

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. (Romulado 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 (Carrillo 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 kechwá*, 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 aburrída: «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):