

---

**Igor Órzhyskiy**

Es doctor en Letras y actualmente trabaja como catedrático en la Universidad Pedagógica Nacional «Grigóriy Skovorodá» de Járkiv (Ucrania). Su dilatada trayectoria profesional le ha llevado a trabajar diversos temas de la literatura hispanoamericana y sus relaciones con la cultura europea, tanto de época virreinal (Sor Juana, Góngora) como de autores y temas contemporáneos (Martín Adán, García Márquez, Arguedas, la identidad latinoamericana y la recuperación de los mitos prehispánicos).

---

## **EL SEXTO, ¿NOVELA ANDINA?**

**ÍGOR ÓRZHYSKIY**

Universidad Pedagógica Nacional «Grigóriy Skovorodá» de Járkiv (Ucrania)

iooju@yahoo.es

### **RESUMEN**

El artículo propone un acercamiento a la novela de José María Arguedas, *El sexto*. El texto es una de sus obras menos conocida, de temática carcelaria, donde el protagonista, durante su encierro, percibe y modula su visión andina: el mundo de la cárcel está construido del mismo modo que el espacio andino en otras obras de Arguedas, a partir de la simbología de la piedra, el agua, la luz, la sangre, el baile, la música y los personajes andinos. El narrador, desde su inalterable visión de la armonía del mundo que relata, se aproxima a una realidad sinestésica, compuesta de la interacción sintáctica y semántica del agua y la voz, los sonidos y los olores, la luz y el ruido, el baile y la piedra que se verá afectada por la perspectiva carcelaria. La cuestión ya fue tratada en otros textos como la novela *Hombres sin tiempo* (1941) del ecuatoriano A. Pareja Diezcanseco en la que la visión indígena del mundo carcelario es de gran relevancia, influenciada, igual que en la novela de Arguedas, por la perspectiva y las raíces andinas de ambos autores.

**Palabras clave:** J. M. Arguedas, *El sexto*, estilo, A. Pareja Diezcanseco, *Hombres sin tiempo*, raíz andina.

### **ABSTRACT**

The article deals with the least studied novel by J.M. Arguedas, *El Sexto*. Although this is one of his rare works where the action takes place outside the mountain range and which falls into the genre of prison novel, the protagonist, while rejecting the prison reality, still perceives it as something moulded according to his Andean view: the world of prison is structured in the same way as the Andean space in other works by Arguedas, with stone, water, light, blood, dance, song, *upa*, etc. serving as fulcra. The narrator's unalterable harmonious vision approaches the reality through the synesthesia, melting at lexical and syntactic level water and voice, sound and smell, light and sound, dance and stone, albeit in their reflections distorted by the prison. Emphasis is also placed on the novel *Hombres sin tiempo* (1941) by the Ecuadorian A. Pareja Diezcanseco, in which indigenous vision of the prison world is of equal relevance. It is concluded that the Andean perspective proper to both authors derives from the Andean cultural matrix.

**Keywords:** J. M. Arguedas, *El Sexto*, style, A. Pareja Diezcanseco, *Hombres sin tiempo*, andean matrix.

*El Sexto* es la novela de José María Arguedas que, por su contenido social, con más intensidad despierta el interés del lector; se la destaca como reveladora, una vez más, de la oposición Costa / Sierra; se valora más bien como novela de tesis y no se le reconocen los mismos méritos artísticos que a otras obras arguedianas.

Parece que no son muy numerosos los críticos que la han abordado desde la perspectiva poética o estilística, aunque éste es el punto de vista que la mostraría vinculada orgánicamente a Arguedas y a la tradición andina.

