

Arguedas y Salazar Bondy

La poesía quechua, el «espíritu» andino y la construcción de un personaje artista

Antes de la publicación de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966) (volumen que recoge, traducidas al castellano por José María Arguedas, transcripciones de relatos orales quechuas acerca de los orígenes del cosmos y la humanidad, ofrecidos por informantes nativos a autoridades coloniales durante las visitas de los extirpadores de idolatrías a los Andes centrales del Perú a finales del siglo XVI), y de su impacto en el campo de los estudios andinos —dados los altos niveles de información lingüística, histórica y mitológica que contenía—, las fuentes de literatura precolombina provenían de las crónicas poshispánicas, eran sobre todo quechuas y habían sido transcritas por el Inca Garcilaso de la Vega, Joan Santa Cruz Pachacuti, Cristóbal de Molina (el Cusqueño) y Felipe Guamán Poma de Ayala¹. En la década de los sesenta se produce la súbita expansión de este corpus documental, especialmente a partir de 1966. Con el mayor número de documentos coloniales²

¹ Se trata de los Comentarios reales de los Incas [1609] del Inca Garcilaso de la Vega (1943), la Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú [1613] de Joan Santa Cruz Pachacuti (1627), la Relación de las fábulas y ritos de los Incas de Cristóbal de Molina (1643) y la Nueva coronica y buen gobierno [1613] de Felipe Guamán Poma de Ayala (1936).

² María Rostoworowski publicó en 1960 Pesos y medidas del Perú Prehispánico, en 1961 Curacas y sucesiones, y en 1962 «Nue-

vos datos sobre tenencias de tierras reales en el Incario» en la Revista del Museo nacional. En esta misma revista apareció en 1963 el artículo «La Guaranga y la reducción de Huancayo» de Waldemar Espinoza Soriano. La Casa de la Cultura publicó en 1964 la Visita hecha a la provincia de Chucuito... [1567] de Garci Diez de San Miguel, acompañada del texto «Una apreciación etnológica de la Visita» de John Murra. El Instituto de Estudios Peruanos publicó en 1966, como se mencionó

anteriormente, la traducción de Arguedas de Dioses y hombres de Huarochirí [1598?] sobre el texto recopilado por Francisco de Ávila. La Universidad Nacional Herminio Valdizán publicó en 1967 la Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562 de Iñigo Ortiz de Zúñiga, que incluye el texto de John Murra «La visita de los Chupachis como fuente etnológica». La Revista Histórica publicó también en 1967 el artículo de Waldemar Espinoza Soriano «Los señorios étnicos de Chachapoyas

y la alianza hispano-chacha». La colección de la Biblioteca de Autores Españoles (que ya había editado en 1956 la Historia del nuevo mundo [1653] de Fray Bernabé Cobo) publicó en 1968 la Extirpación de la idolatría del Perú [1621] de Fray Pablo José Arriaga, la Suma y narración de los Incas [1551] de Juan de Betanzos, y la Relación de muchas cosas acaecidas en el Perú [1552?] de Cristóbal de Molina el Almagrista (1968). Esta bibliografía ha sido tomada de Rostoworowski (1988).

también aumentan las transcripciones de literatura contemporánea en lenguas aborígenes y sus traducciones al castellano.

El interés que se había despertado durante el indigenismo de los años veinte se incrementa y especializa durante la siguiente década. En su antología de 1938 *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Arguedas escribe: «Ya en Lima encontré un grupo de escritores y artistas que se preocupaban del indio: unos estudiando el aspecto político y económico; otros sólo del indio como creador de arte....». (Reproducido en Arguedas 1986, 18.) Luego de los conocidos trabajos de Manuel Suárez Miraval, Adolfo Vienrich, Jorge Lira y Jesús Lara, publicados durante los cuarentas y cincuentas, el análisis y la difusión de la poesía quechua son llevados a cabo por «estudiosos», críticos, traductores, editores e impresores cercanos tanto a José María Arguedas (1911-1969) como a Emilio Adolfo Westphalen (1911). La «Peña Pancho Fierro» es uno de los espacios privilegiados de reunión y de representación cultural y punto de encuentro entre Occidente y el Perú. Lo testimonia tanto la puertorriqueña Concha Meléndez, en su volumen *Entrada en el Perú* (1941)³, como el antropólogo francés Paul Rivet en su prólogo al libro *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español* (1957)⁴ de Sergio Quijada Jara. Entre los más jóvenes asistentes a la Peña e interesados en la poesía andina, se encuentran Javier Sologuren (1921) y Sebastián Salazar Bondy (1924-1965). Sologuren publica en Lima, e imprime personalmente, un breve cuaderno en edición bilingüe y traducción de Arguedas: *Canción quechua anónima: Ijmacha [La viuda]* (1959), bajo el sello de La Rama Florida. Salazar Bondy publica en 1964 un volumen más amplio, la selección *Poesía quechua*, bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México, libro que se reedita en Buenos Aires, póstumamente, en 1968.

³ Concha Meléndez es también autora de La novela indianista en Hispanoamérica (1934). En el libro de 1941, escribe:

«Con los Núñez hice mi primera visita a la peña literaria Pancho Fierro, sitio de reunión de las gentes de letras y arte en Lima... En aquella primera visita me presentaron también a Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Peña Barrenechea y José Hernández, todos poetas jóvenes de

calidad.... Volví dos veces más a «Pancho Fierro», una de ellas con Alberto Tauro... Tauro me presentó esa noche a José María Arguedas, el cuentista de Aqua... Mi última visita fue con Westphalen y César Moro...» (Citado en Escobar 1989, 37-38).

⁴ En dicho prólogo escribe Rivet:

«[¿]Y cómo olvidaría al dinámico José María Arguedas, nacido en Andahuaylas, ahora radicado en Lima, que colabora poderosamente a la obra de sus paisanos andinos? [¿] Y cómo no evocaría una noche que pasé en Lima, en compañía de estos nostálgicos de la Sierra, en la Peña de Pancho Fierro, Plazuela de San Agustín? Allí existe un modesto salón donde se exhiben objetos folklóricos de los indios de la altiplanicie. En 1951, mis amigos del Cuzco y de otras provincias del interior, me convidaron en este cuadro, a una reunión en la cual me

obsequiaron el concierto más extraordinario y conmovedor de canciones Kichua. Entre los cantores más entusiastas, si bien recuerdo, estaban Efraín Morote y José María Arguedas, su guitarra y sus cantos evocaban, en este rincón de paz y de calma, en medio de la gran ciudad moderna ya europeizada, toda la poesía, toda la nostalgia de este mundo todavía intacto que perdura en la tierra peruana».

