

Luis Rebaza Soralez

La **CONSTRUCCIÓN**
de un Artista Peruano
Contemporáneo



POÉTICA E IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA DE
José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier
Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy,
Fernando de Szyszlo y Blanca Varela



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2000

LUIS REBAZA SORALUZ (Lima, 1958)

Luego de estudiar en los programas tanto de ciencias como de letras de la Universidad Católica del Perú, obtuvo su Maestría y Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Maryland en los Estados Unidos. Desde 1994 es profesor de literatura y cultura latinoamericanas en el ILAS (Institute of Latin American Studies) y en el Departamento de Español y Estudios Hispanoamericanos del King's College de la Universidad de Londres.

Además de haber publicado trabajos sobre narrativa y poesía hispanoamericanas, ha colaborado en volúmenes colectivos con ensayos sobre la percepción de la modernidad en la Hispanoamérica del fin del siglo XIX.

Desde 1978 ha publicado tres colecciones de poesía y los relatos *Sonó que en una plaza* (1989) y *Dos solitudes* (1990). Una edición completa de su más reciente volumen de poemas *Del reino y la frontera* fue publicado en 1992. Fue diseñador gráfico e ilustrador de la revista *Cielo abierto* bajo la dirección de Javier Sologuren (1982-1985) y desde hace unos años dirige una colección de cuadernos bilingües impresos bajo el sello de La Yapa Editores.

La
CONSTRUCCIÓN
de un Artista Peruano
Contemporáneo

Luis Rebaza Soracruz

La
CONSTRUCCIÓN
de un Artista Peruano
Contemporáneo

POÉTICA E IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA DE
José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen,
Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián
Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela



Pontificia Universidad Católica del Perú

FONDO EDITORIAL 2000

Primera edición: Lima, junio de 2000

La construcción de un artista peruano contemporáneo

POÉTICA E IDENTIDAD NACIONAL EN LA OBRA DE

José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela

Diseño de la cubierta: Luis Rebaza Soraluz

© 2000 por el Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria cuadra 18, San Miguel, Lima, Perú
Teléfonos: 460 2870, 460 2291, anexos 220 y 356
Telefax: 460 0872. E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 9972-42-349-2

Nº de Depósito Legal: 1501412000-1839

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*A mis padres y hermanos
a mi familia
a Larisa
y a mis amigos*

RECONOCIMIENTOS

ESTA PÁGINA Y MEDIA me permite dejar constancia de mi reconocimiento al interés que ha puesto en este texto, y pone en mi trabajo, un número de personas que prefiero llamar mis amigos.

William Rowe me sugirió profundizar mis primeras investigaciones sobre la poesía de Javier Sologuren con el fin de explicarla en el contexto cultural peruano que la veía como un elemento ajeno y forzado, y leyó y comentó las últimas versiones del manuscrito. Susana Reisz revisó y apoyó los primeros resultados. Ricardo Silva-Santisteban me facilitó bibliografía invaluable de su archivo personal. Magdalena Chocano insistió en una observación más aguda del fenómeno del poeta impresor. Pedro Lastra siguió de cerca el trabajo en marcha leyendo y corrigiendo a puño y letra más de una versión completa. Luis Fernando Restrepo aconsejó una estrategia de ordenamiento del manuscrito. Jesús Díaz Caballero lo leyó con paciencia y espíritu de abogado del diablo. Regina Schroeder me hizo una pregunta que me dejó angustiado un par de semanas. Alberto Bravo de Rueda fue leyendo fragmentos y haciéndome comentarios y preguntas por los pasillos del edificio Jiménez. Laura Larco puso en un párrafo sintético un par de páginas de notas confusas. Regina Igel me brindó apoyo, comentarios y algunas correcciones en el manuscrito. Claudio Canaparo fue el último de mis críticos y quien más colaboró conmigo en materia de artes visuales.

Tuve la suerte de contar con información de primera mano ofrecida por Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo.

Un espacio especial en esta página lo ocupan José Emilio Pacheco, quien se encargó de hilar y anudar innumerables cabos sueltos, ampliar mi visión de la literatura hispanoamericana y compartir el punto de vista del creador de poesía en la factura de su propia obra; Ilia Sologuren, con su afecto, y Javier, quien contestó todas mis preguntas, puso en mis manos su biblioteca y documentos personales, y compartió conmigo su experiencia poética y vital. Por su paciencia y apoyo, muchas gracias.