Esta fue la aproximación de Juana Martínez Gómez (1976), que todavía en 1976 señaló sagazmente, a pesar de lo breve de sus

notas, algunos rasgos de *El Sexto* que permiten enmarcarla dentro del conjunto de toda la obra arguediana, por lo menos en lo que se refiere a la percepción sensorial del espacio. Dice la autora que en la novela

la concepción del espacio [...] es algo muy subjetivo, sin menoscabar por ello la especial importancia y la valoración que el autor dedica al espacio serrano. Quizá no se pueda definir como netamente serrano o costeño, sino que sea algo subjetivado y visto desde su prisma personal y, por tanto, susceptible de ser hallado en cualquier lugar, ya sea cerrado o abierto, serrano o costeño. Decimos todo esto porque esta obra también gira en torno a esos dos centros sonoros y luminosos que ya conocemos, a pesar de desarrollarse en un penal (Martínez Gómez, 1976, p. 317).

En el presente artículo se pretende modificar y ampliar esta idea, ya que, hablando de la novela, no se debe tratar tanto de la concepción subjetiva del espacio y el prisma personal, cuanto de la inmanente y por lo mismo objetiva matriz cultural andina siempre presente en Arguedas, escapando *El Sexto* de ser la excepción.

A Gabriel, protagonista autobiográfico, le ayuda a resistir la reclusión su esencia andina. El mundo de la Sierra aparece en la primera página del libro cuando Gabriel menciona a un preso aprista «que era un hombre del Cuzco, de la misma lengua que yo» (Arguedas, 1974, p. 8)<sup>1</sup> y el territorio serrano se irá evocando a lo largo de la narración, llegando a ser un espacio ideal donde refugiarse y descansar mentalmente.

La visión del mundo carcelario por Gabriel se realiza a través de la óptica andina y por ello el sórdido espacio carcelario está compuesto por los mismos elementos principales que el mundo andino en otras obras, sólo que estos elementos aparecen dotados de cualidades desemejantes.

Sería ocioso divagar en estas páginas sobre la relevancia simbólica del agua en otras obras arguedianas, analizada en más de una ocasión por otros autores. En *El Sexto*, las imágenes y alusiones acuáticas permanecen con la misma intensidad, pero ya son muy distintas. Lo líquido aparece en forma de la eterna garúa limeña o incluso degradado máximamente hasta escupitajos o charcos de orina en el patio: «Aquella tarde el sol brillaba junto a la puerta grande del penal, sobre la humedad de la lluvia y los orines. En el patio de afuera,

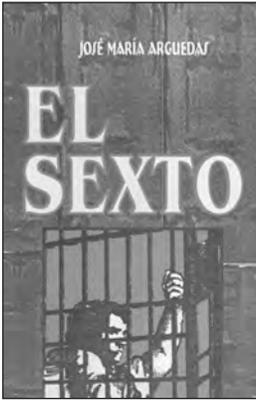


Imagen andina. Martín Chambi

resaltaban las pequeñas piedras, entre la luz de la arena» (p. 147). Y eso que veinte páginas antes, cuando Gabriel por enésima vez está evocando la Sierra, encontramos otra imagen acuática, cuya estructura es exactamente igual –luz, agua, piedra–, pero de cualidades radicalmente diferentes: «Yo veré el río, la luz que juega sobre el remanso, las piedras que resisten el golpe de la corriente...» (p. 128).

Las imágenes y metáforas lumínicas también siguen siendo cruciales e indispensables a pesar de la depravación que le rodea. Ya el segundo apartado del texto ilumina al lector con su específica luz: «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» (p. 7). Este fragmento da inicio a una serie de imágenes relacionadas con la luz a lo largo de la narración, entre las que el opaco sol del invierno limeño, aunque siempre sol, no deja de ser símbolo y tropo medular y tan polifuncional que sirve hasta para caracterizar el aspecto físico de algún personaje: «...en algo se parecía el rostro de este japonés, así opacado por la suciedad, al sol inmenso que caía al mar cerca de la isla de San Lorenzo. “¿Qué tienen de semejante, o estoy empezando a enloquecer?”, me preguntaba». Aprovechemos el apartado que hace el autor en el texto e interrumpamos la cita para poner énfasis en que el sol, que hasta este punto sólo era el segundo miembro de la comparación, ahora va a adquirir un

