



Encuentros sonoros (y odorantes) en *El Sexto*, de José María Arguedas

Sound encounters (and odorants) in *El Sexto*, by José María Arguedas

Luis E. Velásquez Ccosi de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
luisvelasquez.ccosi@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-7755-914X>

RESUMEN

La base cognitiva que propone la novela *El Sexto* (1961) se sustenta en las relaciones establecidas por códigos estrictamente sensoriales. De ahí que la posibilidad de formaciones conceptuales y culturales que se desprenden de ella tiene un sustrato perceptivo y comprensivo en la corporalidad. De modo específico, las bases sensoriales nucleares en la cosmovisión de Arguedas —presentes en la novela citada— no son cualesquiera, sino las cualidades sonoras, en oposición a la vista, con la cual se generarían jerarquías y conflictos en la perceptibilidad del mundo. El hilo conductor de este trabajo se orienta a mostrar cómo se deconstruye el funcionamiento de la mirada y se busca configurar el mundo a partir de los sonidos, con lo que se elabora una epistemología alternativa, de habla-escucha. Esto se pondrá en evidencia a través del empleo de herramientas analíticas provenientes de la semiótica desarrollada por Jacques Fontanille y Claude Zilberberg.

ABSTRACT

The cognitive basis proposed by the novel *El Sexto* (1961) is based on the relationships established by strictly sensory elements. Therefore, the possibility of conceptual and cultural formations that emerge from it has a perceptive and comprehensive substratum in corporality. Specifically, the center of the sensory bases of Arguedas' thought —present in the aforementioned novel— are not any, but the sonorous qualities, in opposition to the view, with which hierarchies and conflicts in the perceptibility of the world would be generated. The main axes of this work is to indicted how the functioning of the gaze is deconstructed and the aim is to configure the world from sounds, with which an alternative epistemology is elaborated, speech-listening. This will be demonstrated through the use of analytical tools from semiotics developed by Jacques Fontanille and Claude Zilberberg.

PALABRAS CLAVES | KEYWORDS

Narrativa latinoamericana, José María Arguedas, *El Sexto*, semiótica del cuerpo, sensorialidad sonora.
Latin American narrative, José María Arguedas, *El Sexto*, semiotics of the body, sound sensoriality.

Recibido: 21-05-19 Revisado: 10-06-19 Aceptado: 25-06-19 Publicado: 25-07-19
DOI: <https://doi.org/10.36954/cuadernosarguedianos.19.2019-05> | Páginas: 77-86

Introducción

La cuarta novela de José María Arguedas (1911-1969), *El Sexto* (1961)¹, evidencia un desplazamiento espacial respecto a los referentes de otros universos narrativos. En su producción novelística anterior, el territorio demarcado en sus ficciones era el andino junto a sus conflictos inherentes. En esta entrega, el autor andahuaylino propone, *grosso modo*, una visión alegórica de la nación en función de su (des)organización social y clasista, basada en la imagen del mundo carcelario, cuyo centro de referencia es la urbe limeña, núcleo de todo el poder nacional. Sin embargo, esta visión superficial de dicha novela es la que aún no permite darle su lugar dentro del conjunto de la narrativa arguediana.

Las connotaciones políticas presentes en *El sexto*, y sus amplias discusiones dentro del panorama ideológico peruano, han obliterado, de alguna forma, un posible acercamiento a su propuesta estética.² De modo que, en una aproximación que deje de lado los enunciados y tome en cuenta con mayor énfasis sus procedimientos narrativos, se presenta un primer esbozo de las formas sensitivas que operan dentro del universo narrativo, y cómo, a partir de ellas, se recrean ciertos estereotipos culturales que han ido imponiéndose en la memoria colectiva de nuestro país a través (o con ayuda) de la producción novelística peruana. Estas (re)creaciones son las que interesan, puesto que delimitan otras formas de enfrentarse a un texto tan atípico, como la novela carcelaria.

Este trabajo de investigación se centra en un pasaje medular, desde una perspectiva semiótica fenomenológica, que permite entender el recorrido completo del relato arguediano. El fragmento deja observar las potencias de la experiencia sensible y sus cualidades principales. La cualidad más importante, en este caso, es la del sonido, cuya orientación permite diferenciarlo de la vista: esta última, según el modo de acercamiento del narrador al mundo, delimita, clasifica y disgrega, lo que le impide una percepción *adecuada*; mientras que el sonido unifica, incorpora e integra, permitiendo una captación “más completa” del entorno. Esta relación y diferencia hace sostener la siguiente hipótesis: la novela, como otras del mismo autor, opta por una elaboración epistemológica de la escucha y el habla, del diálogo antes que del rechazo; por eso es que los sonidos en el relato arguediano son inclusivos antes que excluyentes.