El fondo de Investigaciones del King's College de la Universidad de Londres hizo posible una visita a Lima que me permitió atar cabos sueltos del manuscrito, y luego apoyó el proceso final de su edición y publicación.

Mientras terminaba la corrección recibí la triste noticia del fallecimiento de Alberto Escobar. Deseo en estas líneas expresar mi admiración por su trabajo y la deuda que tengo con éste, puesto que su estudio dedicado a las obras de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen constituye la base del primer capítulo de este libro.

Finalmente, le agradezco a Larisa Chaddick su paciencia, su amor y vida a mi lado.

FILIACIÓN DE ALGUNOS CAPÍTULOS

Los siguientes capítulos de este libro han sido previamente publicados:

«Arguedas y Salazar Bondy: La poesía quechua, el “espíritu” andino y la construcción de un personaje artista» apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 551. Madrid: 1996, 19-39.

«Conciencia técnica en el Perú contemporáneo: poética, estudio y “rescate” del legado precolombino» fue publicado como separata en *Difusión/For Difussion*. 1. Londres: Centre for Latin American Cultural Studies, King's College, 1997.

«El mundo andino y el Perú de los sesentas: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura» se publicó en *Guaragua*. 4. Barcelona: 1997, 4-29.

«La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística» fue incluido en el volumen editado por Mabel Moraña *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, 169-195.

ÍNDICE

<i>Poética e identidad nacional</i>	17
PARTE I. LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTISTA PERUANO CONTEMPORÁNEO	
1. El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura	33
Identidad, mestizaje y prácticas culturales de origen occidental	33
El mundo andino y el Perú de los sesenta	42
Conciencia de la lengua y reformulación de lo andino en la identidad nacional: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen	48
2. La poesía quechua, el «espíritu» andino y la construcción de un personaje artista: José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy	61
3. La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística	85
Una narrativa artística	85
La propiedad poética quechua y el punto de origen	88
El quechua como espacio de la naturaleza peruana	89

La Poesía y Poeta quechuas como expresiones de la cosmología y del ser humano andinos	96
El artista andino contemporáneo y las prácticas culturales de origen occidental: un movimiento de lo «interno nativo» a lo «externo foráneo»	103
Un protagonista mestizo andino a través de la lírica	109
4. Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y «rescate» del legado precolombino	119
Arte prehispánico: fisonomía artesanal y lectura iconológica	121
El espacio peruano: trama textil y textual	144
5. Rescatar, interpretando emblemáticamente, el espacio artístico del pasado peruano: iconología y «vestigio» en Fernando de Szyszlo y Javier Sologuren	152
El pintor y las escrituras crítica y literaria	152
Leer la imagen, ver la escritura, interpretar iconológicamente	169
Arqueología, vestigio, poesía quechua y pintura abstracta en un rescate emblemático del espacio en el pasado	179
o. El artista contemporáneo y el «drama» de la disposición poético-plástica del espacio peruano: Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela y Jorge Eduardo Eielson	190
La sensibilidad plástica del artista peruano contemporáneo	190
El tejido ambiental de viento y desierto peruanos: Sebastián Salazar Bondy	196
Aquí la tierra vasta de un inmenso día: Blanca Varela	202
El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson	214