Salazar Bondy abre su volumen de *Poesía quechua* con una introducción cuyos primeros párrafos de presentación histórico-geográfica de la lengua y el pueblo quechuas parecen tener en cuenta un público extranjero (no sólo mesoamericano) e instruido (estudiantil y académico)⁵. El centro de atención lo ocupan luego la producción poética y sus particularidades expresivas⁶. La edición argentina de este mismo volumen, sin cambio alguno en el texto, es índice de que el libro está, sobre todo, dirigido a *lectores de literatura*, un público familiarizado con los géneros en general y con las convenciones de la poesía en particular. Al dejar expresamente de lado los aspectos musicales y antropológicos, Salazar Bondy separa su trabajo de aquél realizado por los «folkloristas y lingüistas» (Rivet 11) que ya vienen escribiendo acerca de los cantos andinos y subrayando sus cualidades poéticas sin llegar a presentarlos específicamente como textos que responden a un género literario con parámetros occidentales. Los folkloristas encuentran que circunstancias de producción distancian la lírica andina de la «literatura» de *autores*; como se deja ver en estas líneas que escribe Jorge Lira en su nota introductoria a *Canto de amor* (1956): «Y el mérito remarcable del poeta indio es que toda esta literatura la hace no por el alarde ni el afán superfluo de inmortalizarse. No cabe en él esta preocupación. Su meta es la conquista de un amor que muere en la tumba.» (11). El uso que muchos «estudiosos» hacen, sin embargo, de los términos *poesía* y *poeta*, en relación a las composiciones andinas tanto individuales como colectivas, tiene el ánimo de contrarrestar la jerarquía verbal de lo literario y responder a la imposición de un orden del conocimiento donde la escritura ocupa un lugar predominante y la oralidad de los *cantos* un lugar inferior. Lira, por ejemplo, hace hincapié en el alto nivel artístico e intelectual de los productores anónimos:

Creo estaría demás ponderar las peculiaridades de las piezas poéticas de estos cantos. En cada una es patente el gran poder creador de los vates excepcionales y espontáneos que, sin esfuerzo, llegan a decir colmados de la más plena belleza del habla sublimes concepciones. Con sobrias palabras, con extraordinaria sencillez expresan y combinan giros y metáforas como el más acabado bardo.

Algo semejante hace Arguedas dieciocho años antes, en *Canto kechwa*:

¿Por qué esa vergüenza? El wayno es arte, como música y como poesía. Sólo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza. (1986, 24)

Entre los libros dedicados a la lírica andina que se publican en este siglo, sólo tres volúmenes, hasta 1964, han utilizado el término «poesía» en sus títulos: *La poesía quechua* y *Poesía popular quechua* (ambos de

⁵ Se presenta el mundo quechua hablante como un espacio antiguo. Se compara su momento de mayores población y extensión geográfica (bajo el estado incaico inmediatamente anterior a la llegada de las tropas hispanas), y su situación contemporánea (como lengua oral nativa predominante en la región andina formada por Bolivia, Perú y Ecuador, y hablada por grupos étnicos distintos: indios y mestizos—o cholos).

⁶ Al marco histórico-geográfico le sigue una explicación de los criterios asumidos para la clasificación genérica de los textos. Salazar Bondy los separa bajo dos rubros: «Poesía incaica»—subdividida en 'Himnos y oraciones', 'Poesía amorosa y pastoril' y 'Poesía dramática' y «Poesía folklórica». La mayor parte de los poemas de este último rubro son tomados de las crónicas coloniales, el resto de transcripciones hechas por «los iniciadores de los estudios folklóricos en el Perú». Se asume en estos textos evidencias de relativa antigüedad. Entre sus fuentes para lo que ordena como «Poesía incaica» figuran los cronistas Inca Garcilaso de la Vega, y también Molina, Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma. El volumen se cierra con una bibliografía general (90-91) y un vocabulario de términos quechuas.

1947) de Jesús Lara y *La poesía en el Perú* (1959) de Manuel Suárez-Miraval. Al usar esta palabra en su título, la edición de Salazar Bondy retoma no sólo la voluntad de subvertir la jerarquía de lo escrito, llamando poesía a todos esos textos orales, sino también la de nivelar culturas y lenguas⁷, asumiendo que tanto la producción en español como en quechua poseen particularidades y complejidades genéricas. Salazar Bondy utiliza el término poesía de un modo vasto, en el sentido incluyente que se le da a la «lírica», con el fin de equiparar como ramas de un tronco tanto cantos como textos escritos⁸. Su intención niveladora parece más bien un intento de traducción cultural que interpreta como formas culturales equivalentes dos prácticas «líricas» de origen diverso. A todo lo mencionado se debe agregar la circunstancia hispanoamericana determinada por el contexto mexicano donde se publica el libro. El volumen de *Poesía quechua* de 1964 se imprime poco después de que la misma UNAM publicara (aunque en una colección diferente) la tercera edición (1962) de *La poesía indígena* (1940) en lengua náhuatl, en selección y traducción de Angel María Garibay.

Tanto Salazar Bondy como Garibay le dedican páginas a la lengua y al «mundo» nativo americanos, a las características de sus composiciones poéticas y al problema de cómo enfrentar y entender su autoría y/o representación colectiva. Ninguno de los dos recopiladores cuestiona el estar tratando con «poesía» y si bien Garibay no encuentra el término «literatura» muy apropiado para una tradición que no le debe su supervivencia a las

⁷ Para la selección de poesía folklórica se prescinde expresamente de poetas quechuas contemporáneos por considerar que éstos producen con propósitos explícitamente literarios; todos los textos se suponen colectivos y compuestos con fines comunales. La denominación folklórica se adopta para incluir composiciones que si bien se cantan de manera coetánea a la edición del libro, se presume de ellas una significativa antigüedad por carecer de elementos culturales precisos venidos con la invasión española. Entre las autoridades citadas por Salazar Bondy en esta introducción figura Arguedas, de quien se inclu-

ye, en una nota a pie de página, un fragmento de «Sobre la poesía quechua», el prólogo escrito para la edición de Ollantay, cantos y narraciones quechuas (1957); un buen número de sus traducciones poéticas son también incluidas en la selección. El resto de la bibliografía de este volumen, de donde también toma para la «Poesía folklórica», incluye: *La poesía en el Perú* (1959) de Manuel Suárez-Miraval, *Azucenas quechuas* («Unos Parias») (1959) de Adolfo Vienrich, *el Cantoral de Cosme Ticona*, *Literatura inca* (1938) de Jorge Basadre, *La música de los incas et ses survivances* (1925) de R. y M.

d'Harcourt, *La literatura en el Perú de los incas* (1940) de Napoleón Burga, *la Gramática quechua* de José Dionisio Anchorena, *las Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español* (1957) de Sergio Quijada Jara, *el Canto de amor* (1956) de Jorge A. Lira, *la Poesía popular quechua* (1947) de Jesús Lara, *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos Incas* (1958) de Louis Baudin, y *Los incas del Perú* de Sir Clements R. Markham (Salazar Bondy 1964, 90-91).

