
Artículos

EL INFIERNO HETEROGÉNEO EN EL SEXTO, DE J. M. ARGUEDAS^[1]

The heterogeneous hell in *El Sexto*, by J. M. Arguedas

L'enfer hétérogène dans *El Sexto*, de J. M. Arguedas



 Jesús F. Salazar Paiva

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú
salazar.jesus@pucp.edu.pe

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

vol. 75, núm. 75, p. 13 - 38, 2024

Academia Peruana de la Lengua, Perú

ISSN: 0567-6002

ISSN-E: 2708-2644

Periodicidad: Semestral

boletin@apl.org.pe

Recepción: 15 julio 2023

Aprobación: 24 enero 2024

Publicación: 29 junio 2024

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202401.001>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/497/4975297001/>

Resumen: En el presente artículo analizamos los paralelismos entre el tópico infernal dantesco y la construcción del espacio carcelario en *El Sexto*, de José María Arguedas. Como primer punto, definimos esta relación como heterogénea, dado que los tópicos dantescos conviven con la cosmovisión andina del autor; no se produce un esquema transcultural de asimilación, sino más bien de contraste en la relación entre lo andino (autóctono y rural) y lo costeño (occidental y urbano). Como segundo punto, ilustramos las imágenes infernales (el cementerio, el gigantismo y la profundidad del espacio, la desesperanza y el tormento); sin embargo, en el ámbito de lo heterogéneo, nos detenemos en personajes como Alejandro Cámac, Gabriel y Policarpo Herrera, quienes trascienden el infierno de la cárcel a través de la justicia purificadora. Este descenso al infierno cuenta con un Virgilio heterogéneo y una purificación que simbolizan un triunfo cósmico de la opción andina frente a la opresión imperante.

Palabras clave: El Sexto, heterogeneidad, infierno, Dante, Cámac.

Abstract: In this paper we analyze the parallels between the Dantesque infernal topic and the construction of the prison space in *El Sexto*, by José María Arguedas. As a first point, we define this relationship as heterogeneous, given that the Dantesque topics coexist with the author's Andean cosmovision; there is no transcultural scheme of assimilation, but rather of contrast in the relationship between the (autochthonous and rural) Andean and the (western and urban) coastal. As a second point, we illustrate the infernal images (the cemetery, the gigantism and depth of space, despair and torment); however, in the realm of the heterogeneous, we linger on characters such as Alejandro

Cámac, Gabriel and Policarpo Herrera, who transcend the hell of prison through purifying justice. This descent into hell has a heterogeneous Virgil and a purification that symbolize a cosmic triumph of the Andean option in the face of the prevailing oppression.

Keywords: El Sexto, heterogeneity, hell, Dante, Cámac.

Résumé: Le présent article analyse les parallélismes entre le topique de l'enfer dantesque et la construction de l'espace carcéral dans le roman *El Sexto*, de José María Arguedas. Premièrement, nous définissons ce rapport comme un rapport hétérogène, étant donné que les topiques dantesques coexistent avec la cosmovision andine de l'auteur; il n'y a pas un processus transculturel d'assimilation, mais plutôt un contraste dans le rapport entre la sphère des Andes (autochtone et rural) et celle de la côte (occidentale et urbaine). En deuxième lieu, nous illustrons les images de l'enfer (le cimetière, le gigantisme et la profondeur de l'espace, le désespoir et le tourment); toutefois, dans le domaine de l'hétérogénéité, nous nous arrêtons sur des personnages comme Alejandro Cámac, Gabriel et Policarpo Herrera, qui transcendent l'enfer de la prison par la justice purificatrice. Cette descente aux enfers est conduite par un Virgile hétérogène et une purification qui symbolisent le triomphe cosmique de l'option andine face à l'oppression régnante.

Mots clés: El Sexto, hétérogénéité, enfer, Dante, Cámac.

1. Introducción

Los paralelismos entre los tópicos infernales dantescos y la construcción narrativa del espacio de la cárcel en la novela *El Sexto*, de José María Arguedas, permiten establecer una relación en la construcción del escenario y los personajes. La cruda realidad descrita, la forma arquitectónica del escenario, las características de los delincuentes torturadores, entre otros elementos, posibilitan este método de relación de imágenes con el propósito de explorar sus capacidades de significación.

Por otro lado, este penal es observado desde el comienzo por el protagonista, Gabriel, como el epítome de lo perverso, más aún estando en el corazón de la capital del Perú. Lima y lo urbano conforman el ambiente de la opresión y la corrupción en la óptica del protagonista y narrador. El modo en que le hará frente será un ataque frontal al esquema de perversión en el que está internado; un sistema en el que los reclusos, marginales de la sociedad, pueden también ejercer un poder perverso de opresión (Leonardo-Loayza, 2020, p. 510).