El Sexto, en apretado resumen, es un relato en primera persona del personaje principal, Gabriel, acerca de un período concreto de su estadía en prisión, donde informará acerca de la corrupción y las luchas ideológicas que se insertan entre los muros de la cárcel, que da el título a la obra. Pasa por un breve proceso de aprendizaje que le permite asimilar, comparar y categorizar sus distintas experiencias dentro del claustro criminal. A la vez que el narrador-personaje se delata como estudiante y provinciano, a través de sus recorridos espaciales puede diferenciarse por su intelectualidad sensibilizada: todo su saber, que se expone en los diálogos con los demás presos —sobre todo en sus conversaciones con los políticos— y en la introspección de sí, no se basa en una cultura ilustrada, sino en la experiencia misma. Hacia la dilucidación de dicha experiencia van los siguientes apuntes.

El fragmento y sus conexiones

El pasaje a utilizar, para explicar los fenómenos sensoriales de *El Sexto*, está incluido en el primer apartado de la novela. Comienza con el recuerdo del lugar de procedencia del narrador (Gabriel) y se extiende hasta la impresión que provoca otro de los personajes sobre él a través de los sonidos de sus gritos-llamadas. Antes de que la memoria de Gabriel actualice el ambiente andino, se ha desarrollado una conversación entre él y Cámac, en la cual discuten la naturaleza genérica de otro de los presos, “Rosita”, quien, por su canto y modulación de su voz —afirman ambos personajes a su modo—, resulta ser “realmente” mujer. Esta parte, anterior al fragmento de análisis, constituye

1 El ejemplar de *El Sexto* con el que se presentarán las citas es la que pertenece a la editorial Horizonte, publicada en 1979. Todas las referencias serán a la quinta edición que figura en la bibliografía, por lo que solo se anotará el número de página.

2 Para un balance más o menos completo de la crítica vertida sobre *El Sexto*, véase LEONARDO, Richard. (2012). *El Zorro entre rejas: estatuto ficcional y gramática del poder en El Sexto de José María Arguedas*. Tesis para optar el grado de magister. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

una secuencia que puede ser una antesala a lo que vendrá luego del recuerdo, la calificación de la entonación de “Puñalada”, uno de los más peligrosos criminales que habita en el primer piso.³

La fracción posterior al seleccionado da cuenta de la continuación del diálogo que están sosteniendo el narrador y Cámac, en el que se presenta también a Maraví, otro de los presos con poder en el primer piso, y, por último, se da la división que marca todo el conjunto del penal: la repartición vertical de los reclusos, cuyas figuras son los tres pisos bien delimitados, que sostendrá todas las formas de vida que se desarrollan dentro de la prisión.⁴ La distribución del penal debe confrontarse con otra realizada según la percepción de los sonidos y la cual se observará hacia el final de la exégesis del pasaje seleccionado.

El cuadro carcelario

El espacio en general se asocia con lo podrido y descompuesto. Esto se da en términos de acercamientos. No se origina a partir de una idea anterior a su experiencia en dicho espacio o de sus relaciones aparentes; es decir que por ser tétrico debería tener un olor semánticamente coherente con dicho aspecto. La formulación del narrador es opuesta. Es el mismo olor nauseabundo el que provoca un acercamiento de resistencia ante el edificio y su carácter de monstruo u organismo vivo: “Íbamos en silencio. Ya a unos veinte pasos empezamos a sentir su *fetidez*” (p. 9, nuestra cursiva). La prisión es un cuerpo que se convierte en fuente inicial de olores que engloba a los personajes, entre ellos el narrador, para luego transformarse en blanco de valorizaciones —lo fétido será asociado, en distintos pasajes de la novela, a lo que se encuentra en el umbral de lo muerto—, y entre uno y otro es la distancia —el actante control— lo que permite su captación en mayor o menor grado.⁵

Si bien este lugar se encarga de juntar a aquellos que han cometido crímenes o que han sido culpados por alguno, es un territorio que marca sus diferencias muy claramente. Criminales peligrosos, vagos, locos, políticos, presos “comunes”, travestis: cada uno de ellos tiene un rol que se diferencia del resto, y que, en muchos casos, impide la asociación sea de un modo u otro. Además, sea por conciencia criminal, política o cultural, los mismos presos están seguros de que el aislamiento y la separación es la mejor forma de sobrevivir. En ese sentido, la prisión se convierte en un espacio de reunión que, paradójicamente, disgrega.

