

Homoerotismo y poder en *El Sexto* (1961) de José María Arguedas

Enrique Bernales Albites

Arkansas State University

Resumen: Se explora el homoerotismo y el poder en *El Sexto* (1961), novela de temática carcelaria, del escritor andino José María Arguedas. En este artículo propongo la tesis de que es la capacidad de (re) producir poder lo que define la identidad como sujeto homoerótico de Rosita, personaje secundario de la novela. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario.

Palabras clave: poder – sujeto – homoerótico – José María Arguedas – *El Sexto*



El Sexto (1961)¹ es una novela que refleja las injusticias del sistema carcelario en el Perú y era deseo del autor escribirla inmediatamente después de su estancia en prisión² como consecuencia de su militancia antifascista. En cambio, la novela recién empieza a redactarse en 1957. Esto lo expresa el mismo autor en el epígrafe de la obra. No hay que olvidar, entonces, que los cambios y transformaciones políticas y sociales experimentadas en el Perú y el mundo entre los veinte años que distan desde el deseo inicial de componer el texto y el tiempo efectivo de escritura han tenido que afectar el proceso creativo del novelista. Asimismo se debe resaltar el grado de componente autobiográfico de la novela. Esto no se debe omitir en cualquier exégesis de la obra de Arguedas.

En *El Sexto* se retrata de forma secundaria la vida del recluso Rosita, un personaje homoerótico que es capaz de enamorarse y entonar hermosos vales con su voz melodiosa, pero que al menor descuido podría practicar el discurso de la violencia y

¹ La novela se inicia con el ingreso del joven Gabriel a la prisión por manifestarse contra “El General”. Gabriel se vincula rápidamente con los presos políticos del tercer piso, especialmente con comunistas como Cámac, su compañero de celda. También se hace amigo de un aprista, Juan o Mok’Ontullo. El narrador, Gabriel, testimonia la corrupción y luchas políticas en el penal. Entre los delinquentes más avezados destacan Puñalada, Maraví y el Rosita, un travesti. Las víctimas de los criminales son principalmente el Japonés, el Pianista y Clavel, un joven prostituido por Puñalada. Hacia el final de la novela, un preso, Pacasmayo, se suicida, lanzándose al vacío al no soportar los abusos sexuales contra Clavel, además, Puñalada es ajusticiado por una de sus víctimas.

² Once meses de encarcelamiento entre los años de 1937 y 1938.

acuchillar a algún otro preso sin titubear. En este artículo propongo la tesis de que es la capacidad de (re) producir poder lo que define la identidad como sujeto homoerótico de Rosita. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario:

Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda. Me puse de pie.

Cámac sonreía.

– Es “Rosita” – me dijo – , es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. ¡Es un valiente! Ya la verás. Vive sola. Los asesinos que hay aquí la respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa. Es decidido. Acepta en su cama a los que ella nomás escoge. Nunca se mete con asesinos. Puñalada la ha enamorado, ha padecido ... El negro [Puñalada] no puede hacerle nada, porque el marica también tiene su banda.

– ¿Es él quién canta?

– Él. (223, aclaración entre corchetes mía)

Cámac, prisionero político del PCP (Partido Comunista Peruano) y líder sindical de los obreros mineros en la sierra peruana, introduce, así, al lector y al joven estudiante Gabriel, el narrador de la novela, a la identidad homoerótica (*queer*) de Rosita. De acuerdo a la tesis que propone este ensayo es el potencial de ejercer la violencia lo que garantiza que Rosita pueda expresar su identidad homoerótica con cierta plenitud en un ambiente de mucha represión como es una prisión. Cámac precisa que el intrigante personaje vive solo, que es marica, es un delincuente respetado, pero que también es un valiente porque sabe cortar. Además Gabriel señala que tiene una voz melodiosa de mujer. En un espacio de castigo como la prisión cualquier signo de debilidad (ser percibido como “marica” y cantar con voz de mujer) puede ser aprovechado para humillar, ejercer sometimiento y poder sobre todo sexual. Al mismo tiempo que Rosita ejerza la violencia con éxito le garantiza el respeto y el temor de los demás inquilinos de la cárcel. Es este segundo aspecto de su individualidad el que impide que Rosita sea sometido sexualmente por los prisioneros, sobre todo los criminales lumpen. Hay que afirmar también que el primer aspecto de su personalidad (su condición homoerótica y su canto) es lo que disfruta más con libertad. Pero Rosita siempre debe permanecer vigilante y al acecho del resto de la población del establecimiento practicando la criminalidad.

Además el estado peruano de tendencia autoritaria, el administrador de la prisión, que en las calles de Lima, a los ojos de la sociedad peruana, castigaría con severidad el travestismo de Rosita; sin embargo, en el interior del recinto sabe hacer uso de los talentos de seducción del travesti para controlar, asustar y amenazar la masculinidad de los heterosexuales disidentes y prisioneros políticos de El Sexto como

Cámac y Gabriel. Entonces hay dos masculinades en conflicto, por un lado la del estado peruano y por otro, la de los surversivos contra este orden.

Así Rosita, sin la posibilidad de practicar su opción sexual libremente en las calles de Lima, en el confinamiento de la prisión puede gozar de cierta autonomía como tener su propia celda, exhibirse como travesti, elegir sus amantes, sin ser acosado por el Estado. Debe resguardarse, simplemente, de la comunidad de delincuentes que, efectivamente, no gozan de más poder que él. Es indudable que Rosita no es simplemente el ejecutor de la voluntad del Estado peruano, sino que además, se diferencia de los otros prisioneros (lumpen) creando un orden en su propia vida como el espacio propio que ha conseguido en la prisión, “vive sola en una celda” (223), la particular elección de sus amantes y la renuncia a aceptar a asesinos en su cama. Esta libertad que goza Rosita no es excepcional en el ambiente de la prisión, más bien es una extensión de la autonomía para discutir ideas políticas entre los prisioneros contrarios al régimen:

Uno de los pasajes más reveladores ... aparece en la boca del narrador [Gabriel], cuando a propósito de Cámac manifiesta que durante su permanencia en El Sexto, Cámac “había recuperado allí el hábito de la libertad”. El mundo de afuera, bajo el férreo control de la dictadura y sus esbirros, tiene todas las características de una sociedad disciplinaria, mientras que, paradójicamente, la cárcel permite todavía el intercambio de ideas, algo tenido por imposible en los fueros de la sociedad civil. (Galdo 122, mi aclaración entre corchetes)

Curiosamente, en el encierro, Rosita puede mostrarse como realmente es sin evidenciar miedo de ser reprimido por la dictadura y la sociedad peruana en general. No obstante a diferencia de lo que señala Galdo no solo el mundo de afuera (evidentemente) controlado por la dictadura exhibe características disciplinarias, sino que el mundo que representan Cámac y Gabriel también es construido con los cimientos de una sociedad disciplinaria frente a los que no son sus semejantes: “¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría este Maraví y esos lame sangres, el Rosita y ese pobre Clavel? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido” (238).