⁸ Antes de *Poesía quechua*, Salazar Bondy había publicado una *Antología general de la poesía peruana* (1957)

en coautoría con Alejandro Romualdo (de esta edición, Salazar Bondy toma algunos de los textos «folklóricos» traducidos por Arguedas y Felipe Cristóbal), y hecho con César Miró una versión del Ollantay (1953) para el teatro moderno (versión hecha sobre traducciones de Gabino Pacheco, de José S. Barranca y de Arguedas; dos fragmentos de este texto conforman la sección de «Poesía dramática»). Este uso del término poesía en el tratamiento de una producción literaria nacional, peruana, hace de la poesía oral anónima y de la poesía escrita de autor conocido ramas de un mismo tronco lírico.

letras, hace, sin embargo, el intento de «clasificar los géneros literarios de estos cantares» (Garibay X). La separación marcada por la trayectoria paralela de los discursos *literario* y *folklórico* se resuelve, primero, hallando poesía no letrada en el campo del folklore y, segundo, aproximándose a ésta para valorar (comparativamente, teniendo como modelo la convención occidental) sus aspectos literarios sin perder sus dimensiones de documento cultural. La idea de literatura se extiende así para cubrir no sólo lo escrito sino también lo transcrito y lo oral. Garibay señala, por ejemplo, que las muestras de poesía nativa «Al valor literario —sea éste cual fuere—, agregan, por tanto, el de documentos netamente populares, o, como decimos ahora con anglicismo ya imprescindible, son poemas 'folklóricos'» (XVIII). Salazar Bondy llama precisamente «Poesía folklórica» a las composiciones populares coetáneas que «presumiblemente poseen el mismo temple lírico de las obras de sus antepasados» (10), y que muestran no tener casi elementos culturales hispanos ni «propósitos decididamente literarios».

La imprecisión en el tratamiento de las ideas de literatura, poesía y lírica, me parece responder a que estos términos, cuando se trata de enfocar lo «poético», son usados desde una tradición analítica que ve necesario precisar un autor, un hablante, o una subjetividad en la producción del discurso, puesto que el género poético se distingue por el lugar preponderante que se le concede al sujeto⁹. Salazar Bondy es consciente del problema literario que surge de estudiar una poesía cuyo sujeto productor no puede rastrearse (no se cuenta con el *corpus* de una obra) o se presenta fragmentado en la producción de una colectividad. Le interesa, sin embargo, entender los factores socioeconómicos de esta producción y consumo colectivos en cuanto puedan decirle algo de la realidad cultural y política del país. Mantener un pie en el campo de lo folklórico le permite hacer una lectura «cultural» y no limitarse a un análisis literario que, al buscar la aplicación normativa, devalúa lo que no se ajusta a criterios genéricos preestablecidos. Al hablar de poesía folklórica, Salazar Bondy puede presentar la existencia de «otro mundo» en los Andes, y de un poblador, u «hombre andino», que se muestra en dos facetas: es una colectividad, y es un espíritu o alma (Lira 11; Quijada Jara 13, 29). Estos últimos términos sintetizan la colectividad andina al punto de crearle un «perfil psicológico» de individuo. Por razones que no se apartan totalmente de las que justifican el estudio poético tradicional, la observación y análisis de Salazar Bondy, además de mirar sociohistóricamente, también buscan sacar a la luz una subjetividad popular nativa. Apuntando a lo poético puede explorar lo subjetivo, y, a lo quechua, el estado de lo popular nativo en el Perú. La idea de poesía folklórica, por su parte, permite imaginar que «esas páginas de la poesía popular revelan el espíritu y la personalidad de un

⁹ Con respecto a la poesía incaica, Salazar Bondy hace referencia a los compositores: harawicus, «poetas populares», y amautas, «letrados».

gran pueblo» (Salazar Bondy 1964, 10); es decir, percibir la forma concreta de una sensibilidad (alma-espíritu) cultural *peruana*, o, dicho de otro modo, de una subjetividad construida como un hablante ficticio y productor del paradigma poético andino, como un solo autor para todo el conjunto de poemas: un *poeta* (individuo con la sensibilidad necesaria) que puede ser estudiado como se hace con un artista contemporáneo.

Siguiendo una práctica común a otros ensayos acerca de la poesía quechua, en su introducción, Salazar Bondy resalta un puñado de características; primero, la presencia de un correspondiente espacio cósmico donde el mundo ocupa un lugar bajo el orden primordial de la naturaleza. En tal mundo, todo (sea animal, vegetal o mineral) vive, y el ser humano no es más que una de esas entidades compartiendo el *hábitat* de los otros elementos. Los entes perceptibles a los sentidos tiene su contraparte inmaterial, lo que lleva a deducir presencias del todo inmatriciales, «esencias», que si bien son imperceptibles a los sentidos no lo son al genio de la subjetividad:

La poesía quechua responde perfectamente a la concepción del mundo «fluido y superpoblado» del hombre andino que observara Louis Baudin, merced a la cual todo en él es viviente: piedras, vegetales, montañas, estrellas. Todo ahí está penetrado de espiritualidad o envuelto en una atmósfera de presencias irreales. El alma sensible del adorador de la divinidad o del nostálgico enamorado percibe aquellas imponderables esencias y las incorpora a la oración y al canto.

En segundo lugar, Salazar Bondy se enfoca en un espacio humano ocupado por individuos selectos (sujetos a las fuerzas intangibles de la fe y el amor), cuya relación con el cosmos les permite percibir y expresar su percepción. Estos tienen en común un *alma sensible*, una propiedad que los reúne e incorpora tanto al cosmos (siendo uno más de esos seres vivientes intangibles) como a sus propias formas de expresión; así, la sensibilidad andina que los califica (religiosa o afectiva) se hace concreta en su poesía:

La literatura quechua, en general, y la poesía, en particular, fueron, y siguen siendo, sentimentales e intimistas. Su candor, su casi puerilidad, provienen de su emocionado panteísmo: la mujer amada es *urpi*, paloma; *apus* o manes tutelares las cumbres de la cordillera, almas en pena los vientos. La realidad participa del espíritu cósmico y posibilita imágenes a las que siempre accede la naturaleza, insuflado el sentimiento de un ardor puro, juvenil. Jorge A. Lira afirma que poetas y cantores lo son, entre los quechuas, sólo en la juventud y la primera adultez, nunca luego.

Salazar Bondy señala, mediante metáforas, cierto tipo de movimiento lingüístico poético que crea correspondencias trasladando cualidades entre la subjetividad del individuo y el cosmos: lo amado es naturaleza y lo natural es divinidad: el amor y espiritualidad se reúnen e identifican en «puerilidad» y «panteísmo». En esta poesía (vista como forma concreta de

la sensibilidad quechua) se entiende un lenguaje que despliega una dialéctica que relaciona cosmos e individuo. Casi treinta años más tarde, en el ensayo «Cosmología poética: waynos quechuas tradicionales» (1993) Martin Lienhard observa características semejantes en otras composiciones líricas, que explica desde otro punto de vista y con otra terminología: «Los cantos examinados», escribe, «no se limitan a construir, a través de sus paralelismos sintácticos y la construcción de parejas, una 'cosmología poética' estática. A partir de la perspectiva de un yo determinado, cada uno narra una historia o presenta una sucesión de imágenes. La cosmología no aparece sola, sino en relación con una mirada y, posiblemente una 'acción'. En las composiciones quechuas, ambos investigadores distinguen maneras de configurar un sujeto o hablante en relación con el cosmos, un «personaje» narrador o protagonista, y un argumento.