Asimismo, es conocida la impronta de la música y el folclor andinos en la obra narrativa de José María Arguedas, además del peso del factor antropológico y vivencial en sus narraciones. Sin embargo, nos basamos también en la importancia de tomar más en cuenta la dimensión técnica del novelista andahuaylino, en la cual hace dialogar las tradiciones literarias buscando una expresión propia, pero con un criterio universal, como apunta Antonio Cornejo Polar (1997):

O como decía Fuentes: ellos tienen la Iliada, la Odisea, pero nosotros tenemos la Iliada, la Odisea y el Popol Vuh [...]. Me parece que Arguedas es también universal en ese sentido. Puede emplear aspectos de la narrativa más nueva, o del siglo xix, pero también puede volver a la tradición de los cantos y los relatos orales y puede armonizar todo dentro de un nuevo proyecto que es también, en ese sentido universal. (p. 41)

Cornejo Polar, en esta cita, subraya el diálogo universal en tres elementos, por lo menos: los clásicos del corpus literario occidental, los relatos de las culturales milenarias autóctonas que han sobrevivido, y los cantos y relatos orales de la tradición andina (el caso que nos ocupa). Es decir, todo ello se armoniza y propicia una diégesis que representa ese «nuevo proyecto», el cual tiene una originalidad expresiva que debe apreciarse no solo como un aporte a la densidad cultural de las obras narrativas de Arguedas, sino también a su factura misma.

Adicionalmente, la vivencia directa es un punto clave en *El Sexto*, dado que el autor estuvo recluido en dicho penal en 1937 por haber pertenecido, como estudiante, al Comité de Defensa de la República Española (Adsuar Fernández, 2011, p. 145); debido a ello, ha sido leído por algunos críticos como un libro-testimonio (Leonardo Loayza, 2020, pp. 504-505). Arguedas proyectó esta dura experiencia personal a través de la simbolización del mundo social de su tiempo y así lo manifestó en más de una oportunidad en entrevistas y en cartas:

Mi propósito era mostrar esa prisión y las luchas de comunistas y apristas. Estuve un año en esa prisión y fue tan terrible e intensa la vida, tan lóbrega, tan triste y al mismo tiempo tan cargada de la más formidable esperanza, que bien puedo hacer un relato vívido de esos hechos que constituyen una novela sangrienta ¡pero ninguna como ella más próxima a las ideas salvadoras, a los grupos heroicos! Se habría llamado *El Sexto*, que es el nombre de la prisión y del infernal vivió que embrutecía a los presos comunes: vagos, ladrones y asesinos con quienes vivíamos (24.06.1960). (en Murra y López-Baralt, 1996, p. 43, citados en Iwasaki, 2016, p. 380)

Finalmente, el autor sí pudo publicar la novela en 1961. Se puede apreciar la forma en que la dimensión vivencial se incluye en ese «nuevo proyecto», pues la experiencia se suma a los tres elementos mencionados:

Arguedas hiperboliza este espacio, concentrando en un lugar artificial —la cárcel— «lo peor y lo mejor» del Perú: los extremos de la sociedad comparten íntimamente el mismo espacio [...]. Este micromundo adquiere significación alegórica del infierno grotesco. Otro tópico es el cementerio cuyos nichos están habitados por los vivos muertos (con cierta afinidad con Pedro Páramo de Rulfo) [...]. (Housková, 2004, p. 78)

La simbología emerge en el espacio cerrado, donde se concentran los extremos; en ella, la opción personal y sentimental representan una huella indeleble de lo andino, y un modo genuino de establecer justicia y purificar un mundo degradado. *El Sexto* es una novela situada por primera vez en la costa, en la capital. En ese marco, la dicotomía ande-costa se atiza, y el sentimiento es el factor distintivo y la opción para un mundo más justo:

Arguedas también reivindicó en *El Sexto* la importancia de la ternura, los sentimientos, las emociones, precisamente porque Arguedas no se avergonzaba de ser él mismo un «indio emotivo» con «más hondura de sentimientos», a diferencia de aquellos comunistas que presumían de tener un corazón «todo de acero» [...]. Entre el poder y la ternura Arguedas eligió lo segundo porque un poder sin ternura habría sido incapaz de comprender las tradiciones andinas. (Iwasaki, 2016, p. 383)

La incompreensión del mundo andino, su exclusión de los proyectos políticos, el desarraigo y la explotación contra el provinciano migrante a las ciudades se convierten en esquemas que Arguedas simboliza y perenniza en *El Sexto* a través de un tono universal que realza la opción personal y andina frente a la barbarie. De este modo, Arguedas compone un texto narrativo y establece una huella particular.

2. La relación heterogénea en la propuesta narrativa de *El Sexto*

Toda la presentación realizada en el acápite anterior es, a nuestro juicio, una expresión narrativa heterogénea. Antonio Cornejo Polar en su célebre ensayo *Escribir en el aire*, apunta el concepto de la heterogeneidad muy relevante para observar en su densidad de la confluencia de discursos, sujetos y representación; estos pueden tener filiación cultural variada y disímil (2003, p. 11), lo que propicia realidades no necesariamente armónicas y muchas veces disonantes. A continuación, exponemos el enfoque heterogéneo empleado en nuestro análisis.

En el plano del discurso, la universalidad mencionada por Cornejo para el caso de Arguedas nos facilita el camino a la interacción de tópicos occidentales y sincréticos; es decir, un esquema discursivo que presenta interconexiones intertextuales e interacción con la oralidad (la novela que nos ocupa contiene una variedad de huaynos y cantos a los que se les atribuye un valor purificador, ritual). Las procedencias discursivas que componen la novela se tornan dicotómicas y, por ello, nos motivan a enfocar la lectura del tópico infernal desde las imágenes dantescas que se representan en *El Sexto*.