He querido introducir al lector brevemente al texto mismo de Arguedas para que se familiarice con la tesis del ensayo. Ahora al mismo tiempo que se vaya profundizando en el desarrollo de la misma, es necesario incluir un marco crítico y conceptual de esta novela poco estudiada. Se debe empezar afirmando, entonces, que *El Sexto* no es una obra aislada dentro de la bibliografía arguediana. Más bien presenta las mismas inquietudes que han animado la continua creación del escritor peruano, es decir, la defensa del mundo andino y su cultura como principio integrador de la vida de sus personajes y el conflicto con la modernidad del mundo criollo de la ciudad. Así, con respecto al primer punto, la sentimentalidad del joven estudiante Gabriel, narrador de la novela de temática carcelaria, ofrece claras semejanzas con la emotividad que ofrece el

adolescente Ernesto, el también narrador de *Los ríos profundos* (1958), sin duda alguna la novela más celebrada y elogiada de Arguedas. Con respecto al segundo punto, *El Sexto* se emparenta muy bien con *Todas las sangres* (1964) y la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Es el vínculo con este último texto el que me gustaría resaltar principalmente ya que la atmósfera heteronormativa³ que rodea a los personajes aprisionados en la penitenciaría es muy similar al espacio heteronormativo de los personajes representados en la ciudad y puerto de Chimbote; y porque *El Sexto* aparece mencionada en esta última obra póstuma:

Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen) de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel [en referencia a *El sexto*]. Allí sólo miraba, me incrementaba, sufría con mi infancia anticuada. Y no conozco a la mujer de la ciudad, por ejemplo. Le tengo miedo. (81; aclaración entre corchetes mía)

Lo más cercano a ese gran temor que sentía Arguedas por la mujer de la ciudad en *El Sexto* queda reflejado en Rosita, el travesti de la cárcel con poder y autonomía: “es un marica ladrón que vive sola en una celda ... Ha cortado fuerte, a muchos ... Acepta en su cama a los que ella nomás escoge” (223). Entre las arañas y el semen de la enumeración entre paréntesis hay una separación, barrera ideal, paisajística del mundo natural con edificante significado para los hombres, el arco iris: “Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arco iris, semen)” 81. El arco iris cumple la función de superego y como puente vincula a la araña con el semen. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el arácnido se destaca en una cadena de significantes de claro sentido sexual,⁴ lo que contrasta con la visión sublimada y edificante del mundo andino propuesta por el autor.

Ahora, *El Sexto* como texto carcelario, lo que ha sido correctamente explicado por Juan Carlos Galdo en su estudio *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX* (2008), está emparentado con otros trabajos de escritores nacionales que han reflexionado sobre la marca crucial que produce el confinamiento en prisión para la vida de cualquier ser humano. Así se puede mencionar novelas como *Hombres y rejas* (1931) de Juan Seoane o *La tierra es el hombre* (1951) de Gustavo Valcárcel (111). Por la cruda descripción de las prácticas homosexuales en la prisión, de la violencia y de los tratos vejatorios, *El Sexto* establece claros vínculos, dejando a un lado el contexto propiamente local, con la controversial novela cubana *Hombres sin mujeres* (1938) de Carlos Montenegro y con la película *Midnight Express* (1978) de Alan Parker, censurada en Turquía, escenario de los eventos, hasta 1992.

³ Este término será explicado en las páginas siguientes.

⁴ Se dice en el primer diario: “no vi nada cuando Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban” (22, énfasis en cursivas mío).

Con esta producción cinematográfica hay una nexa muy singular porque la obra de Parker reproduce el predominio de la heteronormatividad como un poder de la sexualidad masculina sobre el resto de sus semejantes con el objetivo de someterlos, forzarlos y volverlos sumisos, aspecto muy bien retratado con énfasis grotesco en *El Sexto*. Pero también la maestría de Parker hace visible el deseo transgresor a ese poder heteronormativo, un espacio donde el deseo homosexual se expresa a plenitud y en libertad: el protagonista Billy Hayes se refugia en el cariño de un compañero de prisión rehuyendo, así, el acoso de la heteronormatividad, ejemplificado por el carcelero que lo busca someter como su objeto sexual.⁵ En *El Sexto* ocurre algo similar, frente al asedio de la heteronormatividad del mundo narrado por Gabriel, Rosita elige como su amante no a su compañero y socio delincuente, Puñalada, quien se encuentra obsesionado por su figura, sino a un “Sargento” ingresado por estupro: “– Ese Rosita debe querer algo – ijo Cámac –. ¡No canta así a estas horas! Dicen que está enamorado del Sargento. ¿Qué salida tiene aquí ese hombre? Rosita coquetea bien. El Sargento es un hombrazo, y viene por estupro. El negro [Puñalada] va a rabiarse, va a rabiarse de muerte” (229, mi aclaración entre corchetes).

La bibliografía sobre *El Sexto*, la misma que es escasa, sin embargo es claramente diferenciable. Por un lado, se ubica la defensa del humanismo presente en el mundo andino y su cultura como principio integrador de la vida. Dentro de esta mirada crítica destacan los artículos de Ciro Sandoval “El Sexto de José María Arguedas: espacio antrópico de hervores metatestimoniales”, “El Sexto: entre lenguaje y poder” y “The Gestation of an Andean Paradigm of Cultural Reivindication”. En cambio, en la línea de lectura del conflicto con la modernidad del mundo criollo de la ciudad se puede incluir el trabajo de Juan Carlos Galdo, ya mencionado, quien dedica un capítulo de su libro al análisis de la novela (“*Camac no está muerto*: alegoría política y utopía andina en *El Sexto*”) y el artículo de Ignacio Lopez Calvo “José María Arguedas’s *El Sexto* and the grotesque body: The Japanese Character at the boundaries of National Belonging”. Este último estudio propone algo diferente sobre la obra de Arguedas, es decir, no asume de forma elemental el conflicto con el supuestamente homogéneo mundo criollo de la ciudad, el mismo que encuentra su resolución en la defensa de la cultura del mundo andino pensada también de forma homogénea, en algunos casos planteando una modernidad propiamente andina. López Calvo arguye algo diferente, objetivo que busca acometer este ensayo también con el estudio de otro personaje secundario de la novela, el travesti Rosita:

El Perú es de fierro. Sobre el fierro hay arena ¿no es cierto? Llega el viento, se lleva la arena y las pajitas; el fierro después brilla fuerte. La arena sucia son los gringos, los gamonales, los capataces y los soplonés;

⁵ Dentro de la realidad latinoamericana otra película con la que la figura de Rosita dialoga es *Madame Satã* (2002) de Karim Ainouz, un *biopic* que desarrolla la vida de João Francisco dos Santos, un famoso criminal lumpen y sujeto homoerótico.

los traidores. El viento de la revolución los barrerá. Entonces la mano del obrero y del campesino hará que el Perú brille para siempre con el alumbrar de la justicia. ¡Caray, entonces sobre las cumbres de nuestros cerros, en el nevado, temblando, la bandera peruana no tendrá igual!...