PARTE II. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD/ POÉTICA
CONTEMPORÁNEA: EL CASO DE JAVIER SOLOGUREN

1. <i>Vida continua</i> : la obra poética	241
<i>Libro</i> y «libro único»: modelo para edificar una secuencia espacio-temporal abierta	241
«Obra en marcha»: configuración de un personaje-experiencia poético vital	249
Estructura arquitectónica, persona y protagonista lírico	252
2. Poética y conciencia técnica: la construcción arquitectónica de <i>Vida continua</i>	256
El diseño en «maquetas» de escritura ininterrumpida	256
Escritura-experiencia: continuidad y reajuste	258
La edificación modular: <i>Estancias</i>	264
Encuentro de tradiciones peruana y europea en la estructura de <i>La gruta de la sirena</i>	269
Los Capítulos que culminan la construcción de <i>Vida continua</i> 1971 y son «gozne» de la «Obra en marcha»	270
3. La configuración poética de un protagonista lírico occidental	275
Imágenes poéticas, espacio, movimiento y construcción	275
El escenario poético de la naturaleza	279
Naturaleza y persona, «exterior» e «interior»: analogías, encuentros y urdimbre textual	282
<i>Estancias</i> : el escenario de un protagonista lírico occidental	288
4. Subjetividad americana y tradición de origen occidental: apropiaciones y aplicaciones	297
Arquitectura en la poesía de la conciencia: lectura de Jorge Guillén	297
La subjetividad como confesión epistolar de un Yo alterno: lectura de Francisco de Quevedo	300

Paisaje y Memoria en la experiencia americana: naturaleza, arquitectura, lenguaje, arte e historia	301
Movimiento y sus huellas en la dinámica de la Memoria: lectura de Gérard de Nerval	305
El módulo constructivo conceptista en América: las propuestas paralelas de Javier Sologuren y Alejo Carpentier	306
Espacios «interior» y «exterior», tradiciones peruana y europea	311
5. Recinto: poema-poética	317
Un diálogo mítico entre Occidente y América, el protagonista lírico, la «Obra en marcha» y el «libro único»: Sologuren y D. H. Lawrence	322
Dinámica espacial entre la superficie y el subsuelo: Perséfone e Inkarrí	326
Espacio metafórico: arquitectura y movimiento en secuencia de planos humanos y naturales	328
La dinámica de tres sentidos: regresivo, descendente y centrípeto	330
El cataclismo y el Inca en lo «interior» y «exterior»	331
Dinámica de la Memoria, desplazamiento espacial del paisaje hacia lo humano y cotidianeidad	333
Rescate arqueológico andino-europeo y confesión	335
 Bibliografía	 343
Índice temático y onomástico	371

POÉTICA E IDENTIDAD NACIONAL

El arte es múltiple, portentosamente vario en sus floraciones, y uno en su raíz. No es de extrañar, pues, que obras de tan diversa procedencia cultural, y tan alejadas en tiempo y espacio, puedan alcanzar además tal poder germinador en la inspiración de los artistas de hoy. Sin tener que remontarnos a Gauguin y la probable influencia de tejidos y vasijas en su creación, ahí están Klee y Moore para mostrarnos la feliz «promiscuidad», el enriquecedor contacto con la vieja pintura y la vieja escultura, tan jóvenes y lozanas, de nuestra América.

Javier SOLOGUREN

«El viejo arte prehispánico en pos del mundo» (1976c)

[Mi].propia manera de concebir la pintura y el arte de hoy: es decir, una creatividad sin fronteras, huérfana de toda escuela o movimiento, tránsfuga del espacio y del tiempo, más allá, pero también más acá, de la sociedad y del individuo, en una suerte de *Gesamtkunstwerk* profundamente mestizo y desesperado. Un poco como nuestro pobre mundo moderno; pero, sobre todo, como nuestra América Latina: un emblemático, doloroso carnaval, siempre en busca de sí mismo, siempre en estado de alarma.

Jorge Eduardo EIELSON

«Situación del arte y la pintura en la década de los 80» (1986b)

Estas citas de Javier Sologuren (Lima, 1921) y Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) se refieren al encuentro de tradiciones, prácticas y objetos artísticos en la multiplicidad cultural (mezcla o entrevero fértil y com-

plejísimo) existente en el continente americano. Ponen de relieve la actitud para con el arte¹ que asume un grupo de creadores peruanos de la segunda mitad de este siglo durante los años en los que formulan y asientan las bases de sus propias poéticas.