En el plano del sujeto, podemos observar, como en el caso de *El Sexto*, que el protagonista dialoga con el corpus literario occidental. Es el caso del *Quijote* de Cervantes y de *Hojas de hierba*, de Walt Whitman, los cuales lee con el sentido en el que interpreta un huayno: una reafirmación axiológica y una expresión de humanidad purificadora en medio de la inmundicia que se vive en el penal. Constituye claramente un caso de múltiples vertientes de identidad y de expresión, por lo tanto. Y otro caso, como vemos más adelante, es el de Alejandro Cámac Jiménez, quien tendrá una función virgiliana, de guía y animador de la lucha por la justicia: un personaje también heterogéneo.

En el plano de la representación, «no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo» (Cornejo Polar, 2003, p. 15). En ese sentido, el sujeto narrador, Gabriel, es el mediador en el mundo violento del penal. El narrador tiene un discurso en el que su subjetividad es sinónimo de la expresión humana y de la armonía con la naturaleza. Desde el foco de la voz narrativa, la ortodoxia política y la opresión degradada repelen la sensibilidad expresada en el acervo andino. La representación de ese «nuevo proyecto universal» en Arguedas es posible por un sujeto profundamente crítico del contexto en el que se haya inmerso, el cual observa, pero simboliza heterogéneamente con sus propios valores culturales y con su modo de dialogar con el corpus literario occidental. Todo ello nos animó a realizar los paralelismos con los tópicos dantescos y adentrarnos como lectores a un infierno heterogéneo.

3. El abandono de la esperanza en el ingreso al infierno Es necesario identificar los paralelismos aludidos. Para ello, observemos con detenimiento los momentos iniciales de la narración, a la llegada de Gabriel a El Sexto:

Nos trasladaron de noche. Pasamos directamente por una puerta, del pabellón de celdas de la Intendencia al patio del Sexto [...]. Desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del Sexto crecía [...], ya a unos veinte pasos empezamos a sentir su fetidez [...]. Abrieron la reja con gran cuidado, pero la hicieron chirriar siempre, y cayó después un fuerte golpe sobre el acero. (Arguedas, 1961/1969, p. 9)

Notamos la presencia de ciertas imágenes: el traspaso de la puerta (del infierno), las tinieblas, el hedor, el sonido chirriante. Sin embargo, otro aspecto que se puede destacar, además de la diferenciación entre el adentro y el afuera, entre la luz y la oscuridad, entre la libertad y la reclusión, es la condición de aislamiento.

La figura de la puerta, por ejemplo, es un tópico dantesco inicial: el ingreso mismo al averno tiende a la desesperanza y al impacto emocional de un dolor impredecible:

Por mí se va a la ciudad doliente Por mí se va al eternal dolor, Por mí se va con la perdida gente...

Perded toda esperanza al traspasarme.

(Alighieri, 1982, Infierno III, vv. 1-3, 9)

Se aprovecha este aspecto en el tiempo en que se desarrolla la acción, dado que el protagonista —durante el tiempo diegético— no sale de la prisión. Es tan crítica la desesperanza que otros reclusos salen de la realidad penitenciaria únicamente yendo a otra cárcel, o a través de la muerte o de la locura.

La descripción del penal, asimismo, puede aludir a una cavidad, a una profundidad que nos recuerda a la forma del infierno de Dante, cónico y hacia abajo. A la llegada, el golpe de la reja retumba en un espacio profundo: «El ruido repercutió en el fondo del penal» (Arguedas, 1961/1969, p. 7). Esa profundidad también se puede apreciar en los pisos y en la distribución de los encarcelados según el tipo y la gravedad del delito por el que han sido condenados: otra imagen dantesca.

4. La distribución de los condenados en los pisos del infierno carcelario

En lo concerniente a la distribución de los condenados, como ocurre en el infierno de Dante, los responsables de las peores faltas se encuentran en lo más hondo del averno y los perpetradores de faltas menos graves, en los primeros círculos o niveles. Por ejemplo, en el tercer círculo se encuentran los gulosos; en el cuarto, los iracundos, entre otros, y, en el último, se hallan los traidores más detestados de la historia, como Bruto o Judas Iscariote, padeciendo el martirio que les inflige el propio diablo.

Este infierno heterogéneo también tiene una distribución de condenados en diferentes pisos del penal:

Tabla 1
Distribución de condenados por piso en El Sexto

Piso	Condenados
Tercero	Presos políticos
Segundo	Criminales de menor peligrosidad
Primero	Vagos y criminales de alta peligrosidad

Los presos de la parte superior —el tercer piso— son políticos opuestos a la dictadura, pertenecientes al Partido Comunista o al Partido Aprista. No son delincuentes comunes, sino perseguidos por sus ideas en un contexto de opresión. El primero, el más hondo del infierno, se encuentra poblado por los más sufrientes, por los que peor padecen el infierno: vagos y seres degradados por la violación y el tormento de los «amos» de El Sexto. El caso más abyecto lo encarna el preso afroperuano apodado «Puñalada», quien instaura un sistema de opresión que incluye prostituir y abusar sexualmente de los más débiles. Es equiparable al propio Satán del infierno, en sus hondas profundidades. A través de la corrupción del penal y la connivencia de sus gestores, para Gabriel, los «demonios» torturadores de «Puñalada» simbolizan la opresión que se vive extramuros, pero también son un medio de la opresión dictatorial para atormentar a todos los que ingresen al penal por razones políticas y que deben convivir con esta situación cotidianamente.