<sup>1</sup> En adelante, las referencias a esta edición sólo van a llevar el número de la página.



valor autónomo para que se despliegue seguidamente un fragmento lumínico habitual. Y retomemos el hilo de la cita:

En los inviernos de Lima el crepúsculo con sol es muy raro. Los inviernos son nublados y fúnebres, y cuando repentinamente se abre el cielo, al atardecer, algo queda de la triste humedad en la luz del crepúsculo. El sol aparece inmenso, sin fuerzas, se le puede contemplar de frente, y quizá por eso su resplandor llega tan profundamente a los seres anhelantes. Nosotros podíamos verlo desde lo alto del tercer piso del Sexto; lo veíamos hundirse junto a las rocas de la isla que ennegrecía. Era un sol cuya triste sangre dominaba a la luz, y despertaba sospechas irracionales; [¡y notemos la elegante circularidad del pasaje! – I.O.] yo lo encontraba semejante al rostro del japonés que se arrastraba sonriendo por los rincones de la prisión (p. 20).

En lo referente a la sonoridad, a la función simbólico-estilística de los sonidos, *El Sexto* no es menos acústico que *Los ríos profundos* o que el exquisito relato “Diamantes y pedernales”. Ya en la primera página, el protagonista oye entonar dos himnos políticos que se convertirán después en uno de los leitmotivos sonoros, tanto más porque en la conciencia de Gabriel el canto transforma el entorno: «El cielo ceniciento pareció elevarse de nuevo, alzado por los himnos» (p. 112). Hacia el final, la descripción de la muerte del soplón El Pato a manos de don Policarpo se efectúa al son de los himnos que no dejan de transformar el ambiente: «Los himnos cantados con energía [...] transfiguraban de nuevo el Sexto. La mole rígida, con su aspecto de cementerio, se caldeaba, parecía tener movimiento» (p. 164). Desde el punto de vista puramente formal, la propia muerte del soplón está causada por los himnos, pues las primeras palabras que pronuncia el piurano, al asestar el machetazo, son: «¡Igual qu’aun marrano! –dijo don Policarpo–. ¡Con su hocico estaba queriendo ensuciar los himnos!» (p. 165). Y luego el autor señala que ya concluyeron de cantar los himnos.

El segundo leitmotiv sonoro será la armoniosa voz del hermafrodita «Rosita», cuyo cantar abre la segunda parte de la narración en la tercera página y también tiene la propiedad de modificar el medio: «“Rosita” dejó de cantar; la llovizna que caía al angosto aire del Sexto, [...] se hizo más patente; la voz de mujer la había difuminado» (p. 10).

Luego viene una regresión al pasado donde el canto de pájaros: «...animaba al mundo, [...] acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del subsuelo al infinito e invisible cielo», e inmediatamente después de la palabra «cielo» el narrador retorna a Lima, donde del cielo se cierne la llovizna, para resaltar sorprendido que «la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer oído allí, entre los nichos del Sexto» (p. 11). Y esta misma voz está presente también en la última página de la narración.

El tercer leitmotiv será la aguda voz llamadora del «Puñalada», por la que «todo el Sexto parecía vibrar...» (p. 11), pero parece conveniente que sólo nos limitemos a esta mención en el marco del artículo, porque la novela reverbera también con otros sonidos, no menos significativos por menos recurrentes.

Son huaynos que, en quechua, repite Gabriel, son canciones de otros presos políticos, son cantos de los maleantes, el compás marcado en quijadas de burro, en cucharas. Un buen zapateador negro es el remedo del *danzaq* serrano, porque atrae la atención de todos y aparece en un momento de significación casi ritual, ya que «danzó en la mejor oportunidad cuando el Sexto estaba bajo amenazas, deprimido y exaltado al mismo tiempo» (p. 148). Y esta danza también puede transformar el entorno:

La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa, donde los algodones, la vid, el maíz y las flores refugan a pesar del polvo (p. 147).