Iba a contestarle. La voz de Rosita nos interrumpió.

*Partiré canturreando
mi poema más triste
le diré a todo el mundo
lo que tú me quisiste...* (251)

Cámac sintetiza los antagonismos que impiden el desarrollo del Perú, lo que implica el regreso a las fuentes primigenias precolombinas, es decir, el predominio y la guía del mundo andino sobre el resto de la nación muy bien ejemplificados por la presencia de la bandera peruana, símbolo nacional de identidad, sobre los cerros y nevados. Sin embargo, estos antagonismos nacionales tan sencillamente equiparados al fierro y la arena, esta división de dos Perú no es tal porque la presencia de la figura de Rosita y su canto sentimental, su voz de mujer y su ambigüedad, aspecto muy bien olvidado por Cámac en su tesis de los antagonismos peruanos, complica la noción simplista de los conflictos nacionales. Rosita “interrumpe”, crea una fractura en la homogénea división de país y, por lo mismo, la cuestiona. Finalmente su presencia complica y expone la razón heteronormativa que proyectan Cámac y Gabriel. De la misma manera, en la interpretación de López Calvo, la presencia de un personaje insular como el japonés en la novela de Arguedas desenmascara y complica la noción de homogénea conflictividad entre el mundo criollo y el mundo andino y más bien abre las puertas a una percepción más heterógena de estos órdenes y quizás a una mirada más irreconciliable sobre insospechadas identidades nacionales o sexuales, la misma que había pasado desapercibida previamente: “In Arguedas’s literary efforts to understand Peruvianness and to reconcile the Andean and Criollo worlds, he finds a question mark in the Japanese character, who further complicates a situation that was already quite convulated” (144).

Ahora bien, a pesar del título de mi artículo, es necesario hacer algunas aclaraciones con respecto a interrogantes válidas de los lectores. *El Sexto* de Arguedas obviamente no es un ejemplo de literatura homoerótica. El término *homoerótico* se refiere básicamente a la lógica de deseo expresada entre individuos del mismo sexo. La literatura homoerótica será entonces un tipo de práctica discursiva, textual, donde se desarrolla este tipo de deseo o lógica. Además, como lo ha señalado, Nancy Rabinowitz el término *homoerótico* presenta sutilezas y sugerencias que sobrepasan el término más común de *homosexual*. Lo *homoerótico* finalmente no implica genitalidad y se inscribe en un campo más amplio de relaciones. De alguna manera, absorbe en su categorización la particularidad homosexual:

“Erotic” has a broader ambit because it derives from Eros, cosmogonic force and child of Aphrodite; in Greek, eros connotes sexual love as distinct from *philia*, or family love, but its focus is on the desire. Thus, in discussions of representations of sexual material, erotica have tended to be distinguished from pornography, which is taken to seek to arouse sexual feelings and to lead to sexual acts. Homoerotic, by this genealogy, suggests the possibility of desire without consummation, turns our gaze away from genital sexuality, and inscribes a more expansive field of relationships than does “homosexual.” (3)

Es decir, homoerótico se entiende mejor dentro de una lógica de deseo y no solo como la evidencia de satisfacerse sexualmente. El encuentro sexual es sólo un aspecto, pero la actuación social no es simplemente sexual sino erótica. Y esto se comprueba certeramente en la novela: “Rosita coquetea bien” (229), no así en la narración. *El Sexto* no presenta una narración homoerótica porque mantiene el predominio de la heteronormatividad, en este caso, andina. En la tradición literaria del Perú existen ejemplos más contundentes de la práctica discursiva homoerótica: *Duque* (1934) de José Diez-Canseco Pereyra, *El cuerpo de Giulia-No* (1971) de Jorge Eduardo Eielson, *En busca de Aladino* (1993) de Oswaldo Reynoso, *Salón de Belleza* (1994) de Mario Bellatín, las novelas de Jaime Bayly como *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), *La noche es virgen* (1997). Sin embargo, con esos textos mencionados *El Sexto* sí comparte la presencia y desarrollo de subjetividades homoeróticas. Tampoco se trata de hacer una equivalencia total entre los sujetos homoeróticos de las novelas mencionadas.

El uso del término homoerótico en este artículo indudablemente sirve para establecer una genealogía y aperturar un diálogo con otros términos propios a los principios cuestionadores de la homogeneidad desarrollados por los *Queer Studies*. David William Foster el especialista más prestigioso de esta disciplina crítica para Latinoamérica afirma lo siguiente sobre lo *queer*, que sin dudar está presente en la figura del travesti Rosita de la novela de Arguedas:

Lo *queer* se fundamenta en una epistemología abierta que repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y sus definiciones de la sexualidad. Fijar la lengua, y de ahí fijar el mundo, siempre ha sido el sueño rector del patriarcado, y uno de los impulso cruciales de lo *queer* es la subversión de este proyecto en aras de otras maneras de construir una epistemología de la experiencia y la subcategoría que de ella constituye la sexualidad. (*Producción* 19)

“Fijar la lengua” resalta Foster es la ambición del patriarcado. Rosita, por el contrario, aviva la ambigüedad del lenguaje, la indefinición, hace pensar en el lenguaje como un cuerpo lleno de deseo. En este sentido el diálogo entre Cámac y Gabriel al inicio de la

novela pulsiona las diferentes ambigüedades lingüísticas y de sentido sugeridas por la incapacidad de descifrar, entender o definir una identidad tan compleja como Rosita: “– Es ‘Rosita’ – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda ... ¡Es un valiente! ... – ¿Es él quién canta? – Él” (223). Las incongruencias con respecto a la percepción de género en el discurso de Cámac son evidentes: “es un marica ladrón que vive sola en una celda” (223). Según el DRAE,⁶ marica es un nombre masculino pero luego Cámac usa el adjetivo “sola” lo cual deja en evidencia la ambigüedad y por lo tanto la sospecha del revolucionario sobre este personaje. Se usa el término peyorativo y criollo *marica* lo cual también puede evidenciar la creencia que solo en un espacio más urbano, cosmopolita y de dominio lingüístico del español, como la costa o Lima, existen este tipo de identidades, ya que no usa el quechua para insultarlo, ni siquiera Gabriel, familiarizado con la lengua indígena, lo hace.

También se ha hecho uso del término heteronormatividad en las primeras páginas de este ensayo. Es necesario realizar algunas precisiones teóricas al respecto: “Por heteronormatividad se entiende la urgencia imperativa de ser heterosexual y de abogar en todo momento y a toda costa por la primacía de lo heterosexual (entiéndase lo que se entienda por este término)” (Foster, “Consideraciones” 49). En *El Sexto*, como ya se ha precisado con anterioridad, existe una lucha política de dos heteronormatividades, por un lado el estado criollo con sede en Lima y por otro los grupos subversivos que representan a las provincias del Perú y que quieren derribar ese orden corrupto e imponer el suyo. Sobre el primer orden normativo se ha escrito suficiente, incluso sobre esta novela. Me interesa fijarme, en cambio, en la heteronormatividad del segundo orden:

Rosita volvió a cantar. Todo el penal quedó como en silencio.