Es necesario, en ese sentido, trascender la jerarquización propia del universo ficcional de la novela y dar cuenta de otros mecanismos narrativos que, como ya se advirtió más arriba, son los principales motores del relato. Además, esto permitirá crear una verdadera secuencia narrativa de *El Sexto* para incluirlo dentro de la producción narrativa completa de Arguedas. Los cambios de referente ficcionales no deberían ser matrices para descartar, calificar o acentuar la importancia de la novela revisada. Por eso es que los sonidos destacados en el relato carcelario es un acercamiento productivo para conectar esta novela con el resto, incluso con una tan disímil como lo es *Los ríos profundos* (1958).⁶

3 La división de la cárcel se muestra en dos niveles: en un eje vertical y uno horizontal. En el primero, el mismo narrador da cuenta a partir de las señales “en el segundo piso”, “allí abajo”, “acá” (con relación al tercer piso), entre otros; además, esa división es una propuesta de la misma ficción: en la base, los criminales más peligrosos junto a los más desvalidos; en medio, los que tienen crímenes “comunes”, y en el último están los políticos. En orden horizontal, la distribución solo se puede ver en el primer y tercer piso: en aquel se evidencia en la distribución de los privilegios de unos frente a otros, tal como sucede en este último. En ese sentido, sea en cualquier dirección, dentro de la prisión, la organización se da a partir de jerarquías que dispersan y diferencian.

4 Antonio Cornejo Polar también ha dado cuenta de ello en su ensayo sobre la misma novela (1997: 151).

5 Se emplea la distribución de los actantes posicionales desarrollados por Jacques Fontanille (2001:121-148). En primer lugar, la *fente* es el olor y el *blanco* son los cuerpos que se desplazan por los claustros de la prisión. Luego, se invierten los roles para que las *fuentes* de las investiduras conceptuales sean los personajes y el *blanco* de dichas conceptualizaciones sean las manifestaciones odorantes. Finalmente, como se dijo arriba, el control entre ambos vendría a ser la distancia perceptiva.

6 Con una propuesta semejante a la disposición sonora en el universo arguediano que se dilucida, en su conocido libro *Transculturación narrativa en América Latina*, el autor sostiene lo siguiente: “La música, y en particular la canción..., cumple así una función ideológica y central [...] Ella aparece como el modelo de un orden superior, aunque no divino sino natural, que establece la coincidencia y el equilibrio de una multiplicidad de factores concurrentes merced a que todos pueden compartir una misma estructura rítmica y melódica. Restablece la unidad dentro de la diversidad” (Rama, 1987: 256).

Primera incursión en las materias sonoras

Dentro de la composición del fragmento que vamos a emplear para el análisis, la dominante que destaca es la del sonido. Esta cualidad es la que permite la unificación del entorno. Sus captaciones no tienen una expresión fuerte o tónica, por eso es que estos pueden distribuirse y volverse extendidos para penetrar territorios que solo pueden captarse por implicación. El fragmento de la novela:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al medio día. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguera feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. Si cantaban en ese instante los chihuacos y las palomas, de voces tan diferentes, el canto destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del subsuelo al infinito e invisible cielo. (p. 13)

Se observan dos cualidades sensibles que son referidas: la luz y el sonido. La primera de ellas, sea cual fuera su intensidad o su despliegue, se asocia a lo que permite mirar y acentuar diferencias, y — con ello también— establecer jerarquías. La luz no marca un cambio trascendental en el despliegue figurativo. El traslado de los presos es nocturno, pero no aparenta la cárcel mayor carácter tétrico que si fuese de día. Ella incrementa las formas, las asemeja o las diferencia, pero no influye en los estados de ánimo del narrador. Asimismo, no se está seguro en ningún momento de lo que ella muestra, solo se capta visualmente un objeto que, por comodidad, se asocia a otro más para poder ingresarlo dentro de una categoría. Por ejemplo, cuando Gabriel observa por primera vez a “Puñalada”, sostiene que “tenía la facha y la expresión del *maleante típico*” (p. 16, nuestras cursivas).