El loco «Pianista» actúa como sustituto deformado de los músicos andinos, la mayor parte arpistas, tan emblemáticos en toda la obra arguediana. Junto con el «Japonés», el «Pianista» es, además, un correlato de los upas andinos figurantes necesarios en Arguedas, –Gabriel dice, pues: «En el japonés y el “Pianista” había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra» (p. 88)–, tengamos presente que el arpista Mariano de “Diamantes y pedernales” también es calificado de *upa*. Cámac con Gabriel comienzan a fabricar la guitarra, e inmediatamente después de proponer Cámac esta idea, en el texto aparecen por primera vez las palabras de una canción,

entonada por el carpintero andino. Y al final de la obra, cuando Gabriel acaba de expresar su intención de seguir construyendo la guitarra a pesar de la muerte de Cámac, también aparecen dos líneas de una canción cantada por «la voz alborozada del “Rosita”» (p. 169).

Así que el mundo de la cárcel, en la visión del protagonista, está compuesto por los mismos elementos que él percibe como formantes del mundo andino: luz, agua, música y cantos, instrumentos musicales, danzas y *danzaqs*, *upas*. Además, el constante movimiento de los personajes por los puentes del penal son sucedáneos de los puentes en la sierra, –fijémonos en que es de un puente desde donde Gabriel anuncia con gritos la muerte del soplón «El Pato» a manos de don Policarpo–; también los pisos de arriba y de abajo entre los que se desplaza continuamente el protagonista (a estas alturas ya no son necesarias comprobaciones de la relevancia de las coordenadas arriba / abajo en la cultura andina, pues ha sido prolijamente estudiado). En *El Sexto*, esta milenaria y vigente dicotomía geográfica, económica y cultural, se anuncia desde el inicio, cuando Cámac explica al recién recluido Gabriel: «Estamos viviendo sobre el crimen, amigo estudiante; aquí está abajo y nosotros encima» (p. 13). Janeth Álvarez González (2007) llega a concebir a Gabriel como plasmación del danzante de tijeras desplazándose entre espacios míticos del cosmos andino, aunque el despliegue de su argumentación parezca algo arbitrario.

La lengua quechua tampoco deja de estar presente en la novela. Para el protagonista, es una varilla mágica que le abre canales de comunicación. Al declarar su pertenencia lingüística en el inicio mismo de la obra («era un hombre del Cuzco, de la misma lengua que yo»), Gabriel evoca huaynos, acentúa a menudo que también hay otras personas que dominan la lengua quechua y siempre recurre a ella cuando quiere intimar y persuadir: «Le hablaré en quechua. Yo lo he visto llorar; me creerá» (p. 43) o consolar como en el episodio con Libio, chico violado por los maleantes. Saber cantar en quechua es, para Gabriel, la manifestación externa de lo esencial. Antes del suicidio de Pacasmayo, Gabriel le promete: «Tampoco tengo deudos aquí, ni partido. Pero sé cantar en quechua. Yo te despediré. El Sexto se removerá hasta sus cimientos si entono un ayataki, que es la despedida a los

mueustos» (p. 137). Es un procedimiento narrativo habitual en toda la obra arguediana, el subrayar que muchos personajes emplean el quechua.