La introducción de Salazar Bondy también expone una idea particular de la lengua quechua. En forma descriptiva, Salazar Bondy resalta los sonidos guturales de su fonética, la presencia de sufijos y prefijos que le dan plenitud de aliteraciones, y la dificultad, mas no imposibilidad, de traducción de su poesía, sin dejar de mencionar que se trata de composiciones acompañadas de música (1964, 12). Agrega unas líneas para reconocer el trabajo de quienes se han dedicado a este quehacer con el fin de «salvaguardar este tesoro literario», imagen frecuente en la socorrida retórica del *rescate de la cultura nativa*. En ese momento, la figura estelar de esta actividad es, como he indicado, José María Arguedas.

Después de Arguedas, la labor de Salazar Bondy en pro de la difusión de la poesía quechua en el ámbito hispanohablante es una de las más prolíficas y efectivas, y se hizo posible, entre otras razones, gracias a sus continuos y numerosos viajes al extranjero y a su incansable oficio de periodista cultural. De origen urbano costeño, Salazar Bondy expande su interés a un repertorio cultural de prácticas de origen andino. Vista de manera global, su obra muestra diferentes facetas que aún responden a la trilogía «Indigenismo, Vanguardia y Revolución» (González Vigil 12) que Mariátegui interrelacionó existosamente para formular su alternativa al problema de la nacionalidad. Cuarenta años después de *Amauta*, Salazar Bondy está enfrascado en el proyecto de realizar artísticamente un producto estable y culturalmente articulado en un Perú antagónico, de dar con un modelo de identidad nacional que le resuelva (a él y al país) el conflicto de una práctica que parece disgregarse en direcciones variadas y hasta, aparentemente, opuestas: traducciones, ediciones y adaptaciones de literatura quechua al teatro moderno; crítica sobre arquitectura colonial y arte precolombino; ensayos de análisis sociológico; una novela de escenografía europea y personajes latinoamericanos y otra, publicada póstuma-

¹⁰ Los títulos que siguen son muestras de la multiplicidad de líneas en la obra de Salazar Bondy: la obra de teatro *Ollantay* (1953, 1963) en traducción y adaptación al teatro moderno; los volúmenes *Arte milenario del Perú* (1958), *Del hueso tallado al arte abstracto* (1960), *Cerámica peruana prehispánica* (1964) y artículos sueltos sobre arte recogidos póstumamente en el volumen *Una voz libre en el caos* (1990), entre éstos se encuentra una polémica con Szyszlo en torno a la pintura abstracta; los ensayos *Cuba: nuestra revolución* (1962) y *Lima la horrible* (1964); las novelas *Pobre gente de París* (1958) y la póstuma *Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...* (1969); y colecciones de poemas como *Confidencia en alta voz* (1960), *Conducta sentimental* (1963) y la antología *Mil años de poesía peruana* (1964). Su numerosa obra teatral ha sido recogida póstumamente en los volúmenes *Comedias y juguetes* y *Piezas dramáticas, ambos publicados en 1967*. (Tello 1969).

mente, localizada en el Perú y escrita desde la perspectiva del realismo crítico; y también poesía y teatro de línea diversa¹⁰. Su temprana muerte (1965) ha dejado el proceso de su obra en aquel momento conflictivo: el de cómo resolver la tensión creada por la simultánea valoración de la estética precolombina, de la formación intelectual de raíz europea, y del cambio social que su época demanda; o, en otras palabras, el problema de hacer corresponder una práctica cultural con una posición política.

En su tarea de imaginar una nacionalidad «artística», e inmerso en una formación de tradiciones culturales de origen occidental, Salazar Bondy escoge como alternativa aproximarse al arte mediante el estudio científico. El conflicto que le crea no ver una cultura nacional lo inclina a buscar una fuente de unificación en lo nativo, en lo andino que todavía le sigue siendo desconocido y parece revelársele a través de la observación metódica. En *Poesía quechua*, vislumbra una solución imaginando una cultura nacional que se anuncia como algo que tiene visos de ser una masiva y súbita novedad de origen nativo que ha de dar coherencia a todas las piezas sueltas:

La reserva estética que los quechuas guardan en su aislamiento del presente despertará, al modo de una fuerza innovadora, cuando ocurra su liberación del feudalismo supérstite y se produzca su integración a la nación moderna, de la que este pueblo forma parte. (11-12)

La idea de liberación cultural por cambio de un estado durmiente a otro de vigilia, sugiere una revolución social, y superpone un escenario histórico de cambio político al mesianismo mítico de la serie de relatos de *Inkarri* (de la que me ocupó en la última sección de este capítulo), que Salazar Bondy no podía dejar de lado. Esta declaración se relaciona, necesariamente, con los movimientos campesinos y de liberación política de esos años. Poco tiempo después de la publicación de *Poesía quechua*, en una de sus intervenciones durante el Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965 (cuya transcripción se publicó en 1969), dice:

Ya no se postula, pues, que volvamos al Imperio de los Incas, lo cual era una utopía y como tal irrealizable, se postula la construcción de una sociedad, de un mundo y de un espíritu que correspondan al Perú profundo y que sean la síntesis de todas las sangres, de todos los elementos culturales que en este país se dan cita con un nuevo proyecto del hombre, con un nuevo proyecto de dicha para el hombre. Esto ha sucedido, por ejemplo, en Rusia con aquella forma del alma rusa.

Con un lenguaje que recuerda las opiniones de Mariátegui acerca del indigenismo, en los *Siete ensayos...*, Salazar Bondy ve que la posible solución a su conflicto, y al del país, está en el terreno de lo cultural y ha de provenir del lado nativo del Perú, de su «espíritu». Para construir desde la

cultura un modelo de identidad nacional que responda a la urgencia reivindicadora, Salazar Bondy tiene por un lado el caso de Westphalen (de cuya experiencia «no andina» se encuentra más cercano), y por el otro el de Arguedas (a cuya experiencia de acercamiento al socialismo lo inclina su interés político). Las citas anteriores reflejan un lenguaje de época que se halla presente también en ciertas imágenes de la obra temprana de Arguedas, como en el ensayo introductorio a *Canto kechwa*:

Ese día aflorará, poderoso y arrollador, un gran arte nacional de tema, ambiente y espíritu indígena, en música, en poesía, en pintura, en literatura, un gran arte, que, por su propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal.

Y que ese día no está lejano lo demuestra la simpatía de nuestros mejores artistas actuales y de algunos escritores por los temas nativos. En pintura y en música, nuestros mejores artistas ensayan hacerse intérpretes del paisaje andino y del pueblo indígena.