En la luz (no con ella), “nuestras diferencias se aprecian tanto”, sostiene el narrador. Hay un acento en las marcas diferenciales de los objetos que pueblan el mundo. Las desigualdades existen, pero según sus condiciones de perceptibilidad estas pueden acentuarse o relajarse. En este caso, la tonificación de las diferencias se debe a la luz; esta pareciera que logra envolver los objetos para intensificarlas, puesto que, de otro modo, serían indiferentes o no tomados en cuenta por el cuerpo experiencial. Por tanto, la vista, acentuada por la luz, se orienta hacia una mira⁷, pues al dar cuenta de las “diferencias”, en principio, debe seleccionarlas para otorgarles mayor relieve. De ahí que su orientación sea hacia los detalles, pero no para una comprensión mayor del fenómeno, sino para su peyorización. Entonces, la *mejor forma* de percepción, en oposición a la descrita en la mirada, sería mediante de la captación de los sonidos.

En cuanto a la audición, la primera aserción de la cita propone algunos datos puntuales de la relación entre el personaje y sus espacios de desarrollo. Así, la pertenencia al espacio recobrado en la memoria es de compromiso. El narrador sostiene que fue criado ahí, mas no que es su lugar de origen. Es decir, no hay un enraizamiento con el territorio descrito, aunque es capaz de captarlo como si tuviese una conexión más profunda con el entorno. Otra idea importante a destacar es el pase de la primera persona singular a la del plural. Exactamente, se da cuando comienza la descripción de la percepción de las materias sonoras: “Oíamos cantar a las aves sin verlas”. La elisión del pronombre incrementa el rango, pues no se limita un “nosotros” definido y exclusivo, sino a todos aquellos que sean capaces de detenerse para “escuchar”.

La dimensión sonora, así, se destaca en varias líneas asociada a lo armónico y lo unificado. Si bien la percepción de los sonidos se genera en el cuerpo propio, ella es reacción a los estímulos

7 Para una comprensión exacta de las valencias de mira y de captación ver Fontanille (2001) y Zilberberg (2015).

que provienen de varias direcciones.⁸ Su organización, de ese modo, se refiere por implicación. Las aves se posan en los árboles, estos en la tierra, que conforma la cordillera, donde se van a posar las nubes, etc. Ese ciclo es organizado a partir de un concierto de sonidos que no se destacan unos sobre otros. Al contrario, su expresión en el cuadro parece no proceder de diferencias perceptibles en tanto intensidades. Es decir, son sonidos que aunque diferentes, dentro del conjunto no pueden sobreponerse entre sí, sino que encuentra cada uno su lugar dentro de ese despliegue acústico.

Tal es así, que el mismo silencio forma parte de ese conjunto. De modo que los sonidos más elevados (“el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol”) y los nulos (“En el silencio”) no encuentran una exclusión sino una combinación absoluta. La “voz” en realidad no es lo importante sino el “canto”, la melodía, el sonido mismo que armoniza todo el entorno: “Si cantaban en ese instante los chihuacos y las palomas, de voces tan diferentes, el canto se destacaba, acompañaba al sonido profundo del árbol”.⁹ Ahora bien, esas aves no son vistas, al igual que los árboles y sus hojas meciéndose. Pero cada una de esas manifestaciones o presencias sensibles se encuentra en correlación —se enfatiza nuevamente— por el sonido melodioso, el canto; en suma, la música de la naturaleza.

Si atendemos ahora al último segmento, podemos dar cuenta de que la composición que se registra es una que se da en una orientación vertical. ¿Qué consecuencias trae esta aseveración? ¿Acaso, en definitiva, Arguedas se inscribe a despecho de él en una tradición occidental antiquísima? Dicha orientación, desde la concepción clásica de la lengua, se emparenta con un sistema de valores que establece jerarquías y, por tanto, diferencias patentes y no negociables. Una organización vertical establece que lo superior es mejor que lo inferior por una serie de características que deben tomarse en cuenta a la hora de posicionar elementos, de establecer sus lugares. La verticalidad, en suma, es la principal forma de vida del mundo moderno, que se heredó desde hace mucho de la tradición clásica y occidental.