5. La profundidad y el gigantismo del espacio infernal carcelario

El penal posee otras características infernales; entre ellas, se lo equipara con una monstruosidad innata que lo convierte en un ser casi con vida propia, como un ser maligno que se traga a sus condenados.

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

Ya podíamos ver las bocas de las celdas y la figura de los puentes. El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse. (Arguedas, 1961/1969, p. 7)

Como puede apreciarse en este fragmento, se sigue enfatizando la condición de lo oscuro, aunque para este momento el lugar ya lo es a plenitud. Además, El Sexto se convierte en un objeto personificado, un «espacio monstruo», además de monstruoso. En la primera parte de la cita, se describe la aproximación de los presos a la mole del penal, pero el «crecimiento» de este sugiere la imagen de un monstruo al que el «héroe» se acerca a derrotar, a matar —una misión que podrá confirmar el protagonista gracias a su guía, Cámac—. Por ello, más adelante, se produce la identificación de El Sexto con «Puñalada»:

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

[...]

—[...] Viviré con la dicha de haber contribuido a aniquilar a un monstruo, como en la antigüedad griega. (Arguedas, 1961/1969, p. 156)

El gigantismo de El Sexto se puede asociar a la gran altura de «Puñalada» y la muerte de este, a la violencia de todo lo que el centro penitenciario representa. En un pasado ensayo, señalamos que la condición «personificada» del penal ofrece una fácil vinculación con los seres vivos; otorga fuerza al simbolismo, al paralelismo de las imágenes; se convierte en un factor clave del ejercicio de la opresión en conjunto con los guardias y con el contexto dictatorial que tienen que enfrentar los detenidos (Salazar Paiva, 2012, pp. 168-170).

Gabriel descubre así su función en el mundo, y este descubrimiento se basa en la interpretación y en la lectura del narrador, quien se configura a sí mismo como un héroe que contribuye a destruir a un monstruo. Sin embargo, el infierno prevalece con el esquema circular del retorno en la figura del esbirro de «Puñalada», quien asume sus formas y da a entender que mantendrá el tormento y el horror de los abusos que se cometen en lo más profundo del espacio carcelario.

6. El cementerio: Dite y El Sexto

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

Díjome el buen maestro: «Hijo querido, ya la ciudad de Dite con su gente grave se ve, y su ejército aguerrido». Yo contesté: «Maestro, claramente sus bermejas mezquitas ya discierno, allá en el valle, cual de la hoguera ardiente salidas». Y él me dijo: «El fuego eterno que los sofoca así los enrojece, y así las ves en este bajo infierno».

(Alighieri, 1982, Infierno VIII, vv. 67-75)

El Sexto es descrito como una ciudad y como un cementerio. En el siguiente fragmento, Gabriel califica al penal como una ciudad de gente atareada y cosmopolita. Es cierto que la concepción de ciudad en los tiempos de Dante dista de la concepción contemporánea; sin embargo, se advierte una conexión en la idea de un conjunto arquitectónico articulado como una ciudad infernal. En ese contexto, Gabriel observa con mayor detenimiento el universo en el que está inmerso y, en ese momento, piensa y se vincula con su compañero de celda y guía, Alejandro Cámac:

De pie, miré el fondo del penal; y mientras la hirviente multitud de vagos y criminales que deambulaban en el patio bajo murmuraba en desorden, pensé en mi compañero de celda. Nadie me interrumpió; no se ocupaban de mí los presos políticos del tercer piso. Volví a sentirme nuevamente como en una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita. Así toda mi razón y mis sentimientos volvieron hacia mi compañero de celda. (Arguedas, 1961/1969, p. 21)

Por otro lado, Dite no se caracteriza solo por su categorización como ciudad infernal, sino que está revestida de sepulcros ardientes que contienen a los herejes o los vinculados a ellos. Así nos presenta Dante esta peculiar urbe:

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

(Alighieri, 1982, Infierno IX, vv. 115-120)

Y yo: «Maestro, ¿quién es esa gente que en las tumbas está? ¿Por qué pecado a un suspirar se entrega tan doliente?». Y él: «Son los heresiarcas y el errado pueblo de cada secta: en fuego envuelto más número se ve del que has pensado».

(Alighieri, 1982, Infierno IX, vv. 124-129)

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

La luz del crepúsculo iluminaba los inmensos nichos. Porque la prisión del Sexto es exactamente como la réplica de algún «cuartel» del viejo cementerio de Lima. (Arguedas, 1961/1969, p. 22)

El Sexto, al igual que esta ciudad infernal, es considerada una «réplica» de los cementerios de Lima. Es, como Dite, una especie de ciudad constituida por sepulcros hirvientes y hediondos, con una estructura similar a la del cementerio, según apunta el narrador; sin embargo, simbólicamente, también tiene una dimensión evidente: es un penal, un espacio cerrado donde los reclusos viven una representación de los peores problemas sociales, un espacio marginal en donde los internos están suspendidos en el tiempo y parecen «muertos en vida». Ciro Sandoval también menciona este último aspecto cuando subraya la perspectiva de Gabriel sobre el espacio sepulcral que advierte en sus celdas; considera que la dimensión del espacio carcelario y la mirada desde arriba del protagonista construye una visión dantesca del penal (2009, p. 44).