Inicié en 1984 la investigación que ha dado lugar a este libro para explicarme histórica y estéticamente hasta dónde esta actitud forma parte de las maneras de entender el Perú que recibimos los nacidos en este país luego de 1950. La explicación obtenida, que ahora publico, requirió el ejercicio de un punto de vista que enfatizara lo espacial, lo simultáneo, lo multidireccional, lo plurisignificativo, lo poético y diera especial atención al vasto e impreciso campo de la cultura. Entre las muchas arbitrariedades cometidas en este trabajo, he asumido la amistad entre artistas y escritores como un fenómeno cultural sumamente importante, no sólo en el proceso de desplazamiento de las ideas, sino también de la experiencia, las empatías y la imaginación. A partir de vínculos personales e intelectuales, el grupo de creadores a los que me refiero establece un espacio cultural de interacciones que les posibilita compartir el

¹ En el ensayo «Sociedades heterogéneas y “diglosia” cultural en América Latina» (1994), Martin Lienhard define así la «cultura» de un individuo y un grupo o sector socio-cultural: «La “cultura” de un individuo se puede considerar como un *haz* o abanico de prácticas diversas, posiblemente divergentes y hasta contradictorias. Es el conjunto de quienes manejan el mismo *haz* de prácticas en los mismos contextos que constituye lo que llamaremos un grupo o sector socio-cultural. Un grupo o sector socio-cultural no se identifica, pues, por una “cultura” (“indígena”, “quechua”, “afroamericana”, “hispano-criolla”, “europeizada”, “rock”, “posmoderna”, etc.), sino por una actitud convergente frente a los repertorios culturales disponibles en algún lugar y momento» (98). Estas definiciones acompañan la propuesta de Lienhard por el uso del concepto sociolingüístico de *diglosia* para el análisis de la interacción cultural en países, como los latinoamericanos, con características políticas de «matriz colonial». La *actitud* artística a la que me refiero es también convergente y semejante, mas el grupo del que hablo no es numeroso; bien podría, sin embargo, sostenerse la pretensión de estos artistas (como la que encuentra Lienhard en el caso de José María Arguedas) de representar «sectores amplios que combinan el ejercicio de prácticas culturales de origen distinto, “heredadas”, en definitiva, de los vencedores y de los vencidos del siglo XVI» (98), hasta el punto de proponerse, en su rol de intelectuales, configurar un modelo de articulación de prácticas culturales que en su momento se presentaban «divergentes o hasta contradictorias».

estudio, la discusión y la creación de maneras de entender los posibles niveles de su propia labor artística. Dicho espacio se inserta en el Perú de los últimos cincuenta años, articulado culturalmente con las circunstancias sociopolíticas de la época; entre éstas, se cuenta una demanda pública que exigía a los intelectuales definir la función social del arte y de los artistas.

La relación entre artista, obra y sociedad ha sido vinculada insistentemente con las preguntas en torno a la identidad nacional. Durante décadas se ha esperado que los políticos e intelectuales llegaran a una fórmula que integrase en una sola imagen las múltiples posibilidades comunitarias del país, bajo la creencia de que una población homogénea habría de permitirle al Perú una ansiada inserción en el Occidente moderno. Los escritores y artistas de los que me ocupo no fueron ajenos a la exigencia de definir el rol social propio y el de sus semejantes y, en este clima, elaboraron *maneras* —sus maneras— de entender la naturaleza de un arte que les permitiera interpretar e imaginar un Perú a la medida de su tiempo: más que un espacio geopolítico convencional, un volumen de movimientos humanos donde diversas manifestaciones culturales, históricamente en conflicto, se valorizaran de igual modo y fueran igualmente asequibles. Concebir esa multiplicidad e iniciar, como su resultado, la factura de un producto tangible despertaban un prurito moral, cuando no una censura, en quienes, válidamente o no, afirmaban el predominio y el destino histórico de una sola tradición en la meta del progreso.

El manuscrito base de este libro fue un estudio doctoral acerca de la poesía de Javier Sologuren y de las relaciones literarias que ésta establece con su medio nacional; es decir, sobre su poética (la idea que el escritor se hace de cómo debe ser su propia poesía) y la coherencia con que en ésta se formula una conciencia de su «nacionalidad».