Es imprescindible recalcar que incluso en la cárcel, donde los mencionados componentes a menudo resultan menguados o tergiversados, no desaparece la armónica percepción del mundo, inherente al protagonista, aunque ésta sea ahora una armonía del revés. Como conexión y confluencia de todos estos elementos y como máxima expresión de tal armonía resulta la sinestesia. José Carlos Rovira (2001) escribe acertadamente que «Arguedas [...] desde el realismo pretendió crear con su esfuerzo una sinestesia andina que fuera capaz de dar cuenta de un mundo diferente» (José Carlos Rovira, 2001, p. 193). A continuación se proponen algunos ejemplos de sinestesia en *El Sexto*, particularmente aquellos que van más allá de las trilladas interrelaciones entre luz y sonido, ampliamente presentes en Arguedas a partir de “Diamantes y pedernales” y *Los ríos profundos*, y enfatizadas por el propio escritor en sus digresiones sobre las voces quechuas *yllu* e *illa*. Este último tipo de relación sinestésica también se percibe en *El Sexto*, recordemos sólo algunos ejemplos como «El cielo gris que el himno iluminó, alzándolo, empezó a caer de nuevo al penal» (p. 110), fijándonos también en la eufonía «el himno iluminó».

En este sentido, como decíamos, proponemos otras asociaciones sinestésicas:

Sonido – olor: «Y cuando en el silencio se podía oír ya el paso de los automóviles por la Avenida Bolivia, y la fetidez del primero nos agobiaba más intensamente, otra vez gritó “Pacasmayo”» (p. 52).

Sonido – olor – agua:

Con la humedad de la noche y el viento, la fetidez del primer piso subía, invadía las celdas, iba a la calle; llegaba a todas partes, junto con el ruido de las cucharas que los asesinos del primer piso hacían tocar para marcar el compás de valeses, polkas y pasodobles. La fetidez ahogaba las celdas aquella noche; llovía (p. 49).

Olor – luz: «...la fetidez era más fuerte. Las pequeñas luces de la gran puerta y del interior mostraban los ángulos de los muros...» (p. 163).





Sonido – luz: «Don Policarpo iba al centro casi majestuoso en su traje de campesino costeño. Sus pasos decididos y su cuerpo eran especialmente iluminados por la luz y resaltados desde lo profundo por toda la noche silenciosa, húmeda y densa, por el resplandor de la ciudad» (p. 166).

Sonido – luz – agua: «...el tono del grito, su monotonía, su última sílaba se hundía en nosotros a la luz del sol o bajo la triste llovizna de los infiernos» (p. 12).

Agua – luz – instrumento musical: «Empezó a llover. Encendí mi vela. Descubrí la guitarra a punto de ser concluida...» (p. 168).

Color – humedad: «La sombra del cielo nublado había crecido; teñía el piso del inmenso patio de tierra, lo teñía de ese gris húmedo y fúnebre del invierno limeño» (p. 93).

Y una mención aparte merece la piedra, uno de los elementos primordiales constituyentes de la mitología arguediana, que nos permite introducir otro hito del presente artículo. Siendo ésta la piedra angular de la cosmovisión andina que viene a ser uno de los elementos básicos de la cultura moderna del Perú, Bolivia y el Ecuador y ha penetrado en la filosofía acerca de la autenticidad cultural. Incluso un autor tan alejado de todo esoterismo como José Carlos Mariátegui (1970) proclamó todavía en 1925 en el artículo «El rostro y el alma del Tawantinsuyu»: «El enigma del Tawantinsuyu no hay que buscarlo en el indio. Hay que buscarlo en la piedra» (Mariátegui, 1970, p. 65). Los filósofos más trascendentales, los místicos de la tierra bolivianos, ponen aún más énfasis. Fernando Diez de Medina (1974) habla de la consustancialidad del hombre y el paisaje serrano en su *Nayjama: Introducción a la mitología andina* (1950):

El hombre surge de la roca, la roca es hombre, y tanto se transmutan piedra y ser, que acaban como uno. Almas de granito. Granito de almas. Y si el hombre tiene la dureza y los atrevimientos del basalto y de los cuarzos, la roca se levanta y se conmueve con furor, con dolor, con pasión de hombre. [...] La piedra es síntesis cósmica...

(Diez de Medina, 1950, pp. 106, 188).