En el ejemplo de Arguedas, Salazar Bondy percibe que una dinámica de dos vías traslada contenidos entre un espacio «mágico» andino y otro de racionalidad occidental, haciéndolos equivalentes. Llevado por su propia autodemanda (que lo conduce cada vez más por la alternativa del «compromiso social») (*Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965* 230) de producir una pronta resolución del conflicto en el que su propia praxis se encontraba inmersa (y que él ve como encrucijada nacional), Salazar Bondy llega a reclamar de Arguedas (en el *Primer encuentro...* 139, 180, 191-196, 235-244; y en una mesa redonda sobre la novela *Todas las sangres*, que se llevó a cabo en el Instituto de Estudios Peruanos el 23 de junio de 1965) la síntesis artística que él mismo no alcanza a poner en obras concretas:

...encuentro que José María Arguedas tiene una doble visión del Perú, exhibe una doble doctrina, manifiesta una doble concepción del Perú, que resulta en cierto modo contradictoria, aunque él conscientemente no lo crea así. Esa doble visión es la siguiente: por una parte, la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena, relativa a la concepción indígena prestada, ayudada, tomada de la concepción indígena del mundo, un cierto panteísmo, donde las flores se animan como seres humanos, donde los pájaros tienen una condición de símbolos, donde la vida animada e inanimada del mundo manifiesta mediante alegorías, cierta presencia superior, cierta presencia, yo diría, cristalina. Esto, por un lado, le viene a Arguedas, creo yo, de su formación quechua, de su infancia al lado de los concertados a quienes, según su propia confesión, él debe tanto de sus amores y sus odios. Pero por otro lado, Arguedas tiene una formación universitaria, occidental, una formación científica de la cual no puede prescindir, y entonces, al mismo tiempo se plantea esa visión mágica del mundo en la que está incluida también la sociedad porque la visión de don Bruno, el feudal, es una concepción mágica, al mismo tiempo que una concepción mágica del mundo, que debe al indígena, está su concepción racional, científica de la sociedad, y entonces se plantea la dicotomía de la lucha entre la burguesía nacional y el imperialismo. Esto es, a mi juicio, un carácter superpuesto, yuxtapuesto, no compenetrado entre dos ideas, dos doctrinas, dos ideologías

¹¹ En una de sus notas, Salazar Bondy también resalta esta diferencia citando a Arguedas: «Los himnos católicos lo convierten [al indio] en un ente para quien el martirio físico debe constituir la médula de la vida, un hecho natural no sólo inevitable, sino necesario» (1964, 9-10).

¹² Fue publicado individualmente en Apu Inca Atawallpaman. (Elegía anónima quechua, recogida por J.M. Farfán. Traducción, introducción y notas de José María Arguedas) Lima: Edit. J. Mejía Baca y P.L. Villanueva, 1955. (Romuldo 1984, 553). Este texto se calcula compuesto en el siglo XVII; la versión quechua fue tomada del Cantoral de Cosme Ticona recopilado en Pisac y Calca, Cusco, en 1930, y transcrito por J.M.B. Farfán (Carriello 1967, 47).

¹³ Entre la bibliografía, menciona las ediciones de los documentos coloniales que se encuentran a mano hasta ese año: las transcripciones de Santa Cruz Pachacuti, Cristóbal de Molina, Guamán Poma, las recopilaciones de Jesús Lara y del padre Lira, y el Ollantay. Entre las recopilaciones de poesía folclórica realizadas por él mismo (que son las más numerosas) y por otros autores (todas anteriores a 1955), incluye «La viuda» (32) y la referencia bibliográfica a la edición (1959) realizada con el sello editorial de Javier Sologuren. También, bajo el apartado «Poesía actual», en versión en español, aparece su oda «Al Jet», que ya había publicado en La Rama Florida.

que conviven en Arguedas y que todavía no se han convertido en una sola, no se han unido, no se han confundido en una sola concepción del mundo. (¿He vivido en vano?: mesa redonda sobre Todas las sangres... 22-23).

La superposición de dos espacios culturales no es un modelo de nacionalidad que le ofrezca nada nuevo a Salazar Bondy, es más bien otra versión del ya conocido enfrentamiento entre mundos indio e hispano. La labor y figura de Arguedas sí le ofrece esbozos incompletos de un modelo. Como artista, Arguedas puede tomar simultáneamente dos perspectivas culturales, encontrarse en una posible intersección de dos espacios que se conciben rígidos y paralelos; mas ello no hace de los dos espacios la unidad esperada. Lo que Salazar Bondy no alcanza a formular en ese entonces es un modelo móvil de nacionalidad, que no respeta la rigidez de los espacios culturales internos; el de Arguedas es un ejemplo de esa entidad dinámica que es a su vez cultural y artística. Y así va a ser entendido por otros jóvenes escritores y artistas de ese momento. Si bien el reclamar de Arguedas una pronta solución es una vía cerrada para Salazar Bondy, el campo que se le abre ilimitado es el de la investigación del arte andino. El objetivo es explorar, a partir del ejemplo de Arguedas, los mecanismos de los que se valen la literatura y el arte quechuas para construir un punto de vista, una relación transformadora entre el yo y el cosmos, una sensibilidad: su «reserva estética». La apropiación de las técnicas nativas y de su «espíritu», de manera que se muestren como la fuerza innovadora esperada, comprende la labor de imaginar a un artista nativo cuyos orígenes puedan perderse en el tiempo. Tanto Salazar Bondy como Arguedas contribuyen en la construcción de este personaje y de su relato.

En 1966, dos años después de aparecida la selección de Salazar Bondy, Arguedas publica otra, también en Buenos Aires. En su presentación a este volumen, que lleva el mismo título del de Salazar Bondy, *Poesía quechua*, Arguedas hace un pequeño recuento histórico, resaltando la diferencia de actitud entre los himnos religiosos incaicos y los cristianos, donde los primeros «revelan que la relación del hombre con Dios fue más de gratitud y regocijo que de temor», mientras que los segundos «trataron de fundar en la conciencia de la grey india el espanto, la humildad sumisa, el desprecio a la vida»¹¹. Entre los poemas de este «Período colonial», Arguedas incluye el «Apu Inka Atawallpaman» (1966, 21-24) sin precisar que se trata de su traducción¹². Arguedas no tiene aquí apreciaciones con respecto al quechua como lengua, sólo lamenta no poder ofrecer editorialmente una versión bilingüe¹³.