– El natural del hombre se pudre en Lima – dijo Cámac –. El marica está cantando y parece reina su voz en el Sexto. Quizá ese hombre no es nacido de mujer; lo habrá parido una de esas celdas de abajo. Será pues hijo del viento en las pestilencias y el cargazón de sufrimientos y en los orines que hay abajo. Su flor es, su flor verdadera. Así como canta triste, mañana puede destripar a cualquiera, quizá al piurano...

A medida que Cámac iba analizando el canto del Rosita, la voz delgada, clara y sentimental del invertido penetraba en la materia íntegra del Sexto. “¡Es su flor, su flor verdadera! A nosotros también parece nos toca – siguió diciendo Cámac –. Pero cuando tengamos nuestra guitarra, ya no entrará a esta celda. Ya no va a entrar”. (251)

⁶ La entrada del DRAE sobre el término ‘marica’ señala lo siguiente: “3. m. coloq. Hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo. / 4. m. coloq. Hombre homosexual” (N. pag.).

El pensamiento de Cámac expresa su oposición tajante a la existencia de una subjetividad tan libre y sin tapujos morales como Rosita. Tal sujeto no puede ser producido por la mujer sagrada de los Andes (la Pachamama). Para él, Rosita es producto de la ciudad moderna sacrílega. Su lugar de concepción será la hedionda cárcel. La flor de Rosita no es una hermosa flor que bien puede adornar el hermoso rostro de una campesina de los Andes. La flor de Rosita está hecha de caca y por eso también puede ejercer la violencia: “mañana puede destripar a cualquiera, quizá al piurano” (251). La guitarra, el proyecto de Cámac, permitirá silenciar el canto de la terrible sirena. No hay necesidad de taparse los oídos como los marineros que viajaban con Ulises. El canto sensual y enloquecedor de la sirena será combatido con la *sensualidad* del canto militante. También, este fragmento resulta muy significativo por la postura del narrador que, a lo largo de la novela, ha construido su imagen como conciliador entre las diferentes facciones ideológicas de la cárcel. Pues bien, Gabriel recurre a la violencia verbal al llamar a Rosita “invertido”. Esta lectura de la heteronormatividad también se puede extender a la que propone la crítica de Arguedas. Por ejemplo, Galdo señala lo siguiente sobre la novela: “La voz de “Rosita”, que semeja el canto de una mujer, resuena en el penal y se erige, junto con los gritos y los vales criollos, en una suerte de himno del mal, así como los cantos de los prisioneros políticos son un emblema de resistencia a la opresión” (113). El “invertido” para Gabriel y Cámac es una representación del “himno del mal”. Galdo, sin desarrollarlo con evidencia en su texto, que se ocupa primordialmente de Cámac, resalta la lectura heteronormativa que realiza Arguedas en su novela. La heteronormatividad “revolucionaria” busca suprimir y acallar la diferencia expresada por las voces disidentes como la de Rosita.

Se ha precisado que mi tesis sostiene que la capacidad de practicar el poder es crucial y determinante en el rasgo identitario de Rosita como sujeto homoerótico. Sin ese potencial de violencia, encarnado en su criminalidad, no podría desarrollar a plenitud su identidad en el recinto carcelario. Una referencia ineludible es la teoría del estadio del espejo (*mirror phase*) de Jacques Lacan. Según este postulado teórico el niño se identifica con una imagen exterior a la suya, que puede ser la imagen reflejada en el espejo:

Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen ... Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como Gestalt, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida. (*Escritos* 87-88)

La totalidad reflejada le ofrece al niño la posibilidad de controlar su propio cuerpo. Sin embargo, la nueva sensación de unidad alcanzada por el niño se encuentra atrapada en el

reflejo, fundamentalmente ajeno, exterior, a él (Grigg 10-11). Si bien no es motivo central en este artículo, no cabe duda que existe un vínculo entre las ideas de Lacan sobre el estadio del espejo y la manera cómo Rosita desarrolla y expresa su identidad *queer* a plenitud en la cárcel: “La voz de Rosita interrumpió bruscamente mis reflexiones. Cantó de nuevo, en frente mío, desde el interior de una celda ... Maraví [un criminal desalmado] volvía. Pasó frente a Rosita y lo saludó con la mano, sonriendo siempre. Fue al único que saludó” (229, mi precisión entre corchetes).

El lugar de la otredad que fortalece la autoestima dando seguridad y confianza al yo lo ocuparía su capacidad de ejercer la violencia y la belleza expresada por su voz, ambos elementos cumplen el papel de madre que ofrece la sensación de unidad a un sujeto fragmentado. Pero no solo eso, todo el ser es una búsqueda constante de reconocimiento que está fuera de uno, que se completa en el otro como si fuera un rompecabezas y que puede manifestarse incluso en gestos que pasarían desapercibidos como el simple saludo. Maraví uno de los líderes criminales de la prisión, un hombre feroz, solo saluda a un personaje, Rosita, el travesti, y lo saluda estrechándole la mano. Maraví reconoce el poder de la violencia que es capaz de (re) producir Rosita y eso respalda su identidad homoerótica sin dudas.⁷

El apretón de manos entre dos sujetos, Rosita y Maraví desnuda la presencia y emergencia del poder. Según lo ha desarrollado Michel Foucault el ejercicio del poder no se reduce solo a las clases dominantes o al sujeto hegemónico. Las clases supuestamente dominadas y sus sujetos también son capaces de ejercer un poder y practicar la violencia. Al respecto afirma Judith Butler: “I begin with the Foucauldian premise that power works in part through discourse and it works in part to produce and destabilize subjects” (*Gender N.* pag.). El apretón de manos entre Rosita y Maraví es una muestra de discurso, produce y desestabiliza sujetos. El apretón sostiene la posición de Rosita y desestabiliza la de Maraví, quien en otras circunstancias bien es capaz de abusar brutalmente de otros travestis como Clavel:

En seguida oímos el llanto del muchacho. Y apareció después lanzado a puntapiés, no por el chino, sino por Maraví mismo. El muchacho cayó al suelo, de bruces. Tenía amarrado un trapo azul en la cabeza. Maraví lo arrastró del cuello hasta cerca del ángulo del penal e hizo que se apoyara en el muro.

⁷ Mitos fundacionales como la invencibilidad de Aquiles o de Sigfrid expresan muy bien el cultivo de la autoestima o la seguridad personal. Estas historias expresan muy bien y con cierta lógica la conclusión de que la confianza o la invencibilidad es externa siendo la debilidad propia de la naturaleza del individuo, la misma que debe estar protegida por una coraza de invencibilidad. El yo más íntimo sería el punto donde residiría la debilidad del individuo: en el caso del mito germánico ubicado en la espalda del héroe y en el mito griego en el talón del héroe pelida. Mientras tanto los elementos que garantizan la (casi) invencibilidad del héroe son externos: la sangre del dragón y las aguas del río Estigia.