Por otro lado, ese carácter urbano establece —en la combinación heterogénea— un constante vínculo con Lima, una «limeñización» del infierno que se vive en el penal, a partir de su propia localización. Esa situación es expresada en un diálogo de don Policarpo Herrera, el Piurano, quien destaca lo siguiente: «¡Hasta qué extremocidades [*sic*] llega el humano en la Capital, que dicen! ¿Quién tuerce así el alma del humano?» (Arguedas, 1961/1969, p. 192). De esta forma, la dicotomía funciona casi como si toda ciudad fuera una concentración babilónica y pervertida. Al respecto, es relevante señalar lo apuntado por Aymar del Llano:

La invención humana del mundo contemporáneo está presente pero en su espacio más degradado: los espacios urbanos más corruptos. Ejemplo de ello son sus novelas: *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en los cuales lo urbano surge entre la podredumbre, la promiscuidad, los intereses humanos más mezquinos, el desequilibrio ecológico y la miseria del hombre en la cárcel y en las barriadas de Chimbote. (2004, pp. 59-60)

Según esta cita, la narrativa de Arguedas concentra un especial énfasis en dos de los espacios más extremos, en los conflictos de índole social, en el contexto urbano: la cárcel y la barriada. La exploración que Arguedas realiza del ámbito urbano se asienta en los márgenes y en *El Sexto*, precisamente su primera novela «urbana». En ese sentido, la cárcel y la barriada tendrán más elementos en común de lo que aparentan, como rescata Vicente Otta respecto de un artículo de Arguedas aparecido el mismo año de la publicación de *El Sexto*:

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

Es interesante que Otta resalte la esperanza en el «infierno» porque, además de los evidentes suplicios y limitaciones, el recluso o el individuo ahogado en la extrema pobreza pierde necesariamente cierta esperanza: salir de aquel lugar (con prontitud o no). Sin embargo, otro tipo de esperanza pervive: la gestación de un porvenir que servirá para trascender ese infierno algún día. Esa esperanza de la barriada es la que Gabriel formula desde el mismo penal: «¡Hierve Azcona! —exclamaba—. ¡Hierve! ¡Se harán dueños los serranos, como Raúl, que ha criado chanchos clandestinamente!» (Arguedas, 1961/1969, p. 26).

En la óptica de Gabriel, los provincianos en Lima se hallan en una situación de desventaja, pero encuentran en esta nueva posibilidad de progreso y justicia una oportunidad que los posicionará en un futuro prometedor. En *El Sexto*, la actitud revolucionaria (no ideológica) de Gabriel y la idea de reivindicación serrana constituyen el germen de la superación del infierno, la base de la pervivencia de un sentido de humanidad. En ese sentido, los valores provincianos se consolidan como un elemento «antiinfernial» y tienen una posibilidad de redención en márgenes externos al infierno. La música y la danza serán los elementos que se enfrenten a la corrupción urbana, una corrupción que está enfrascada en la reclusión. Gabriel, por ello, destacará con mayor ahínco la trascendencia de los valores culturales provincianos, especialmente andinos. Estos valores, marginales en el ámbito infernal del penal, son imperativos que comprenden y comparten los personajes apolíticos y sencillos.

Sumado a lo anterior, con respecto a los presos políticos, Gabriel señala:

Los vivos estaban muertos. Los entonadores de los himnos a cuyo fuego don Policarpo extrajo como un rayo su cuchillo y le rompió el cuello a uno de los soplones más temibles de Lima, estaban muertos. (Arguedas, 1961/1969, p. 192)

Debemos notar como el personaje de don Policarpo «el Piurano» es aludido como una suerte de divinidad andina del rayo, quien dentro del espacio infernal aporta una dimensión sincrética en el universo infernal carcelario de *El Sexto*. Este humilde hombre proveniente de la zona andina de Piura está revestido de una simbólica divinidad restauradora y de una dignidad liberadora al ajusticiar a «Puñalada»: una violencia purificadora, como señalamos en un pasado ensayo (Salazar Paiva, 2012, p. 187).

7. Alejandro Cámac: un Virgilio heterogéneo y la purificación en el infierno

El ingreso por la puerta del penal nos recuerda el dintel de la puerta del infierno de Dante. El célebre letrado del abandono de la esperanza es sustituido por las palabras de Alejandro Cámac, recluido en el penal por su militancia comunista, con quien Gabriel compartirá celda y quien desarrollará una función virgiliana de acompañamiento y guía en medio del infierno. El mencionado personaje, al final de la primera escena, le dice con cierta ironía y resignación a Gabriel:

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

—Hazte a la idea, compañero. Todos tenemos aquí de 20 meses para arriba: ¡Buenas noches! (Arguedas, 1961/1969, pp. 11-12)

Estas declaraciones de Cámac tienen dos componentes. Primero, nadie sabe cuándo saldrá en libertad; es decir, la prisión y el tormento tienen duración indeterminada. Segundo, le sugiere por su propia estabilidad emocional resignación ante la nueva situación; es decir, ya en el infierno carcelario, para de algún modo sobrevivir en él debe «abandonar toda esperanza». El cuadro infernal dantesco se puede apreciar con claridad, pero es relevante notar que no consiste en una referencia suelta, sino que, en el universo diegético, la idea y el anuncio del infierno están en el primer y el último momento de la primera escena.