Sin embargo, la orientación vertical, propuesta por el narrador de la novela encuentra un esquema singular y muy particular dentro del mundo arguediano. En el mundo propuesto, recordado por Gabriel, en ese pasaje fundamental, sucede una disposición muy distinta a la descrita en el párrafo anterior. La distribución que va del “subsuelo”, pasando por el “gran eucalipto”, la plaza y el pueblo todo, al “infinito e invisible cielo” tiene una imagen vertical sensible, que, sin embargo, en términos conceptuales podrían asociarse a lo horizontal o lo equivalente. Esas presencias sonoras son iguales en sus diferencias, todas están animadas al mismo nivel (“El canto animaba al mundo así escondido”). Por tanto, lo que está arriba no es mejor ni peor que lo que se encuentra abajo. Es diferente en la medida en que posee sus propias cualidades, pero es igual en tanto pertenece al mundo sonoro, melodioso, vibrante.

De lo global a lo particular: los sonidos carcelarios

Este recuerdo contrasta, entonces, con dos “voces” desconcertantes que están más próximas al narrador Gabriel. Antes de que él recuerde el pasaje citado, “Rosita” estaba cantando, por eso no podía percibir el sonido fino de la llovizna. De ahí que quede una sensación extraña de su parte, ese sonido ha impedido la percepción de otros. Lima y su aldea, afirma, se asemejan mucho por acción de la llovizna aun cuando aquella sea “lóbrega”. En consecuencia, se puede asegurar que la ciudad capitalina no es ajena del todo al prisionero, es decir, no es una persona que ha ido de su aldea a la cárcel, sino que antes ha vivido una temporada en la ciudad. Y por eso puede asociar

8 Como asegura Fontanille “la esfera auditiva acepta, pues, la simultaneidad; si el oído puede y debe a veces ser selectivo, es porque el sonido se ofrece globalmente, en simultaneidad” (2008: 146). Es, por lo demás, interesante notar, como se verá a lo largo del análisis, que la captación en el mundo andino (“la aldea nativa”) no es selectiva, sino extendida; mientras que en el recinto carcelario (el Sexto) los sonidos son superpuestos en función de las “heridas” que provocan en el cuerpo propio.

9 Aunque en una orientación distinta a la nuestra, Carlos Huamán se acerca a la dimensión musical arguediana a partir de una de sus novelas fundamentales, *Los ríos profundos* (1958). Pero ello lo hace a partir de los cantos insertos y de su significación dentro de la configuración narrativa. Podemos encontrar, sin embargo, algunos pasajes que se asemejan a la perspectiva en la que nos movemos: “Parecería que la novela [Los ríos profundos] estuviera escrita teniendo como fondo melodías andinas que orientan la narración y marcan su sentido. Recordemos que Arguedas en su novela considera al mundo en movimiento rítmico, musical” (2011:21).

ambas experiencias, que marcan diferencias pero también similitudes.¹⁰ No obstante, el sonido que nos interesa ahora, para contrastar con lo analizado en el acápite anterior es el de otro de los delinquentes mayores: “Puñalada”.

A lado de la voz de “Rosita” está la de “Puñalada”, la cual se destaca por su intensidad y su duración. Una voz que no solo penetra el cuerpo del narrador sino que lo hiera. Pero eso no le permite pervivir en la sorpresa, pues su misma capacidad de impresionar agota sus recursos en lo repetitivo, lo común (“Me acostumbré después, en diez o veinte semanas, al grito”). Adquiere tonos de tristeza, de modorra. Por otro lado es capaz también de avivar su propio entorno: “Todo el Sexto parecía vibrar, con su inmundicia y su apariencia de cementerio, en ese grito agudo que era arrastrado por el aire como el llanto final de una bestia” (14). Dos oposiciones más. Primero, el mundo andino, el del pueblo nativo, es “animado” por el canto, la forma indicativa lo demuestra; el mundo de la cárcel, en cambio, solo “*parece* vibrar” sostenido en el “ruido” provocado por el “asesino”. Luego, si reparamos en el verbo, “animar” significa “dar vigor, ánimo o energía”, en última instancia “vida”; por el contrario, “vibrar” es un movimiento tembloroso, dudoso, que carece de forma definida, amorfo.

Los sonidos de la prisión, realmente los de “Puñalada”, se caracterizan por acercarse a lo ruidoso, lo que carece de armonía o melodía. No hay una disposición “natural” de los encuentros sonoros. Estos tropiezan o chocan entre sí, necesitan de algún sostenimiento para conseguir por lo menos una inscripción perceptible como *melódica*, pero no logran alcanzar los registros del paisaje ya revisado:

A veces cantaban en coro los vagos o ladrones, en sus celdas, acompañándose del ruido de cucharas con las que marcaban el ritmo. Se excitaban e iban apurando la voz, mientras la llovizna caía o el sol terrible del verano pudría los escupitajos (14).