– Déjame ya, diosito – rogó el muchacho. La sangre le chorreaba hasta el cuello (236-37)

Maraví no puede abusar de Rosita como hace con Clavel como queda demostrado en el saludo excluyente que se intercambian ambos delincuentes. El poder como lo expresa Butler es “in part”, no es una realidad acabada, requiere de continua alimentación energética, el poder se alimenta de poder. Si Rosita se queda sin poder, entonces Maraví y el resto de sus secuaces irían por él a despedazarlo, a cobrarle todas sus fechorías, para demostrar simplemente que se ha alterado el equilibrio volátil que genera el mismo poder. El poder es una situación de máxima tensión y a la vez inestable. Para Foucault el poder se encuentra en todos lados porque su origen no puede ser localizado en un solo punto de referencia de la estructura social, sino en su totalidad. Curiosamente, estos puntos de referencia buscan como objetivo detener la continua movilidad del poder a través de la creación de hegemonías y monopolios: “[P]ower is not an institution, and not a structure; neither is it a certain strength we are endowed with; it is the name that one attributes to a complex strategic situation in a particular society” (*History of Sexuality* 92-93). Siguiendo el planteamiento de Foucault se puede asegurar que Rosita debe ejercer el poder a través de la violencia o la capacidad de negociación — lo que Butler denomina discurso y desestabilización — continuamente porque aquél no descansa en una estructura o en una fuerza inmersa en el reino de la inmovilidad, sino que es el simple nombre para una compleja situación estratégica inestable, altamente volátil y, por lo mismo, explosiva. Pero no sólo el poder es inestable y parcial también lo son la subjetividad y la identidad:

This is to say that subjectivity is partial: certainly, the subject can always be conceived as being subject to something, but that something is always different, always changing. Thus a British subject, for example, is subject to particular forms of state control and hortation, but the “individual” who is a British subject is also subject to other discourses. (Smith XXXIV)

Tal como subraya Smith la subjetividad es incompleta, siempre en construcción, es una dimensión dinámica y parcial. De alguna manera, ciertos elementos configurativos de la identidad van impregnando la subjetividad del individuo, la misma que fluye en un proceso constante. Un hallazgo crucial en la reflexión de Sökefeld sobre la identidad, entendida de una manera más vasta (“etic concepts”) es la innegable realidad del traslado de ciertos términos y conceptos del dominio de la teoría al de la práctica, así, las ideas adquieren mayor versatilidad y dinamismo, esto acentúa, a su vez, la actualidad política de las mismas como un reclamo frente a la postergación y al olvido: “Identity ... is a ubiquitous concept in many discourses and effectively escaped the control of the academy. People everywhere claim to *have* an identity” (533). No hay que olvidar que ser

sujeto, entonces, es una situación momentánea, múltiple, negociada. En el caso de la novela de Arguedas, Rosita ejemplifica al sujeto homerótico. Asimismo, la categoría identidad debe pensarse como una dinámica discursiva, no como un término esencialista, más bien con carácter incompleto y complejo:

Todo discurso tiene la propiedad de producir las coordenadas que permiten organizar las interrelaciones, el tiempo y el espacio: el *yo-tú*, el *ahora* y el *aquí*. La primera identidad y alteridad es efecto del discurso. En ese sentido, ya desde su origen, el mecanismo discursivo nos enseña que las identidades no son esencias. (Godenzzi 39)

La figura de Rosita en la cárcel es la expresión de un discurso identitario, como bien lo expresa Gondezzi, desarrollado a partir de las coordenadas de lugar, tiempo y diferencia. Rosita siempre está alerta y a la expectativa, en constante movimiento, sin confiarse en la permanencia del estado actual de las cosas y en este aspecto presenta una comparación sugerente con el rol del narrador en la novela. Gabriel trata de establecer alianzas, vínculos con los diferentes grupos de la prisión como una propuesta de pensar un Perú más solidario, aunque muy bien asentado en el predominio de la heteronormatividad andina:

Mok'ontullo me encontró todavía en el Puente donde me había dejado Pedro. Le conté lo que había visto y le mostré el cuerpo del "músico".
 – No está muerto – me dijo –. Los vagos conocen bien un cuerpo muerto. ¡Dejémoslo que muera! Será mejor para él y para nosotros.
 – ¿No podríamos abrigarle? – le pregunté. (243)

El trabajo de alianzas de Gabriel tiene un fin colectivo. En cambio, Rosita establece vínculos y está un paso más adelante que el resto para sobrevivir como individuo, como sujeto homerótico: "Le pusimos la camiseta y después la chompa de lana. Iba a ponerle en la boca un pedazo de chocolate. – Antes algo caliente – oí la voz de Rosita que se acercaba con una taza en las manos. Era cocoa" (244). La búsqueda de Rosita es personal, busca realizarse como individuo en libertad, lo que no lo convierte en un personaje inocente en la novela como Gabriel. El narrador busca constantemente afianzar sus buenas intenciones para con los demás: "Ese japonés era para nosotros como su representante del militarismo japonés ... Así ha de acabar el militarismo japonés. – Hermano Cámac – le dije –. El militarismo japonés tiene su agregado en la embajada. Este "Hirohito" llevaba una representación más alta. Se levantará sin duda; no es mortal" (280). Rosita, por el contrario, consigue un nuevo amante bajo amenaza. El "Sargento" llega por estupro en la cárcel. Un delito que usualmente es reprimido con violencia por los demás presidiarios. Él escoge un protector, el criminal Rosita: "Rosita hacía la comida para él y el Sargento" (280).

Ahora es necesario ahondar en esta compleja situación estratégica de la que saca provecho Rosita en la prisión. Para Butler la idea de género ha sido malinterpretada sobre todo en contextos urbanos altamente sofisticados. De esta manera, se piensa que el género es factible de ser elegido libremente como si se tratara de un traje en un closet que luego de cumplir su utilidad puede ser guardado para volverse a usar el siguiente día. Con certeza el sujeto no elige el género, es exactamente lo contrario, el género como construcción social en parte elige su sujeto (Bodies IX). Es inevitable deducir que el elemento que desestabiliza la percepción del género como práctica social es la naturaleza del poder tal como la ha desarrollado Foucault. Su habilidad para practicar el discurso del poder determina que Rosita sea capaz de ejecutar (actuar) con singular éxito su identidad. Además, la performatividad de los géneros está mediada por la capacidad de actuar socialmente y el respaldo de la sociedad. Así, es muy diferente ser abiertamente gay en *Greenwich Village* que en la república islámica de Irán o en la prisión. Rosita no puede ir por el mundo ventilando su género sin hacer valer su poder como criminal, el mismo que le permite defender su identidad *queer*. Esto quedaría, incluso, mejormente explicado si se remite al texto “Performance Piece” de Julia Serano. Según Serano, para un gran número de feministas y *queers* contemporáneos existe la creencia de que el género es meramente performativo, una prenda de ropa (una impostura) y una construcción, pero estas afirmaciones se quedan cortas cuando se apagan las luces del espectáculo – las cuales difuminan y disuelven la tensión momentáneamente – y el individuo debe confrontar situaciones más específicas y conflictivas:

And of course, this is a convenient strategy, provided that you are not a trans woman who lacks the means to change her legal sex to female, and who thus runs the very real risk of being locked up in an all-male jail cell. Provided that you are not a trans man who has to navigate the discrepancy between his male identity and female history during job interviews and first dates. (86)

De algún modo lo que enfatiza Serano es el olvido conveniente que ocurre en los colectivos *queer* o feministas de la situación de poder que los protege o les permite actuar como lo hacen, es decir, el poder utópico del gobierno multicultural y políticamente correcto. Así hay que recordar que lo que se entiende como género está vinculado íntimamente a la percepción social. En cambio, sexo vendría referirse a la evidencia biológica que distingue ciertos aparatos u órganos sexuales. El acto sexual también ha recibido el mismo nombre. Sexo y género a veces tienden a confundirse. Esto ocurre porque al nacer, dependiendo de la cultura a la que se pertenece, el aparato sexual genera y determina la actuación social, en cierta o en gran medida. Esta percepción no deviene excepta de tensión y, por lo tanto, se requiere de una fuerza o poder que respalde la actuación del individuo en caso se genere una resistencia a las expectativas de actuación social. Entonces, la sociedad multicultural y políticamente

correcta será la llamada a respaldar y permitir la actuación en libertad de una individualidad *queer*. En otro tipo de sociedades o escenarios será necesaria la producción de un poder disuasivo (como sucede en la cárcel) que proteja y emancipe la práctica social *queer*.

En el caso específico de Rosita se puede afirmar que el género no es simplemente una performance porque hay un elemento invisible que no está en la performance pero que es de vital importancia para que ésta tenga lugar, ese elemento es el poder, la realidad del poder: “La voz de Rosita interrumpió bruscamente mis reflexiones. Cantó de nuevo, en frente mío, desde el interior de una celda ... Maraví [un criminal desalmado] volvía. Pasó frente a Rosita y lo saludó con la mano, sonriendo siempre. Fue al único que saludó” (229, mi precisión entre corchetes). El travesti Rosita no es abusado por Maraví porque es capaz de (re) producir poder. Entonces no solo es una performance la exhibición de Rosita en la prisión. El criminal tiene que ejercer un discurso de poder (una capacidad evidente de disuasión) para defenderse de los ataques de la heterosexualidad compulsiva. Para Judith Butler hay una noción de género envuelta en tensión con la heterosexualidad compulsiva. Esto es, cierto entendimiento de la coherencia de género donde lo que una persona siente, actúa y expresa a partir de su diferencia sexual equivaldría a la articulación y consumación plena de su género (*Gender N.* pag.). Pues bien, la identidad homoerótica de Rosita desafía a la heterogeneidad compulsiva y está mejor expresada por su poder como criminal famoso. No podría exhibirse frente a los demás criminales, cantar vales con hermosa voz, ayudar al pianista, ser la mujer del “Sargento” y tener cierta influencia en la administración del penal, sin haberse convertido en un avezado delincuente.

Rosita es un delincuente con capacidad de liderazgo, pero no deja de presentar dos marginalidades: su subjetividad homoerótica y su carácter de *lumpen-proletariat*, este último aspecto lo deja fuera de los modos de producción del marxismo clásico: “Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer ... – Es “Rosita” – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda ... Los asesinos que hay aquí le respetan. Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa” (223).

Para Marx, Rosita sería una consecuencia de la hegemonía de la clase dominante de carácter rentista. Según Ernesto Laclau en su análisis de la postura marxista, el proletariado conceptualmente debía diferenciarse de la figura del excluido social, el *lumpenproletariat*, el cual es objeto de las peores invectivas por parte de Marx y Engels. El término hace referencia a los sectores más bajos de la sociedad, los cuales no tienen una clara inserción social. Singularmente el *lumpenproletariat* para Marx y Engels presenta grandes semejanzas con el parasitismo propio de la aristocracia financiera que pertenece a los niveles más altos de la organización social (143-45).

Los inquilinos políticos de El Sexto, muy posiblemente están informados de la posición de Marx sobre la delincuencia o la criminalidad, ya que recibían clases de teoría marxista en prisión: “– Te falta teoría, Cámac. Debes escuchar bien las clases de Fermín, y leer” (249). A esto hay que añadir la propia ideología de las poblaciones andinas,

plenamente representadas en el tercer piso, las que más bien exhiben y demuestran una ética de trabajo, quizás no de carácter protestante, más bien de cuño colectivo o redistributivo, lo que evidencia, sin duda, su odio radical a todo tipo de vagancia, homosexualidad y criminalidad: “¿Tú crees que junto al Mantaro viviría, habría este Maraví y esos lame sangres, el Rosita y ese pobre Clavel? Lo hubiéramos matado en su tiempo debido, si hubiera sido” (238). Obviamente la vida que siguen personajes como Maraví o Rosita no está sustentada en el respeto por un concepto de trabajo definido tradicionalmente. Escribo concepción de trabajo tradicional porque para personajes como Rosita, Maraví o Puñalada robar, matar, vender estupefacientes es considerado un tipo de oficio dentro del universo de opciones que la dura vida en el Perú del momento histórico descrito en la novela les ha permitido desarrollar como afroperuanos, subjetividades homoeróticas o simplemente *lumpen-proletariat*.

Por otro lado, el intelectual africano Frantz Fanon contrastando con las ideas de producción marxista o tradición redistributiva de vertiente andina encuentra valores positivos a la pertenencia *lumpen* de Rosita. Para Fanon el delincuente contiene un caudal y potencial revolucionario. Dada su pertenencia a los barrios más desfavorecidos, en el corazón mismo de la marginalidad, el *lumpen* representa la punta de lanza de la revolución. El lumpen como ser hambriento, desposeído de su comunidad “constitutes one of the most spontaneous and the most radically revolutionary forces of a colonized people” (129).