Cámac es el primero en mostrar y explicar a Gabriel lo que le espera.

Le cuenta sobre los diferentes personajes que están internos en el penal:

Tomó mi mano, y con sus animosas miradas y su voz me conforté y él me introdujo en las secretas cosas.

(Alighieri, 1982, *Infierno III*, vv. 19-21)

Sin embargo, aunque el paralelismo de Cámac con Virgilio es advertible, este personaje se constituye en un «Virgilio heterogéneo», porque —en la representación del sujeto— además de guía hace las veces de un «dios animador andino» en el inframundo. Con esto queremos subrayar un ejemplo de la técnica narrativa de Arguedas para generar una atmósfera narrativa heterogénea.

La elección de su apellido sugiere directamente un factor sincrético. Cámac es un vocablo quechua que se refiere al poder transformador andino del mundo. Gerard Taylor, por un lado, rescata este enfoque desde una óptica histórica y lingüística cuando cita la definición que brinda fray Domingo de Santo Tomás en su célebre diccionario, «criador, o hazedor de nuevo de alguna cosa» (1974, p. 233); por otro, aquilata el amplio sentido polisémico del vocablo en relación con la idea de la generación de vida y la creación (1974, pp. 234-235).

Nuevamente, el personaje provinciano, andino, humilde y provisto de un sentido humano tiene un componente divino en medio del espacio infernal carcelario. Ello se puede apreciar al ser un compañero afín a Gabriel, lo cual se expresa, entre otros aspectos, en el amor que comparten por la música y el folclor andino; asimismo, se evidencia en sus ideales de justicia desde una óptica propia y genuina. En ese sentido, Alejandro Cámac se diferencia de sus camaradas del partido comunista, pues encarna una mirada basada en la sensibilidad: quiebra, sin quererlo, como efecto de su propia naturaleza, el dogmatismo de la política en la que se ven inmersos los presos del tercer piso; se opone al hombre nuevo de la ortodoxia marxista (Iwasaki, 2016, p. 382). Se enorgullece de lo andino y no gratuitamente tiene la función de construir una guitarra para que Gabriel pueda continuar con el cultivo, difusión y goce de la riqueza musical andina.

Cámac, por ende, desempeña un papel de guía para renovar el mundo putrefacto en el que están inmersos, y los medios de purificación son la música y cantos andinos. Gracias a Cámac, el protagonista descubre que su objetivo en el infierno es purificar y transformar a través de la destrucción de los elementos que contaminan y perturban el universo. Estos elementos son los personajes carcelarios más abyectos por sus acciones aberrantes y su aspecto monstruoso. Esto coincide con la constante de un mundo siempre contaminado por el mal y por la opresión, en donde el personaje arguediano tendrá la necesidad de manifestarse en contra de ese orden maligno, buscar contrarrestarlo y, por lo tanto, abrir un camino hacia la esperanza de una purificación del mundo, entendido en términos de la arcadia de la cosmovisión andina. Dado que solo se consigue ese camino de esperanza y purificación con ciertos valores culturales que provienen de lo andino y lo provinciano, Roland Forgues apunta lo siguiente:

Si el canto es un medio para afirmar la supervivencia de los valores de la comunidad indígena, no debemos olvidar que aparece también con la música y la danza de las que es indisoluble, como un intento [...] de purificar y exorcizar un presente degradado y demoníaco, hasta incoherente y absurdo. (1989, pp. 364-365)

Mientras agoniza, Cámac le dejará la posta de la construcción de la guitarra, lo cual Gabriel asume como signo de la lucha que debe continuar (Arguedas, 1961/1969, p. 124). De esta forma, Cámac desestabiliza la concepción meramente demoníaca, diabólica, católica y occidental del infierno al perfilar una nueva dimensión en la función virgiliana y encarnar el poder transformador andino. El propio Gabriel recuerda este aspecto cuando abraza el cadáver de su compañero caído, que será un motor para tomar medidas directas contra el esquema de opresión que instaura el preso «Puñalada» y para purificar el mundo contaminado. Esto permite trascender el infierno impartiendo justicia.