Guillermo Francovich (1980), pensador cercano a los místicos de la tierra, subraya en *Los mitos profundos de Bolivia* (1980) que «el predominio de la mitología de la montaña y

de la piedra sagrada fue anterior al predominio de la del sol y de la tierra que los incas profesaban y que no consiguieran imponer totalmente en Kollasuyo» (1980, p. 20).

En la literatura peruana, la percepción existencial de la piedra sobrepasa los límites del indigenismo y deviene en el elemento básico de la visión estética y filosófica, pero también se utiliza como un recurso poético, un medio de metaforización. Desde César Vallejo (1988), quien parece haber sido el primero en espiritualizar a la piedra en sus *Heraldos negros*: «Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan solo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada» (1988, p. 58), hasta Martín Adán (1976), quien en *La mano desasida* llama a Machu Picchu «mi cuerpo», y «mi Gramática» y en *La piedra absoluta* se llama a sí mismo «piedra humana» y enfatiza la consustancialidad al proclamar «humano y piedra somos uno» (pp. 123, 134, 149, 152). Sería excesivo divagar ahora sobre valores artísticos y relevancia antropológica de pasajes arguedianos del estilo de la famosa descripción de los fundamentos incaicos de Cuzco en *Los ríos profundos*, pero sí es necesario analizar esta cuestión en *El Sexto*.

La mole pétrea del penal está provista de las mismas características que las piedras de la Sierra. Recordemos que en la primera página de la narración lo pétreo se mueve al son de los himnos: «El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse», y un poco más adelante «...la “Marsellesa”, entonada por esos pestilentes muros» (p. 7); ya hemos hablado antes de cómo «la danza conmovía los rígidos muros». Queda acentuado también que en el episodio de la muerte del soplón «El Pato» a manos de don Policarpo primero los himnos transfiguran el Sexto y luego, volvamos a citar: «La mole rígida, con su aspecto de cementerio, se caldeaba, parecía tener movimiento»; veinticuatro líneas más adelante el piurano saca su cuchillo... Ciertamente, las piedras serranas difieren cualitativa y esencialmente de los muros del penal que siempre aparecen caracterizados de fétidos, lóbregos, las luces se derriten sobre ellos... No obstante, es imprescindible insistir en que dentro de esa armonía invertida del infierno, la función técnica de lo pétreo no deja de ser la de la piedra andina: moverse, calentarse, corresponder con otros elementos del mundo.

Dentro del género de la novela carcelaria, la óptica andina de un mundo totalmente contrario al del narrador, presente en *El Sexto*, tiene un interesante precedente que parece haber pasado inadvertido por los estudiosos: *Hombres sin tiempo* (1941) del ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco, uno de los «cinco como un puño», del famoso grupo de Guayaquil. Alfredo Pareja también tuvo su experiencia carcelaria, recluido en dos ocasiones en la segunda mitad de los treinta. A pesar de que ni él, ni su personaje Nicolás Ramírez gozan de la íntima relación arguediana con el mundo indio, el protagonista, dotado de la misma función de trasladarse libremente por la prisión y conocer historias personales, acaba por concebir una visión, digamos, autoctonizante del presidio.

Nicolás sufre un decisivo cambio psíquico, arraigándose en la vida carcelaria hasta tal grado que ya se niega a abandonar la prisión, lo que le es permitido por su conducta ejemplar, porque, según dice dirigiéndose a la propia mole de la cárcel: «...nos unen los lazos de un amor más grande que el amor animal y vegetal: el amor helado de la piedra. Tu grandeza me conmueve» (Pareja Diezcanseco, 1980, p. 426)<sup>2</sup>. Las mismas piedras de los muros se perciben como vivas:

la piedra no es tan piedra y [...] la vida está vibrando en el aire que circula entre molécula y molécula, entre átomo y átomo, [...] hay verdaderos universos enteros en cada porito de la piedra. El movimiento también se hace en ella (p. 450).