La identidad homoerótica de Rosita desestabiliza la lucha y consignas de los políticos del tercer piso porque canta y perturba con su voz amorosa en cuerpo de hombre los himnos políticos de los prisioneros: “Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda ... Cámac sonreía. – Es “Rosita” – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros ... – ¿Es él quién canta? – Él” (223). El canto homoerótico de Rosita se sucede, siendo fiel a la cronología del relato, a los de *La Marsellesa* y *La Internacional*: “El ruido repercutió en el fondo del penal. Inmediatamente se oyó una voz grave que entonó las primeras notas de la Marsellesa aprista, y luego otra altísima que empezó la Internacional. Unos segundos después se levantó un coro de hombres que cantaban, compitiendo, ambos himnos” (221). Tanto la entonación de *la Marsellesa* como de *La Internacional* promueven cierta dinámica de deseo, unida a su carácter revolucionario,⁸ que al ser contrastada con el vals de Rosita se hace evidente. Probablemente, por ese motivo a Cámac le interesa fabricar la guitarra para acallar, silenciar, el canto de Rosita

⁸ Slavoj Žižek ha estudiado este aspecto al comentar una escena de *Reds* (1981) de Warren Beatty: “[T]heir love is reignited when Louise watches John deliver an impassioned revolutionary speech. What follows is the couple’s lovemaking, intersected with archetypal scenes from the revolution, some of which reverberate in an all too obvious way with the sex” (N. pag.). Para Žižek, *Reds* refleja las tensiones de la pareja compuesta por Louise y John, la misma que revitaliza su relación, en problemas, con la descarga erótica producida por la experiencia de los eventos de la Revolución rusa.

(251). El canto de Rosita, desvela, inconscientemente, la necesidad de satisfacción sexual de los presos políticos de El Sexto, tal como no la desarrolla Gabriel, el narrador.

Se hace necesario comparar el canto político de los prisioneros con el sentimentalismo de Rosita. El canto político es liberador, perturbador para el Estado que vigila a sus enemigos políticos. El canto de Rosita es liberador para este personaje, expresa su identidad de mejor manera. Pero a su vez genera perturbación en los políticos porque hiere y contamina su heterosexualidad que parece muy bien controlada en prisión. Además aparentemente sólo los delincuentes y los vagos practican la homosexualidad. Entiéndase que el canto de Rosita altera la pureza ideológica y heterosexual de los luchadores políticos porque éstos aprecian lo bonito del mismo, lo cual genera una preocupación entre ellos, una interrogante con respecto a la naturaleza de su deseo: “Rosita volvió a cantar. Todo el penal quedó como en silencio. – El natural del hombre se pudre en Lima – dijo Cámac –. El marica está cantando y parece reina su voz en el Sexto ... A nosotros también parece nos toca – siguió diciendo Cámac –. Pero cuando tengamos nuestra guitarra, ya no entrará a esta celda. Ya no va a entrar” (251).

La inestabilidad en el discurso de Cámac para referirse a Rosita tiene como lugar de confluencia la voz del delincuente. Su voz es de mujer, siguiendo así lo que la normatividad de género – la heterogeneidad compulsiva desarrollada por Butler – ha clasificado y delimitado como lo femenino. Esta misma normativa es expresada con plenitud en los diálogos que entablan los prisioneros políticos Cámac y Gabriel. Sin embargo, el comportamiento de Rosita ejemplifica, a su vez, acciones que la heteronormatividad solo aceptaría para un rol masculino: “Ha cortado fuerte, a muchos. A uno casi lo destripa” (223). Esta forma de utilizar la violencia lo vincula con su lado masculino, según el pensamiento de los prisioneros políticos, por eso Cámac no puede ponerse de acuerdo lingüísticamente si Rosita es un él o es un ella; porque, para el militante político, la identidad de Rosita aparece fragmentada en esas dos realidades. Además Cámac en su diálogo con Gabriel aborda un tema polémico:

Si hubiera nacido en uno de nuestros pueblos de la sierra, su madre le hubiera acogotado. ¡Eso es maldición allá! Ni uno de ellos crece. En Lima se pavonean. Tendrá, pues, las dos cosas, pero lo que tiene de hombre seguro es mentira; le estorbará. Y aquí canta bonito. ¿Qué dices?

Cantaba el valse *Anita ven*: lo entonaba con armoniosa y cálida voz. (223)

Cámac precisa la forma de impartir justicia en la región andina con respecto a lo que es considerado una maldición. Afirma que el homoerotismo es un producto limeño. Para él la homosexualidad andina es erradicada tempranamente por la justicia comunitaria. Esta respuesta brutal desde la región andina hacia lo que es considerado diferente y una amenaza para su tradicional forma de vida, puede explicar no solo la actitud violenta de

Rosita para defenderse, sino también su estado de alerta ante el peligro representado por los estamentos más conservadores de la sociedad peruana, donde la región andina ocupa un lugar destacado: “Allá no nacen. El alma no le hace contra a su natural sino cuando la suciedad lo amarga. Aquí, en el Sexto, la mugre está afuera; es por la pestilencia y el hambre” (238). Cámac acentúa la pertenencia innata de la subjetividad homoerótica a espacios considerados decadentes como la urbe limeña. Esta percepción no es original de Cámac, es una percepción común que las grandes ciudades por su particular constitución y desarrollo han sido más permisivas en aceptar comportamientos y prácticas considerados inmorales o retorcidos en otros espacios de desarrollo humano:

First, there is the assumption that homosexuality is a product of the *urban*, and the rural and wilderness spaces are thus somehow free from the taint of homoerotic activity. Nothing, in fact, could be further from the truth. At the end of the nineteenth Century and well into the twentieth, the western wilderness was a space heavily dominated by communities of men. (Mortimer-Sandilands y Erickson 15)

El fragmento citado cuestiona la percepción superficial de que la homosexualidad sea primordialmente urbana y que el mundo rural se encuentre excepto de cualquier actividad homoerótica. Tal pensamiento, la homosexualidad producto de la ciudad, es evidentemente exagerado, dado que hay una fuerte presencia de comunidades masculinas en el campo, por ejemplo en las tareas de pastoreo en el caso andino o en el trabajo con el ganado para el caso norteamericano. En este sentido, la afirmación tajante de Cámac señalada anteriormente podría estar ocultando la presencia de prácticas homosexuales dentro de aquellos círculos masculinos andinos. Asimismo, es posible entender la mayor visibilidad de la homosexualidad en las ciudades como una consecuencia de la expulsión de los sujetos homoeróticos de la patria andina para encontrar refugio en los espacios urbanos costeros denostados por el dirigente minero. Es necesario remitirse al valor de la institución del matrimonio heterosexual en las comunidades indígenas. Puede notarse que los valores son muy rígidos y las consecuencias de transgredirlos son grandes:

El matrimonio indígena se realiza conforme a normas estrictas, regimentadas y sometidas a un ceremonial minucioso ... Tal matrimonio no tiene validez oficial, ni para la Iglesia ni para el Estado, pero lo tiene y muy rigurosamente dentro de cada comunidad, a tal punto, que el adulterio casi no existe, porque las penas que amenazan a este tipo de infracción moral son tan severas, acarrear sanciones de orden religioso y social tan implacables, que el adulterio apenas se concibe que pueda ocurrir. (Arguedas, *Las comunidades* 310)