La lectura de la obra sologureniana, y de la del grupo de escritores que le es afín, ha pasado largo y valioso tiempo bajo el congelamiento de una crítica estandarizada que la rotula de «estilista» y «ajena a su espacio geográfico y momento histórico». Paradójicamente, la obra de Sologuren está hecha, en un nivel alto de elaboración técnica, de numerosas facetas donde los elementos peruanos juegan un rol protagónico. Para quien se pregunte cuál es la relación entre su poesía y el Perú, la

respuesta se encuentra en la reflexión estética que se esparce por toda su obra. La poética de Javier Sologuren es una manera de imaginar una «persona nacional que configura su propia experiencia»; es decir, un *artista peruano contemporáneo*.

Exponerse meticulosamente a los alcances de esta poética permite acceder a niveles insospechados del trabajo de toda una promoción de creadores «marcados» historiográficamente por las semejanzas que guardan sus obras con ciertas prácticas artísticas occidentales.

Para estos creadores, el formular sus poéticas era construir conscientemente un modelo de identidad mediante diversos instrumentos de comprensión, desde los artísticos hasta los científicos. En su trabajo, la naturaleza del arte responde a una experiencia dinámica de «apropiación» cultural que se desenvuelve, en un medio de tradiciones múltiples y simultáneas, en «feliz promiscuidad».

Este libro muestra cómo es que obras poco «temáticas» o poco «anecdóticas», y altamente elaboradas crean y establecen vínculos sólidos y constantes con sus tradiciones nacionales. La poética de Sologuren es una de las versiones de un proyecto artístico más vasto que involucra a escritores y artistas visuales que se reúnen en torno a la Peña Pancho Fierro,² las revistas *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971), dirigidas por Emilio Adolfo Westphalen (1911), e intercambian puntos de vista en su imagen de lo peruano. La investigación de estos espacios culturales depende mayormente del acceso a archivos y bibliotecas privadas o de la posibilidad de entrevistar personalmente a los participantes y

² Que en un texto testimonial José Miguel Oviedo llama «refugio que Celia Bustamante, su primera esposa [de Arguedas], y Alicia, su cuñada, mantenían abierto para que Arguedas pudiese reunirse y dialogar con escritores, artistas, simples amigos e intelectuales de las más diversas tendencias. Allí estuvieron alguna vez Christopher Isherwood, Pedro Salinas, León Felipe, Louis Jouvet, Rufino Tamayo, Carlos Fuentes, Pablo Neruda y tantos otros; allí, los limeños podíamos admirar, sin necesidad de viajar a los pueblos de la sierra, la más notable colección de arte popular que había en la ciudad; allí escuché música andina que nunca antes había escuchado y vi bailar la acrobática e hipnótica danza de tijeras que él inmortalizaría en su cuento *La agonía de Rasu Ñiti*. La Peña era un lugar de encuentro de personas, pero también, y sobre todo, con un Perú marginal que muchos apenas conocíamos» (Oviedo 1995: 14).

acceder medianamente a lo que algunos han llamado «paraliteratura». La realización de este libro siguió ese derrotero y fue facilitada por la asesoría de José Emilio Pacheco —quien fue corresponsal de *Amaru* en México—; conversaciones y libros de Pedro Lastra; el testimonio de Javier Sologuren, sus cartas, manuscritos, recortes periodísticos, catálogos de exposiciones; las cartas, envíos fotográficos y bibliográficos de Jorge Eduardo Eielson; el material diverso proporcionado generosamente por Fernando de Szyszlo (1925); las palabras, recuerdos y poemas de Blanca Varela (1926); el archivo de Ricardo Silva-Santisteban; y la publicación relativamente reciente de las recopilaciones del trabajo poético, pictórico y ensayístico de aquel grupo de amigos y artistas conformado por Westphalen, José María Arguedas (1911-1969), el propio Sologuren, Eielson, Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), el pintor Fernando de Szyszlo, Blanca Varela y —por un periodo que resulta demasiado breve para los propósitos de este estudio— Raúl Deustua (1921).³

Salvo escasos y agudos ensayos, que cito a lo largo de este libro, no se ha publicado ningún trabajo de largo aliento que detalle los lazos entre obra y contexto sociocultural en los escritores de este periodo. Los volúmenes críticos más recientes, que llevan títulos semejantes —*La generación del 50: un mundo dividido* (Gutiérrez 1988), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (Universidad Nacional de Educación 1989) y *La generación del cincuenta (Documentos de literatura 1993)*—, realizan una lectura que parte de la separación literaria en corrientes «pura» y «social» —fijada por Luis Monguió en *La poesía posmodernista peruana* (1954)— además de mantener la clasificación generacional que dejó la crítica española posterior al modernismo. En la mayoría de esas aproxi-