Esta dimensión humana de Cámac, manifiesta en su sensibilidad y su amor por el mundo andino, además de su genuina búsqueda de igualdad y justicia, sienta las bases de la dimensión mágica que le dota su apellido. Con su manera de ver el mundo y sus acciones, en conjunto con Gabriel romperá el esquema de complacencia del infierno carcelario, escenario que lleva a niveles hiperbólicos los antivalores que los atosigan. En otras palabras, la indignidad de lo que viven y observan en el penal lo interpela a buscar transformar el mundo directamente; para ello, defienden a los que son abusados y sometidos, especialmente Gabriel, quien encuentra en la figura de su compañero de celda una motivación e inspiración. Esto se puede apreciar desde el episodio en el que Gabriel auxilia al «Pianista», un preso enloquecido, y se produce un debate entre Pedro, líder de los presos comunistas, y Cámac:

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

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

—Gabriel precipitó su muerte. Pero tú, compañero, siempre hablas sobre lo que ves, teorizas a base de tu experiencia personal. Así vas derecho a la confusión. Los tres pisos del Sexto deben mantenerse separados para que exista el orden, el orden dentro de la prisión sin el cual no podemos mantener nuestro propio orden. (Arguedas, 1961/1969, p. 69)

Cámac explícitamente señala su rechazo a la situación que vive y se opone a que se aplique la ideología sin entender la realidad concreta y cotidiana de los menos favorecidos, empezando por el propio penal.

No obstante, es un militante comunista que se aproxima a la mirada de su partido, aspecto con el que Gabriel no siempre concuerda:

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

—Pero yo no soy comunista, Cámac; muchos otros participan de los ideales de justicia y libertad, acaso mejor que los comunistas. (Arguedas, 1961/1969, pp. 93-94)

Sin embargo, en el símbolo de la guitarra, de la música, el canto y la oralidad de lo andino, Cámac deja un legado y una preparación para su joven compañero de celda que será crucial para su evolución como personaje. Su muerte dejará a Gabriel solo, pero con una mirada clara y transformadora que asumirá como suya en su lucha por enfrentar la barbarie en el penal, acorde con los principios que le compartió. Justamente, al ocurrir su deceso, Pedro increpa a Gabriel el desvío de la doctrina comunista y lo responsabiliza de la muerte de Cámac por fomentar un desapego de la teoría e ideología políticas a través de la música y el canto andinos (Arguedas, 1961/1969, p. 126).

Gabriel, a partir de ese momento, empieza su camino hacia la transformación del mundo que dejó su compañero Cámac con base en el sentimiento, la empatía con los que sufren y el rescate del acervo cultural andino. Esta motivación e identificación con Cámac lleva a Gabriel a acercarse a don Policarpo «el Piurano», quien posibilita la purificación en el infierno al matar al soplón apodado «Pato», representante del poder detrás del fallecido «Puñalada» (Arguedas, 1961/1969, pp. 200-202).

En el penal, se pueden vivir las más aciagas desventuras y sufrir los vejámenes más abyectos; y cada acto, cada sufrimiento es representativo de los hombres que más sufren por la opresión y la explotación. Esta dura realidad se produce en el centro de la capital peruana, en la costa, en el ámbito cerrado más hostil. En una realidad así —y localizada de ese modo—, las añoranzas de lo andino y la riqueza cultural del mundo andino adoptan un matiz purificador y contrastante, que hacen frente al infierno de la violencia y la abominación. No es la primera vez que Arguedas establece este tipo de relaciones, pues Alejandro Ortiz Rescaniere reconoce una situación similar para *Diamantes y pedernales*, lo cual ilustra su recurrencia en la cosmovisión del autor:

En «Diamantes y pedernales», un poblado serrano es el espejo del mundo y de los dramas de la humanidad. Las aves, los árboles, el paisaje, los hombres, el cielo de esa villa se conjugan en un todo violento y armónico. (2001, p. 430)

Ortiz Rescaniere advierte especialmente la convergencia de todos los elementos naturales para la creación de un todo que tiene mucho de «violento» y de «armónico». El Sexto no podría ser, en esta lógica estructural arguediana, solo un lugar de perversión y de delincuencia, sino también debía contar con personajes que poseen un espíritu autónomo que los redimiese: presenta a instruidos y a ignorantes; a políticos y a delincuentes comunes. El infierno, con sus matices de humanidad y abyección, es la base en que se cristaliza una mirada del mundo, en el que caben las representaciones de nuestra problemática social, política y cultural.

Pero, por otro lado, esta realidad contiene en sí misma el anhelo y el deseo de fraternidad, donde germina la esperanza de un mundo mejor o de un paraíso. Esto ha sido advertido por Clara Luz Zúñiga para el caso de *Todas las sangres*, novela posterior a *El Sexto* que ilustra la permanencia del tema en la cosmovisión del autor:

Ambos [Arguedas y Rendón Wilka] sueñan con un espacio de amor y de hermandad, de un mundo nuevo, donde reine la fraternidad no solo entre los hombres, sino también en la armonía con la naturaleza; un espacio ideal donde impere la armonía universal, devolviendo a la naturaleza su participación activa en la organización del universo y en la vida del hombre. (1994, p. 195)

Este principio fundamenta la acción de Gabriel. La naturaleza siempre, de alguna forma, debe estar representada en la novela, pues es el fundamento que se opone frontalmente contra el urbanismo perverso del penal —revestido de puentes y estructuras urbanas—. A esos efectos, basta con recordar los momentos en que Gabriel recuerda su aldea nativa y los componentes naturales que poseía; todo ello, además, encarnado en su amigo y guía, Cámac, un virgilio heterogéneo.