Sus emisiones sonoras son todas iguales o distintas. No pueden estar relacionadas en ambos niveles. En el primer sentido, son monótonas y trepidantes, ruidos que no conciben un mundo unificado y enmarcado por sus distintos caracteres. En el segundo, uno se impone por sobre el resto: “Sobre el coro de los vagos y el vocerío de los presos del primer piso, la voz de “Puñalada” hendía el aire, lo dominaba todo, repercutía en el pecho de los que estábamos secuestrados en la prisión” (15); aquello marca la dominancia, la jerarquía, un “ruido” que lacera el cuerpo, que es capaz de *cutar* hasta el mismo aire, tal es su imposición en el espacio carcelario. Es muy intenso, y eso lastima.

Esquema parcial de las sonoridades

Los sonidos que se perciben en la aldea son extendidos, van dejando señales de la presencia desde el cual se desprenden, son registros de que hay una entidad ahí y que está relacionada con el resto del mundo; en ese sentido, unifican el entorno referido en el recuerdo, lugar donde el personaje se desplaza. Ellos, además, no se caracterizan por su intensidad y su consecuente opacidad de uno sobre otro; por el contrario, cada uno establece su conexión con los demás en una distensión sin límites, por lo que estos se vuelven difusos, sin llegar a la borrosidad. No son sonidos que se mezclan

en una incomodidad ruidosa. Cada expresión sonora, que es huella de la existencia de un objeto del mundo, es diferenciada por el cuerpo propio y agregada a su sumatoria captación. Ninguna queda excluida. Son límites permeables que podrían incluir otros tantos tañidos. Por eso es que el sonido más alto puede tener una intensidad similar a la del grado cero de lo acústico, es decir, el silencio, que en la figuración narrativa se convierte en un elemento sonoro muy ambiguo, que logra integrar el conjunto descrito. De la misma forma, cabe señalar que Gabriel se incluye como un elemento dentro de un conjunto de manifestaciones sonoras que lo envuelven.

En la prisión, los sonidos son opacantes, agresivos. El sonido lacerante interrumpe la difusión de

¹⁰ Este énfasis es medular toda vez que permite desvincular el eje de este trabajo y otras lecturas alegóricas, donde el Sexto (el centro penitenciario) vendría a ser una pequeña Lima. Por el contrario, esta ciudad es un territorio de precariedad y de marginalidad, pero en el sentido de que es una frontera entre lo radicalmente otro, el criollo, y lo indígena.

otras materialidades sonoras, evita que tengan una existencia dentro del conjunto. Es uno que capta la absoluta atención de los cuerpos en los que se hunde, por ello es imposible escapar a su intensidad. Si por un momento dicho sonido pareciera que permite unificar los cuerpos disgregados al hendirse sobre sobre sus superficies corpóreas, rápidamente se da cuenta de que este busca la inestabilidad y la contienda con el resto. El grito se impone al canto y este a su vez a las modulaciones naturales. Marca límites que los presos no pueden traspasar a condición de que el universo carcelario pierda su organicidad. Además, “Puñalada”, con su “voz en falsate” corta los cuerpos, los hiere al punto de penetrarlos violentamente. La figura de la violencia corporal, que se evidencia en el universo ficcional, de aquel sobre los vagos es homologable con la imposición de su llamamiento sobre el resto de presos.

Dos apreciaciones sumarias: el espacio sonoro andino es dispersivo y unificante, mientras que el carcelario es conjuntivo y disgregante. Esta doble paradoja es la singularidad de los esquemas arguedianos. La cosmovisión de la novela propone situaciones novedosas de organizar el mundo. El encierro no une, sino separa. En el mundo andino, lo separado no entra en conflicto, sino que forma parte de un concierto sonoro inclusivo. En un esquema tensivo¹¹, podemos advertir el desarrollo de los contrastes que se generan entre los dos espacios superpuestos que se invocan desde la enunciación¹²:

La tensión se orienta hacia un descenso y control de las intensidades en favor de lo numérico, de lo extenso. El brillo es lo extraño que lacera y establece diferencias; por tanto, dentro de los valores desenvueltos por la enunciación, se opta por una secuencia donde la difusión de lo diferente pero reconocido cobre mayor protagonismo; por lo menos, esta es la perspectiva que mejor se acomoda al cuerpo propio. Así, la estrategia de perceptibilidad del mundo es acumulativa “al disponer los ‘aspectos’ de una situación o de un cuestión en *series*” y solo “quedará satisfecha cuando [se] logre la *exhaustividad*” (Fontanille, 2012:69). Esta forma de organizar el entorno permite el recorrido por cada parte para su captación e inclusión.

