por abolir el desprecio, el odio y las humillaciones que nos denigran. Es decir, irrumpir contra aquellas barreras egocentristas que nos disipan y guían hacia la brutalidad, de manera tal que, al final del día, podamos eliminar la intolerancia a través de la comprensión y crear con ello un mundo mejor.

Bibliografía

- Arellano Hoffman, Carmen (1999), "Quipu y tocapu: Sistemas de comunicación Inca", en *Los Incas: Arte y símbolos*, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Arguedas, José María (1983a), *José María Arguedas: obras completas*, Lima, Horizonte, 5 vols.
- (1983b), "Los ríos profundos", en *José María Arguedas: obras completas*, Lima, Horizonte, vol. III, 352 pp.
- (1983c) "El sexto", en *José María Arguedas: obras completas*, Lima, Horizonte, vol. III, 352 pp.
- (1974), *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 2ª. ed., 169 pp.
- (1983d), "La agonía del Rasu Ñiti" en *José María Arguedas: obra completa*, Lima, Horizonte, vol. V.
- (1983e), "El zorro de arriba y el zorro de abajo", en *José María Arguedas: obra completa*, Lima, Horizonte, vol. V, pp. 13-219.
- (1950), "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, pp. 397-405.
- (1966), "Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta", en *Nosotros los maestros*, Lima, Horizonte, [presentación y selección de Wilfredo Kapsoli], (1985), pp. 207-213.
- Bajtín, Mijaíl M. (1934-1935), "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, [Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trads.], pp. 77-236.
- (1937-1938), "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, [Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trads.], pp. 237-410.
- (1921-1924), "Autor y personaje (héroe) en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 13-190.
- (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1605), *El ingenioso hidalgo, don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cornejo Polar, Antonio (1977), "Para una interpretación de la novela indígena", *Casa de las Américas*, año XVI, núm. 100, apartado 605, La Habana, Instituto Cubano del Libro, Centro de Exportación, ene-feb.
- (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.
- Educare (Red de educación peruana) (2006), "José María Arguedas (1911-1969)", Literatura peruana, en www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/arguedas.htm.
- Escobar, Alberto (1965), "El Sexto o el hábito de la libertad", en Juan Larco (comp. y pról.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, (1976).
- (1999), "Sociedad, lenguaje y realidad en J.M. Arguedas", en www.andes.missouri.edu/andes/arguedas/ae_relectura2.html, consultado en 2007.
- Lienhard, Martín (1983), "La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas", *Revista Iberoamericana*, núm. 122, pp. 149-157.
- (1982), *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores y Tarea.
- Lotman, Yuri (1970), *La estructura del texto artístico*, [col. Fundamentos, 58], Madrid, Itsmo.
- Perus, Françoise (1998), *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza y Janés, 258 pp.

- Solé Zapatero, FRANCISCO XAVIER (2001), "Indigenismo y poética narrativa en la obra de José María Arguedas. Análisis desde una perspectiva crítico-historiográfica", *Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, [nueva época], vol. 7, núm. 22, México, mayo-agosto, pp. 137-168.
- (2004), "Diamantes y pedernales: una relectura, hoy", *Convergencia*, Revista de la Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, año 11, núm. 34, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México/Universidad de Granada, enero-abril, pp. 299-321.
- (2006a), *Los profundos ríos del texto y del relato del narrador en Los ríos profundos (problemas de la poética de José María Arguedas)*, tesis para la obtención del grado de Doctor en Literatura (Literatura Iberoamericana), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2006b), *Algunos problemas de la poética narrativa de Todas las sangres, de José María Arguedas*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México [Cuadernos de investigación, 44].
- Starmedia (2006), "Clasificación de la danza de tijeras", en www.gratisweb.com/murruchir/clasifica.htm.
- Vargas Llosa, Mario (1996), *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, [col. Tierra firme].
- Villegas Falcón, Antonio Salvador (1998), *La Danza de las Tijeras*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Biblioteca Nacional del Perú.

Recibido: 16 de marzo de 2007

Aceptado: 17 de mayo de 2007

Janeth Álvarez González es egresada de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), con estudios de doctorado en Historia y Crítica de las literaturas Española e Hispanoamericana en la Facultad de Filología y Letras de la Universidad de Zaragoza, España.