El volumen está dirigido a un lector hispanoamericano y universitario. Los comentarios sobre un productor poético quechua son parcos, tomando en cuenta el tono literario y académico. Para poder apreciar mejor la

idea de artista andino que yace tras esta presentación formal de la poesía quechua, es necesario remontarse a un momento previo del proceso de «traducción cultural», a un ejemplo del paso de lo «folclórico» a lo «literario», y colocar esta selección al lado de su antecedente: el *Canto kechwa*, selección de poesía andina realizada por Arguedas en 1938, casi tres décadas antes que la publicada en Buenos Aires. El *Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, que abre este otro libro, es una pieza de corte autobiográfico dividida en tres partes. Las partes segunda y tercera son ensayos expositivos acerca del estado del interés intelectual limeño en la cultura andina. La primera parte es, para el propósito de mi análisis, más interesante. Es un texto narrativo que ocupa un tercio de todo el texto. Su trama consiste básicamente en una secuencia de interpretaciones musicales realizadas en diferentes «escenarios». Su narrador es también protagonista de los eventos; en un principio es un yo plural, un «nosotros», es una colectividad interpretando los cantos en su lugar de origen. A mitad del relato, la voz narrativa pasa a ser un yo que contra su voluntad ha sido separado de su grupo, es un yo individual desgajado de su colectividad y llevado a otros espacios. En estos nuevos «escenarios», el «yo» es un intérprete extraño en un ambiente extraño donde una comunidad, primero indígena-serrana y luego costeña, lo observa, ya sea aburrida: «Algunas noches los visitaba y junto a ellos cantaba los waynos de Ayacucho, de Abancay, de Coracora. Pero casi no oían. ¡Bonito, niñucha!—decían; pero les daba sueño. Y yo me iba.», o despectivamente: «Cuando llegué a las ciudades de la costa, la gente de esos pueblos todavía despreciaba mucho a los serranos. En esas ciudades no se podían cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente, y se reían». El traslado de un espacio a otro no sólo transforma el grupo en un individuo, sino que hace de éste un ser único y especial.

La narración de Arguedas, basada en el desplazamiento de una práctica cultural, condensa la colectividad en un solo individuo andino y la cultura en un tipo de práctica. Cantor y canciones se mueven, casi atemporalmente, tanto en el propio territorio geográfico de los Andes —desde un espacio marcado por lo andino a otro marcado por lo occidental (de una hacienda a otra)— como entre los territorios geográficos de la sierra y la costa peruanas. El relato de Arguedas presenta una acción cultural trasladándose entre espacios contiguos. La secuencia le da forma a un *personaje andino* que es el depositario de varias experiencias que van transformándolo como persona. De ser miembro de una comunidad rural, acaba siendo extraño a una «indiada» que «no sabía cantar». La mudanza es, por un tiempo indeterminado, la condición estable de este individuo, mientras

que la separación de su comunidad original, hace de él, paulatinamente, alguien «consciente» de su sensibilidad y su actividad cultural: un «artista andino». Este personaje lleva las marcas del *movimiento* y la *sensibilidad*, cualidades que le permiten apreciar lo que una colectividad no se ve necesariamente obligada a problematizarse. Cabe anotar que este breve análisis deja preguntas abiertas y cabos sueltos que merecen mayor estudio, herramientas y espacio, que me obligarían a dejar de lado el problema de la poesía quechua como uno de los ejes de la construcción de un personaje con sensibilidad andina.

En los ensayos antropológicos de Arguedas, posteriores a la introducción a *Canto Kechwa*, también puede rastrearse un protagonista que va de un lugar a otro, observa y, por lo menos anímicamente, participa de numerosas prácticas culturales. Es una suerte de viajero que se presenta marcado por un tipo especial de sensibilidad. Este aspecto de la obra de Arguedas también merece mayores estudios puesto que esta voz que determina un punto de vista dentro de la cultura andina, puede ser entendida como la de un personaje que forma parte de una trama vivencial que se transmite a través de un discurso ensayístico que hace libre uso de un sinnúmero de recursos literarios. Llamado a veces *artista*, este personaje parece, por un lado, poseer la sensibilidad de todos los pueblos y, por el otro, también la «cultura». En estos ensayos antropológicos de difusión cultural, puede inclusive hablarse de la presencia de un proceso a través del cual, entre 1938 y 1968, este personaje «artista» va marcándose en forma paulatina con las cualidades de un «hombre culto». Dos ejemplos de esto se presentan, respectivamente, en los ensayos «Ritos de la siembra» y «Ritos de la cosecha», ambos de 1941:

El hombre forastero que lo escucha [el canto] lo considera un poco salvaje; el artista, por más extraño que sea, llega a percibir la profunda energía del canto; y el que ha vivido siempre en estos pueblos, por más civilizado que esté, siente al mundo como iluminado, como animado y sacudido por una humana emoción. (*Señores e indios*, 88)

[Y] el hombre culto que lo escucha, se siente como sacudido en lo más oscuro, en lo más recóndito de su conciencia, como por una voz penetrante y desgarradora que lo llamara desde el fondo sereno y alto del cielo.

¹⁴ Otro ejemplo se da en «Canciones quechuas» (1957): «El lector u oyente muy sensible, o autóctono, puede diferenciar de inmediato lo mestizo de lo indio, en la letra o en la música de las canciones aun cuando la letra haya sido escrita en el quechua más puro».

Este personaje que es tanto forastero como observador y transmisor, está explícitamente marcado por la sensibilidad¹⁴ que le permite comulgar con la comunidad local e inclusive con el cosmos. En la siguiente década, su órbita de translación se extiende hacia la selva peruana y hacia otras naciones andinas, como en los ensayos «La ciudad de La Paz» (1951) y «Andahuaylinos, alemanes y amueshas (un pequeño derrotero para la República)» (1956):

Es posible que algunos paceños muy occidentalizados hayan roto para su desventura, su maravilloso vínculo con el Illimani. Pero la multitud y el hombre sensible no perderán jamás la amorosa comunión con ese noble ser majestuoso. Él es, principalmente quien convierte en paceños a los forasteros, disolviendo los humanos artificios.

Se les veía extraviados [a los amueshas], a tanto extremo, que el hombre sensible, viéndolos en ese estado, bajo el semblante de las montañas cubiertas de árboles y de pájaros de colores, comprendía que Villarica, la civilización, lo está corrompiendo.

De los años treinta a los sesenta, este concepto arguediano de *artista*, de viajero «espectador-participante sensible» se amplía para abarcar a forasteros internacionales o para agregarle al artista peruano cualidades de cultura cosmopolita, que, curiosamente, crean una vinculación con el «alma-espíritu» nativo. Ejemplos de esto se pueden leer en las siguientes citas de los ensayos «El monstruoso contrasentido» (1962) y «De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional» (1968), éste último publicado poco antes del suicidio de Arguedas:

El peruano y el extranjero realmente cultos admiran y se conmueven ante un toro auténtico de Pucará, hasta hace poco modelado como un dios para ofrenda a otro dios ... El peruano y el extranjero verdaderamente cultos, admiran y aman estos objetos y ven en ellos la muestra de una inspiración artística profunda, en que el hombre y la tierra vibran juntos, y de una destreza manual milenaria.... Porque en la obra de arte original folklórica trasciende, palpita, el espíritu del pueblo que creó la obra de arte y el paisaje en que habita, el 'espíritu de la raza' como algo inexacta, pero expresivamente, se decía antes.