Como síntesis y a partir de lo expuesto hasta ahora, podemos establecer el siguiente cuadro de acuerdo con las operaciones sobre las presencias sonoras y el esquema tensivo propuesto:

	“PUEBLO NATIVO”	“LA PRISIÓN SEXTO”
FORMA		
<i>Extensión</i>	Expandida	Restringido
<i>Límite</i>	Diluido	Definido
<i>Dirección</i>	Envolvente	Penetrante
MATERIA		
<i>Densidad</i>	Cohesiva	Dispersiva
<i>Disposición</i>	Unificante	Dispersante
<i>Fuerza</i>	Impasible	Impetuosa

11 Ver la propuesta de Fontanille y Zilberberg en su libro conjunto *Tensión y significación* (2004).

12 Se ha pasado de la vinculación de la figura del narrador a la praxis enunciativa. Hay que diferenciar entre

el simulacro de la enunciación, que en este caso está expresado por el narrador del relato (Gabriel), y la praxis o enunciación propiamente. Es a este presupuesto lógico al que le debemos los modos de existencia de las expresiones sonoras. Al respecto hay que añadir que la *praxis enunciativa* “es la distribución de las figuras en una microsemiótica dada, la que añade a cada una de esas figuras una carga semántica particular” (Fontanille [y] Zilberberg 2004:180). Se ha demostrado, por tanto, que las operaciones arguedianas obedecen a operaciones profundas, antes que a enunciados superficiales de sus personajes.

CUALIDAD		
<i>Dominante</i>	Melodiosa	Ruidosa
<i>Saturación</i>	Iterativa	Variable
<i>Intensidad</i>	Media	Fuerte

Breve acercamiento a las materias odorantes

En los fragmentos empleados, apenas son perceptibles las secuencias odorantes, pero aun así resulta factible establecer sus significaciones dentro del universo carcelario. Una vez establecido algunos criterios sonoros en las partes anteriores, es vital fijar algunas vinculaciones con el resto de la novela respecto a los olores. Releyendo advertimos dos estructuras muy precisas: “Todo el Sexto parecía vibrar, con su *inmundicia* y su apariencia de cementerio” y “la llovizna caía o *el sol terrible del verano* podría los escupitajos, los excrementos, los trapos; no los desperdicios” (15, nuestros énfasis). El Sexto se revela con las figuras de lo descompuesto, los restos, como ya se había advertido al inicio. En ese caso, sus emisiones odorantes se pueden fijar en uno que lastima el cuerpo propio y que lo envuelve con sus propiedades sensibles.

Si seguimos lo desarrollado por Fontanille para las secuencias olfativas (2004: 129) nos damos cuenta de que estamos ante una presencia del “efluvio” (como lo vimos más arriba en el fraseo citado que abre la novela) y una huella orgánica. La primera mantiene el contacto entre la prisión y sus ocupantes. Este olor nauseabundo, de inmundicia, permite mantener en estrecha relación ambos conjuntos. Y la huella orgánica se caracteriza por un olor fuerte a podrido y desperdicios que se intensifica en ciertas temporadas. A diferencia de lo propuesto por Fontanille, el recorrido figurativo [nacimiento-degradación-descomposición] no se da en el Sexto (la cárcel ficcional), pues ya se encuentra en el último estado en realidad. Entonces, podemos sostener que el desplazamiento se da como sigue: descomposición cotidiana - descomposición afectante - descomposición insoportable. Esta secuencia se convierte en un ciclo que es intensificado o atenuado según el tiempo meteorológico presente. Si es invierno se reduce su intensidad fétida, si es verano llega a su máxima difusión y penetración.