Las piedras son físicamente consustanciales con su cuerpo hasta que él termina por llamarse a sí mismo una de las piedras de ese edificio sombrío: «Soy, como cualquiera de tus piedras, una estructura en sí misma y mis alas tienen la misma dureza trágica que las tuyas hacia el cielo o hacia la nada, pero siempre encima de todo...» (p. 455). Inclusive puesto en libertad ya, el personaje no deja de percibir esa unión metafísica: «La piedra estaba en mí. La llevaba atada a mi corazón hasta que se diluyera y se pusiera a correr por mis venas, y la sangre se me convirtiera en piedra» (p. 464).

Sin embargo, no es un mero trastorno mental. El espacio carcelario viene a ser para Nicolás un refugio contra la vida por libre de la sociedad de afuera, no más humana, máxime cuando en su reclusión acaba por

cobrar conciencia, paradójicamente, de su unión con el mundo autóctono al que no pertenece como mestizo urbano: en su mente surgen imágenes de los albañiles indios que habían edificado la cárcel a modo de edificios incaicos: «Veo largas columnas de indios acarreamo las piedras, veo la construcción irse elevando como un himno grandioso, severo, de un solo acorde, pero magnífico» (p. 450), y él llega a lamentar su desconocimiento del quechua. Al pronunciar las palabras «Olas y espuma de piedra» (p. 460), qué parecido es este ignorante del quechua al quechuanizado Ernesto de *Los ríos profundos* contemplando los muros incaicos.

Alguna vez, al regresar a la cárcel después de una corta ausencia, la obra de manos indias, su aliento, su alma y la piedra como si se unieran en la imaginación del protagonista, lo mismo que en un acto de Creación:

Entré por tu boca. Resonaban en mis oídos los golpes de las piedras con las que te levantaron. El jadeo de los indios que te hicieron te soplaban en ese momento para darte el alma que me has comunicado. [...] Entonces, al llegar a ti, al estar nuevamente dentro de ti, regresó mi espíritu a poseerme y a confortarme (p. 431).

Todo lo expuesto permite colegir que así, a nivel del estilo, en la semántica de metáforas y símiles surgidos en base a la piedra se explicita el común substrato artístico andino. La geografía, el medio ambiente y la herencia cultural devienen en fundamento de la subconsciencia estética que en lo esencial es común a las dos literaturas vecinas (y hasta a las tres, junto con la boliviana, pero esta cuestión excedería el propósito de este artículo). El que tal percepción se manifieste en textos no relacionados directamente con el ambiente indígena induce a pensar sobre la posibilidad de una óptica estilística autóctona inherente a casi todo escritor andino, por pocas que sean las gotas de sangre india que lleve.

## Bibliografía

- Adán, Martín (1976), *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de la Cultura Peruana.  
Álvarez González, Janeth (2007), «La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María



2  
Las demás citas corresponderán a esta edición.

- Arguedas», *Contribuciones desde Coatepec*, 12, pp. 61-84.
- Arguedas, José María (1974), *El Sexto*, Buenos Aires, Losada.
- Diez de Medina, Fernando (1974), *Nayjama: Introducción a la mitología andina*, Madrid, Paraninfo.
- Francovich, Guillermo (1980), *Los mitos profundos de Bolivia*, La Paz – Cochabamba, Los amigos del libro.
- Mariátegui, José Carlos (1970), *Peruanicemos al Perú*, Lima, Biblioteca Amauta.
- Martínez Gómez, Juana (1976), «El espacio en las novelas de José María Arguedas: la significación de lo sensorial», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5, pp. 303-329.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo (1980), «Hombres sin tiempo», en Pedro Jorge Vera (sel.), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Rovira, José Carlos (2001), «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo», *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante, 14, pp. 187-199.
- Vallejo, César (1988), *Poesía completa*, La Habana, Casa de las Américas.

**Fecha de recepción:** 30/02/2012

**Fecha de aceptación:** 22/10/2012