En el Perú la palabra 'coliseo' nombra ahora a los locales abiertos o techados de carpas de circo, en los que se ofrecen programas de danzas y músicas folklóricas andinas, cada vez más frecuentemente matizadas de música criolla y latinoamericana ... El «coliseo» atrae al campesino temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, al hombre ilustrado y sensible.

Volviendo al tema de la poesía quechua en relación a Arguedas, es necesario analizar un texto más, publicado un año después de la edición en Buenos Aires. El texto es un prólogo a la edición de *Poesía y prosa quechua* (1967) de Francisco Carrillo. El volumen, de textos seleccionados por Carrillo y dirigidos a un lector universitario, contiene un prólogo donde, a través de un análisis de las relaciones del pueblo quechua con su literatura desde lo prehispánico inca hasta lo poshispánico cristiano, Arguedas resalta nuevamente la actitud del ser humano andino hacia la divinidad, reproduciendo, casi palabra por palabra, lo que dijo sobre los himnos católicos en su edición de 1966. A esto siguen unas líneas sobre la diferencia entre la poesía oral prehispánica quechua y la poshispánica:

Podrá el lector comparar, como ya lo dijimos, ambos períodos y descubrirá que el capítulo de los cantos de ausencia y de amor son más abundantes en la muestra de la poesía actual. La razón es obvia: el sentimiento de desarraigo es uno de los más

¹⁵ Sobre aspectos que tienen que ver con el abandono y la individualidad, dice Lienhard, años más tarde, en «Cosmología poética: waynos quechuas tradicionales»: «Pensamos que la pareja padre/madre representa, ante todo, a la colectividad humana, a la comunidad. Desde la destrucción del estado autóctono y de sus diferentes mecanismos de encuadramiento y de protección, la comunidad resulta, en efecto, la familia que proporciona una seguridad mínima a sus hijos. En los waynos tradicionales, el hombre andino se piensa, en efecto, en términos de hijo de la comunidad. No aparece nunca como individuo autónomo y autosuficiente. Cuando surge, el status de individuo aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el individuo no es sino un huérfano, un waqcha». (1993, 96-97)

¹⁶ Sobre el tema de la poesía quechua escrita desde los años cuarenta, de autor conocido e intención «literaria», puede leerse la introducción de Julio Noriega Bernuy a su antología *Poesía quechua* escrita en el Perú (1993).

profundos en el pueblo de habla quechua y no es exclusivo de la población india monolingüe sino, y frecuentemente, más intenso, en el mestizo. Los cantos de dolor y de ausencia mestizos son mucho más entrañables y terribles. El mestizo sufría el menosprecio del criollo y del indio. Uno de los remedios para ese mal era la fuga del pueblo nativo. Y la herida que causaba esta huida forzada y cruel es más desgarradora, más necesitada de expresiones violentas que el comunal y casi épico —y, para interpretarlo con un término impropio pero muy expresivo, el racial— sentimiento de opresión, no exento de compensación, del indio, que el mestizo no siente.

El artista mestizo es aquí el individuo andino desarraigado, y su expresión, la experiencia viva del que canta en espacios que le son ajenos. El sentimiento colectivo de vínculo con el cosmos permite ser leído como subjetividad que toma forma en técnicas artísticas que transmiten el abandono, la soledad y el dolor.

Las afirmaciones generales de Arguedas acerca de la poesía en lengua quechua coinciden en cuatro aspectos tanto con la introducción de Salazar Bondy de 1964, como con el ensayo de Sologuren «Poesía quechua del Perú» (1960) (que analizo en la siguiente sección), y éstos son: a) La presencia de un número mayor de textos enfocados en la «ausencia y el amor» —léase también soledad y afectividad— como característica de la poesía poshispánica y de la subjetividad moderna del compositor quechuahablante contemporáneo. b) El entender los temas anteriores como efecto tanto del desarraigo histórico (producto de la Conquista) como de la dinámica selectiva de la literatura oral¹⁵. c) La intensificación de estos factores en la persona del mestizo y en el fenómeno de la emigración como nuevo desarraigo, marginación y extrañeza. d) Este aspecto como acrecentador, asimismo, de la expresión no «comunal» cosmogónica ni «épica» india sino más bien «violenta» de aislamiento y subjetividad, muy moderna. Con estos elementos se abstraer un sentir individual y un escenario donde el individuo se construye y es construido como persona que experimenta su medida humana en relación al mundo.

La poesía predominante, la de «ausencia y de dolor», tiene también su disminuida contrapartida: los himnos «triumfales». Arguedas, en su interés para con el mestizo —habla, por ejemplo, de la obra del poeta Killku Waraka, pseudónimo de Andrés Alencastre (1909-1984)—, que responde asimismo a un panorama de ubicación personal de su propia poesía y de la poesía escrita¹⁶ en quechua, no ve en el mestizaje un mero punto de contacto (en opinión que Sologuren comparte y de la que prescinde Salazar por rebasar su proyecto). Ve un área inestable, una secuencia de espacios que señalan un movimiento a través del «ánimo» colectivo (el ethos, la «simiente misma de la población monolingüe quechua») y de la subjetividad de la «experiencia personal»:

La poesía escrita actual, representada en este libro por dos autores, es todavía muy breve. Sin embargo, también ella sigue el mismo curso que los principales géneros de la poesía oral: o son cantos de ausencia y de dolor en los que parece participar el mundo mismo —«Puma» y «Yanallaypaq», de Alencastre— o son verdaderos *hayllis*, himnos triunfales, como «Illimani», del mismo Alencastre, y «Oda al Jet», del autor de estas líneas. En los dos himnos, el contenido no refleja una concepción muy occidentalizada del mundo y de las cosas que debiera corresponder a sus respectivos autores que son, ambos, profesores universitarios, sino una visión muy indígena, podría decirse «vernacular», para utilizar, nuevamente, un término bastante impropio pero muy expresivo si se recuerda la terminología nacional para nombrar ciertos fenómenos culturales peruanos. Ambos autores, al escribir poesía épica, se confunden o intentan y logran confundirse con el ánimo, con el *ethos*, con la simiente misma de la población monolingüe quechua, sin dejar, por supuesto, de hablar a través de la experiencia personal.

Así, los textos épicos del mestizo Arguedas, al no ser folklore anónimo sino «literatura» escrita, quedan cargados del subjetivismo de la modernidad occidental. A su vez, tanto la intelectualidad como la zona de lo andino expuesta a lo occidental, quedan teñidas de una visión «muy indígena», son creaciones, objetos artísticos, de un productor *sensible y culto*.