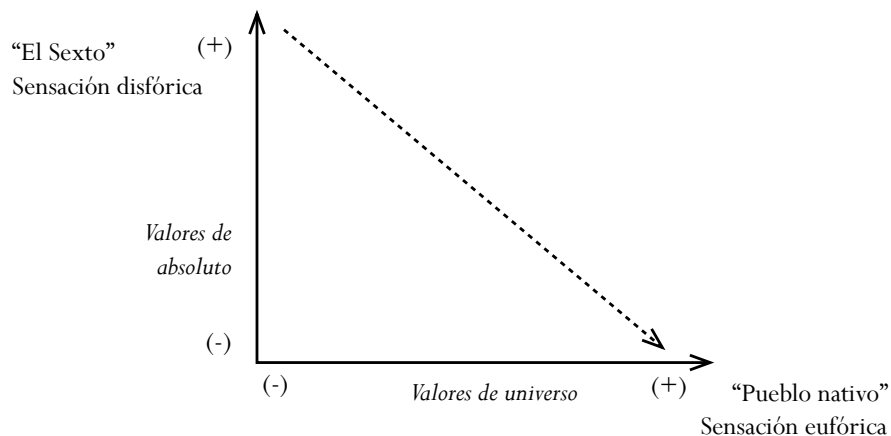
En consonancia con las distribuciones sonoras en el presidio, puede advertirse que la cualidad olfativa también se caracteriza por su laceración del cuerpo propio. Ambos se destacan porque sus máximas difusiones a la par que sus intensidades, lastiman los cuerpos que van penetrando. Sin embargo, a diferencia de la cualidad sonora, la cual tiene que luchar para imponerse sobre los cuerpos más débiles, por lo que su difusión es más compleja y agresiva en último caso, la cualidad olfativa no encuentra resistencias en los cuerpos que va ocupando. Al contrario, ellos son espacios de padecimiento de su difusión incontenible y solo consolable en ciertos momentos cuando su intensidad fétida es baja, a pesar de que tenga el mismo efecto de displacer en los cuerpos que son blancos de dichos olores.

Post Scriptum

El cuerpo propio es poroso. Recibe las afectaciones externas y estas son codificadas a través de distintos mecanismos narrativos. Así mismo sucede con la novela *El Sexto*, de José María Arguedas. A pesar de que esta ha sido catalogada como abiertamente política (verbigracia, Vargas Llosa, 1978) se ha comprobado que tiene una vinculación estética e ideológica con el resto de su producción. Pero no por la referencia ficcional del mundo andino en ciertos pasajes o la inclusión de personajes de ese espacio. Esta supuesta correspondencia restringe la vinculación entre la presente novela y otras del mismo autor con espacios y sujetos distintos. Esta es la principal razón por la que urge virar el análisis de la obra arguediana hacia los mecanismos corporales.

El sonido en *El Sexto* (y tal vez en toda la narrativa del autor andahuaylino) opera estratégicamente dentro del universo ficcional al disponer de elementos auditivos inclusivos y no excluyentes. Propone una forma novedosa de organizar el mundo: una verticalidad no jerárquica. Esto pone de manifiesto una nueva epistemología en la que el sujeto habla, pero principalmente escucha: atiende los rastros sonoros de todos los seres del universo que lo rodean. Una experiencia que traspasa la simple conmiseración con el prójimo. Se dota al otro de una particularidad única, diferente, pero que dentro del conjunto encuentra una igualdad melódica y equivalente a muchas otras. El cuerpo arguediano es activo y pasivo al mismo tiempo: se deja envolver por los sonidos, pero los distribuye de un modo novedoso y contrahegemónico.

Por último, la episteme visual genera diferencias punzantes, dolorosas. Tonifica las diferencias hasta el punto de volverlas irreconciliables. Separa, aleja y se vuelve cómplice de una distribución desigual del mundo. Permite la focalización de diferencias que logran la exclusión de ciertas presencias: en suma, aboga por la marginalización, semejándola a las emanaciones odorantes descompuestas de los claustros y los cuerpos relegados. En consecuencia, en tiempos en que la mirada se vuelve destructiva y excluyente, la novela de José María Arguedas nos enseña a escuchar para pervivir en la resistencia colectiva, sin perder nuestra singularidad.



Bibliografía

- Arguedas, José María. 1979. *El Sexto*. 5^{ta} edición. Lima: Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio. 1997. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Fontanille, Jacques. 2001. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- . 2008. *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- . 2012. *Semiótica y literatura. Ensayos de método*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Fontanille, Jacques y Zilberberg, C. 2004. *Tensión y significación*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Huamán, Carlos. 2011. "Los ríos profundos y el canto del jilguero". *Contextos. Revista de Crítica Literaria Peruana*: n.º 2, Año 2, 19-36. (Lima: UNMSM).
- Loayza, Richard. 2012. *El Zorro entre rejas: estatuto ficcional y gramática del poder en El Sexto de José María Arguedas*. Tesis para optar el grado de magíster. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rama, Ángel. 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Vargas Llosa, Mario. 1978. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zilberberg, Claude. 2015. *La estructura tensiva*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.