

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) Martín 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-

<sup>10</sup> 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 diversa<sup>10</sup>. 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 *Inkarrí* (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