Dicha edición, a juicio de Arguedas, y merced a su trabajo de recopilador y traductor, es hasta ese momento la compilación más actualizada de literatura en lengua andina —incluye una versión de «El mito de Inkarrí», y el capítulo 25 de *Dioses y hombres de Huarochirí* publicado en ese mismo año¹⁷. Valga decir también que éste es el último ensayo de considerable extensión publicado por Arguedas acerca del tema de la poesía quechua:

Así, este pequeño libro puede, creemos, figurar como la muestra más completa de la poesía y prosa quechua, en cuyas páginas el lector de todos los niveles podrá encontrar, al mismo tiempo, la más completa expresión del universo quechua, desde cómo fue en la época prehispánica hasta cómo es en la época actual.

Arguedas termina su presentación con unas líneas que son casi una paráfrasis de las finales de Salazar Bondy en *Poesía quechua* (1964); en éstas, Arguedas es más explícito en dos aspectos: menciona la «masa» quechuahablante en movimiento que burla la pretendida contigüidad rígida de los espacios indio-criollo (e indirectamente se refiere a las movilizaciones andinas y de los levantamientos políticos de aquellos años), y también la posibilidad de una reversión del orden anunciada por el mensaje utópico de la serie de versiones del mito de Inkarrí:

....período actual en que la gran masa, que aún habla sólo la lengua de los Incas, se agita y se levanta a caminar, indeteniblemente, por la poéticamente anunciada senda de la liberación real y, por tanto, de su integración al mundo moderno. Del fecundo infierno a la gloria de la plenitud de la vida humana.

¹⁷ Al esperado recuento de fuentes documentales, Arguedas suma la reciente edición de *Dioses y hombres de Huarochirí* y habla sobre Francisco de Ávila como extirpador de idolatrías y compositor de terribles sermones en quechua.

Como Salazar Bondy, Arguedas plantea la integración de lo andino al mundo moderno. A nivel semántico, en lo general, y simbólico, en lo particular, Arguedas consigue mayor éxito que Salazar Bondy en lo sociopolítico. En la oración final de su presentación, como un resumen de lo que entiende como la convergencia de poesía quechua y cultura andina, despliega la imagen: «Del fecundo infierno a la gloria de la plenitud de la vida humana», donde dos áreas (una nombrada e identificada con el término cristiano «infierno» y ubicada en el subsuelo, y otra en la elipsis y metonimia: el cielo evocado en la «gloria») se relacionan mediante un movimiento emergente por el que surge la vida, asociada en la «fecundidad» a la esfera terrena y subterránea. En nueva elipsis queda el movimiento de fecundación, cuya complementariedad hace «pleno» el sentido del existir humano. En el lenguaje de la época, la dinámica espacial entre lo andino y lo europeo no es sólo de desplazamiento horizontal sino también vertical. No se trata de apropiación meramente cultural sino también política.

La edición de Carrillo es un hito que muestra el estado del «conocimiento» de la poesía quechua en la década de los sesentas y el nivel de participación que tuvieron individuos como Sologuren¹⁸ y Salazar Bondy¹⁹, además de recibir las traducciones más importantes de literatura quechua dadas a conocer en la época en forma casi simultánea al proceso de publicación, como es el caso de *Dioses y hombres de Huarochiri*²⁰. Estos textos entraban en un círculo de editores-impresores que eran los mayores difusores de poesía peruana. Se incluye, de manera más amplia que en ediciones anteriores, una muestra breve de la poesía quechua actual —o contemporánea, leeríamos—, que sigue el curso de una tradición oral que resalta la ausencia y el dolor que Arguedas extiende a lo cósmico, «el mundo mismo», o el himno triunfal. Los representantes de esta poesía quechua contemporánea son Andrés Alencastre y Arguedas mismo, ambos

¹⁸ Textos publicados por La Rama Florida, de presencia constante como lo prueban los años de publicación de *Ijmacha* (1959) y la *Oda Al jet* (1965) de Arguedas, pasan a canales más amplios, nacional e internacionalmente, debido al crecimiento de las muestras y al interés despertado.

¹⁹ Este libro es una edición de la Biblioteca Universitaria, editorial de Francisco Carrillo en Chosica, que

un año antes publicara en forma conjunta con La Rama Florida la primera edición de *Vida continua*, trabajo que pone en relieve el contacto con Sologuren y la confluencia de metas y proyectos. En el libro se incluye el texto del «Apu Inka Atawallpaman», donde figuran las imágenes de las mandíbulas contraídas y de la mosca azul, cuya versión española conocida en esa década pertenece a

Arguedas y es difundida por los canales que comparten Carrillo, Sologuren, Salazar Bondy, Westphalen y Szyszlo (quien ilustra varios cuadernos de La Rama Florida, la edición de *Vida continua*, y pinta una serie de cuadros basada en el texto de este poema quechua).

²⁰ En la parte dedicada a la literatura actual, la de los mestizos, se incluyen algunos de los textos de

Arguedas: su traducción de «Ijmacha» y su «Oda al Jet». Vale anotar que figura también el texto «Apu Inca Atawallpaman» en traducción de Arguedas. En la edición de *Poesía quechua* (1966, 24) hecha por Arguedas, no figura la referencia a su autoría de la traducción, sin embargo sí la hace figurar Salazar Bondy en su edición de *Poesía quechua* (1964, 90).

escritores mestizos, bilingües, profesores universitarios y, por lo tanto, occidentalizados, que, sin embargo, tienen una visión «indígena»—palabra con la que Arguedas se siente incómodo y llama entonces «vernacular». La edición contiene un tratamiento teórico de la condición mestiza en términos de subjetividad y marginalidad —o exilio— que viene de un personaje paradigmático en el asunto, como lo era Arguedas. En esos planteamientos, esta poesía se concibe como un intento dinámico de autores ubicados entre lo andino y lo occidental, quienes como mestizos y quechuahablantes poseen una perspectiva «desde adentro» de la cultura andina y campesina que los universitarios no tienen, impulso que muestra un primer movimiento hacia lo interno y después una emergencia donde los mestizos salen confundidos con el «ánimo-ethos-simiente» de los monolingües quechuas. Finalmente, se subraya, abstrayéndola de textos anónimos, la individualidad, subjetivismo o experiencia personal andina. Se permite así la configuración de un nuevo personaje: un «hombre andino» distinto al tratado por la discusión indigenista, que a su vez pasa a ser escritor y protagonista de un nuevo tipo de obras artísticas que imaginan la condición nacional. La «traducción cultural», la equivalencia de prácticas, que intentan llevar a cabo tanto Arguedas como Salazar Bondy, la nivelación valorativa de dos tradiciones, trae consigo una idea de «fecundación» (muy semejante a la de *germinación* hispana de lo andino, que Arguedas desarrolla brevemente en 1941 en un ensayo como «El nuevo sentido histórico del Cuzco»), de concepción de lo occidental por la simiente nativa. Las proyecciones políticas de esta idea permiten entrever una suerte de reconquista de lo quechua por la vía del cambio cultural, que se entiende trayendo consigo, necesariamente, un cambio de estructuras socioeconómicas. La construcción de un artista andino contemporáneo es también la de una narración nacional apoyada en la cultura, distinta a la histórico-literaria dominante de esos años.

Luis Rebaza Soraluz