8. Conclusiones

En el presente ensayo, hemos analizado la construcción de infierno heterogéneo. A través de paralelismos entre los tópicos del infierno dantesco y el escenario del penal y sus violentas interacciones, se puede observar cómo un sujeto narrador heterogéneo enuncia un discurso que combina y que hace interactuar a la tradición occidental y a la cosmovisión andina. Sobre la base de esa tensa relación, el narrador elabora una representación basada en su particular visión axiológica y en su reivindicación de la matriz cultural andina como opción ante alternativas crecientes como la expansión de las ciudades y la presencia de discursos masivos que excluyen el aporte de esa matriz cultural que representa Gabriel en la búsqueda de un mundo social, cultural y político nuevo. Este esquema produce un «infierno heterogéneo». La elaboración narrativa del espacio enfoca esta variable con la dicotomía entre lo andino y lo criollo, y pone en valor la riqueza cultural andina como un símbolo de humanidad y como un eje axiológico que sostendrá la lucha por transformar la realidad cruda que atraviesan los personajes.

Esta lectura de la novela de Arguedas permite ahondar en la composición narrativa que establece el novelista: forja un diálogo entre su nutrida y reconocida labor antropológica y su faceta como escritor, la cual construye puentes entre la tradición literaria y la tradición andina. Imágenes como Dite, la presencia de un personaje virgiliano heterogéneo, la descripción demoníaca del principal criminal situado en el fondo del espacio carcelario y la disposición del espacio dividido en pisos son muestras de esta lectura, que tiene aún muchas posibilidades simbólicas y que puede contribuir a seguir ahondando en el papel que esta obra —poco estudiada por la crítica literaria especializada en Arguedas— tiene en la obra narrativa del recordado autor peruano. Así, constituye un punto de expresión narrativa bajo el cual se puede reconocer esa condición heterogénea y universal que subrayó Antonio Cornejo Polar en sus célebres estudios literarios.

Referencias bibliográficas

- Adsuar Fernández, M. D. (2011). Hombres y rejas en *El Sexto*, de José María Arguedas. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 51(51), 143-154. <https://doi.org/10.46744/bapl.201101.005>
- Alighieri, D. (1982). *Comedia. Infierno. Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo* (2.ª ed.). Seix Barral.
- Arguedas, J. M. (1969). *El Sexto* (5.ª ed.). Horizonte. (Obra original publicada en 1961)
- Cornejo Polar, A. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural andina en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Del Llano, A. (2004). *Pasión y agonía: la escritura de José María Arguedas*. Latinoamericana Editores; Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Forgues, R. (1989). *José María Arguedas: del pensamiento trágico al pensamiento dialéctico*. Horizonte.
- Housková, A. (2004). El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas. En *José María Arguedas en el corazón de Europa* (pp. 77-95). Universidad Carolina de Praga.
- Iwasaki, F. (2016). *El Sexto* en las cartas de Arguedas a John Murra. Nota a propósito de la reedición de *El Sexto* en España. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLII(84), 379-388.
- Leonardo-Loayza, R. (2020). De máquinas sociales y engranajes humanos. La cárcel, lo abyecto y lo perverso en *El Sexto* de José María Arguedas. *Castilla. Estudios De Literatura*, (11), 503-529.
- Ortiz Rescaniere, A. (2001). La aldea como parábola del mundo. *Anthropologica*, 19(19), 425-434. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.200101.018>
- Otta, V. (s. f.). *El socialismo mágico como opción del Perú andino mestizo*. NosotrosPerú. Recuperado el 12 de enero de 2011, de www.nosotrosperu.org
- Salazar Paiva, J. (2012). Oposición, dogma y purificación. La representación de la violencia en *El Sexto* de José María Arguedas. En E. Huárag Álvarez (Comp.), *Violencia social y política en la narrativa peruana* (pp. 159-192). Instituto Riva-Agüero; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sandoval, C. (2009). *El Sexto*: entre el lenguaje y el poder. *Philologia Hispalensis*, 23(1), 37-52.
- Taylor, G. (1974). *Camay, Camac et Camasca* dans le manuscrit quechua de Huarochiri [*Camay, Camac y Camasca* en el manuscrito quechua de Huarochiri]. *Journal de la Société des Américanistes*, 63, 231-244.
- Zúñiga Ortega, C. L. (1994). *José María Arguedas: un hombre entre dos mundos*. Ediciones Abya-Yala.

NOTAS

- [1] El presente artículo es una adaptación del segundo capítulo de mi tesis de licenciatura, *El infierno y la trinidad: el espacio y el personaje en El Sexto de José María Arguedas* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011), disponible en <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6081>. Este trabajo está dedicado al entrañable maestro Carlos Gatti, especialista en Dante. Asimismo, agradezco al maestro Alonso Cueto, quien fue mi asesor de tesis de licenciatura.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/497/4975297001/4975297001.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Jesús F. Salazar Paiva

EL INFIERNO HETEROGÉNEO EN EL SEXTO, DE J. M. ARGUEDAS^[1]

The heterogeneous hell in El Sexto, by J. M. Arguedas
L'enfer hétérogène dans El Sexto, de J. M. Arguedas

Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

vol. 75, núm. 75, p. 13 - 38, 2024

Academia Peruana de la Lengua, Perú

boletin@apl.org.pe

ISSN: 0567-6002

ISSN-E: 2708-2644

DOI: <https://doi.org/10.46744/bapl.202401.001>



CC BY 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.