De esta manera, añadiendo este análisis de Arguedas a las ideas expresadas por Cámac se puede concluir que simplemente la violación del pacto heterosexual en la sierra ya implica una dramática sanción comunitaria. Con obviedad, entonces, las consecuencias serán más terribles para las subjetividades homoeróticas de los Andes peruanos porque como bien ha indicado Foster el sistema heteronormativo aboga constantemente por la (re) producción de la hegemonía de lo heterosexual (“Consideraciones” 49). Siguiendo la misma lógica, el libro de Will Fellows, *Farm Boys: Lives of Gay Men from the Rural Midwest*, esclarece cómo los valores tradicionales son decisivos en las comunidades agrícolas del *Midwest* norteamericano y que, por lo mismo, impiden la existencia libre de identidades homoeróticas, tal como sucede en la región andina siguiendo la opinión de Cámac y de Arguedas:

These men describe how they perceived and responded to a variety of conditions that existed in many of the farm communities and families of their boyhoods: rigid gender roles, social isolation, ethnic homogeneity, suspicion of the unfamiliar, racism, religious conservatism, sexual prudishness, and limited access to information. While none of these conditions is unique to farm culture, they operate in a distinctive synergy in that setting. (IX)

Las ideas, anteriormente presentadas, demuestran que el pensamiento andino y el pensamiento anglosajón no se ubican en las antípodas como tradicionalmente se ha pensado. Más bien hay algunas similitudes entre los estamentos más tradicionales de ambos sistemas semióticos o semiósferas. También, el famoso estudioso de la sexología, Alfred Kinsey añade, a esta polémica definición topológica o etnográfica del desarrollo del homoerotismo en el mundo, patente en el discurso de Cámac, lo siguiente: “farm activities call for masculine capacities, and associations with girls rated sissy by most of the boys in such a community” (455).

Antes de finalizar es necesario precisar que las palabras de Gabriel sobre Rosita, “a medida que Cámac iba analizando el canto del Rosita, la voz delgada, clara y sentimental del invertido penetraba en la materia íntegra del Sexto” (251), subrayan elementos inherentes a la identidad de este particular sujeto homoerótico y que, evidentemente, el mismo narrador ha privilegiado en el mundo andino como la sentimentalidad formadora confirmada por la apreciación del paisaje o del canto de los pájaros:

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 mediodía. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto ... Lima bajo

la llovizna, a pesar de su lóbreguez, me aproximaba siempre, algo, a la plaza nublada de mi aldea nativa. Me sorprendió, por eso, que la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer oído allí, entre los nichos del Sexto. (224)

El canto bello de Rosita se compara con el canto de los pájaros de la sierra que representan mucho para el universo emotivo de Gabriel, son como la esencia de su ser, el recuerdo de ese canto de los pájaros serranos le permite salir de ese mundo atroz de la prisión y entender un mundo, el andino. Ahora se entiende mejor su posición sobre el sujeto con voz de mujer. Rosita es el *invertido* porque existe un temor en Gabriel. No puede dejar de reconocer esa belleza que emana de la voz de mujer atrapada en un cuerpo de hombre. Una voz que por la contundencia de su rechazo – “invertido” le denomina – indudablemente lo seduce porque su lugar de origen se encuentra ubicado en las profundidades de su ser marcado por el canto de los pájaros serranos. Finalmente, el Perú *de todas las sangres* – el sueño político de José María Arguedas – no incluye una, la de Rosita y los que son de su misma naturaleza porque como bien lo formula terriblemente Cámac, esos que no son producto de mujer, producto de la sagrada Pachamama, serían aniquilados.

Me gustaría señalar, para finalizar, que las nuevas aproximaciones a la producción literaria arguediana buscan volver a poner sobre el tapete y actualizar los viejos temas que tanto obsesionaron a Arguedas como el entendimiento intercultural y la lucha contra los discursos autoritarios y excluyentes, los mismos que no dejan de contener una heterosexualidad compulsiva como ha comprobado con justeza este artículo.

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María. *El Sexto. José María Arguedas: Obras Completas*. Tomo III. Lima: Editorial Horizonte, 1983: 219-344. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Nanterre: ALLCA XX, 1990. Impreso.
- . *Las comunidades de España y del Perú*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987. Impreso.
- Butler, Judith. Preface. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex."* Segunda edición. New York: Routledge, 2011. VIII-X. Impreso.
- . *Gender as Performance: An interview with Judith Butler*. Extracts. Interview by Peter Osborne and Lynne Segal. *Theory.org.uk*. Theory.org.uk. Web. 7 Jun 2011.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963. Impreso.

- Fellows, Will, Preface. *Farm Boys: Lives of Gay Men from the Rural Midwest*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. IX-XII. Impreso.
- Foster, David William. "Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana." *Letras: literatura e autoritarismo* 22 (2001): 49-53. Impreso.
- . *Producción cultural e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000. Impreso.
- Foucault, Michel. *History of sexuality*. Vol. 1: An Introduction. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Impreso.
- Galdo, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorça, Gutierrez*. IEP, Lima: 2008. Impreso.
- Godenzzi, Juan Carlos. "Discursos no hegemónicos sobre la identidad en el Perú." *Identidad(es) del Perú en la literatura y las artes*. Eds. Fernando de Diego, Gastón Lillo y otros. Ottawa: University of Ottawa, 2005. 39-50. Impreso.
- Grigg, Russell. *Lacan, Language, and Philosophy*. Albany: SUNY Press, 2008. Impreso.
- Kensley, Alfred, Wardell B. Pomeroy y Clyde E. Martin. *Sexual behavior in the human male*. Philadelphia: W. B. Saunders Co., 1948. Impreso.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [jé] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica." *Escritos*. Volumen 1. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002. 86-93. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *On populist reason*. London; New York: Verso, 2005. Impreso.
- López Calvo, Ignacio. "José María Arguedas's El Sexto and the grotesque body: The Japanese carácter at the boundaries of National Belonging." *Chasqui* (2013): 137-46. Impreso.
- "Marica." *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*. 22 ed. Web. 3 Jun 2011.
- Midnight Express*. Dir. Alan Parker. Perf. Brad Davis. Casablanca Filmworks, 1978. Película.
- Mortimer-Sandilands, Catriona y Bruce Erickson. "A genealogy of queer ecologies." Introduction. *Queer ecologies: sex, nature, politics, desire*. Ed. Catriona Mortimer-Sandilands y Bruce Erickson. Bloomington: Indiana UP, 2010. 1-47. Impreso.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. Introduction. *Among Women: From the Homosocial to the Homoerotic*. Ed. Rabinowitz, Nancy Sorkin. University of Texas Press, 2002. 1-33. Impreso.
- Serano, Julia. "Performance Piece." *Gender Outlaws: The Next Generation*. Ed. Por Kate Bornstein y S. Bear Bergman. Berkeley: Seal Press, 2010. 85-88. Impreso.
- Sökefeld, Martin. "Reconsidering Identity." *Anthropos* 96.2 (2001): 527-44. Impreso.
- Smith, Paul. Note on Terminology. *Discerning the Subject*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988. XXXIII-XXXV. Impreso.
- Zizek, Slavoj. "Avatar: Return of the natives." *Newstatesman.com*. NewStatesman, 4 Mar 2010. Web. 7 Jun 2011.