³ Raúl Deustua formó parte activa de este grupo hasta su viaje a Europa en los años cincuenta. Publicó en Lima un largo texto en prosa con el significativo título de *Arquitectura del poema* (1955) y algunos poemas en la revista *Creación & Crítica* (1971-1977), que dirigían Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban (Sologuren 1988c: 274-276). Su trabajo fue antologado por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo en *Surrealistas y otros peruanos insulares* (1973). Recientemente, bajo el sello de la Pontificia Universidad Católica y en una serie de libros dirigida por Silva-Santisteban, Deustua ha publicado la colección *Un mar apenas* (1997).

maciones quedan sueltas numerosas piezas que pueden reunirse y ajustarse al clarificar la imagen de lo nacional y de la «vida literaria»⁴ en nuestro siglo.

Que una lectura de la obra de Sologuren haya conducido a un entendimiento del trabajo de los otros no es casualidad. Su práctica artística permite encontrar pautas de cohesión en este espacio cultural o un núcleo operativo desde donde desplegar el cúmulo de interrelaciones articuladoras, debido a que el escritor ha ordenado meticulosamente su obra a lo largo de cinco décadas. Su labor poética viene siendo reunida por él mismo en un volumen que se publica regularmente bajo el solo título de *Vida continua* (ha tenido siete ediciones, la primera en 1966 y la última en 1992) y que se concibe como la unidad espacio-temporal que reúne poesía y vida en continuidad. A grandes rasgos, este proyecto de elaboración poética en el tiempo consiste en configurar verbalmente —por medio de imágenes literarias— la «vida» de una «persona» que hace arte, que «poetiza»: un *poeta*; es decir, un personaje que se dedica a la creación literaria dentro de cierta tradición cultural, que sigue sus categorías genéricas en el área de la «poesía», y que se presenta consciente de ello. La experiencia de este poeta se ubica en un lugar geopolítico y en un momento histórico determinados: *el Perú del siglo XX*.

Una selección personal de su obra ensayística se encuentra recopilada ordenadamente en el libro *Gravitaciones & tangencias* (1988c). Desde la perspectiva artística, ahí se despliega una red de relaciones entre la geografía, la historia y la cultura peruanas, que se ha ido tejiendo en textos escritos acerca o a partir de la obra de otros conforme Sologuren construye su obra poética. Dicho despliegue muestra con claridad cómo numerosos recursos técnicos y aspectos temáticos dispersos se vinculan estrechamente con una constante reflexión sobre el Perú. Las observa-

⁴ Tomo el concepto de «vida literaria» en el sentido que le da Rafael Gutiérrez Girardot en *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX* (1990), como un conjunto de fenómenos institucionales estudiado por la sociología empírica: «los de la difusión y recepción del libro, o, más exactamente, los de las relaciones sociales de quienes participan en la producción y difusión del libro: bibliotecas, editoriales, revistas, grupos de escritores, público lector, etc.» (7).

ciones y propuestas teóricas de Sologuren, hechas en contrapunto con las de las obras del grupo de artistas que me ocupa, hallan una ubicación coherente en su marco sociopolítico y económico.

El volumen *Vida continua* contiene señales de una conciencia de lo «peruano» que se presenta a intervalos regulares y en posiciones estratégicas. Muy pocos críticos —sobre todo aquéllos con los que él mantenía una relación personal— han prestado atención cuidadosa a los elementos nacionales que, repartidos en pequeñas dosis, se esparcen por la obra. Son puntas de «icebergs» tras las que se oculta una sólida visión del Perú y de sus habitantes.

Los cuadernos de reducido tiraje que Sologuren imprimía manualmente bajo el sello Ediciones de la Rama Florida (donde publican Arguedas, Eielson, Varela, e ilustra Szyszlo), las primeras ediciones de sus libros iniciales y las ediciones que hace del volumen único de su poesía son muestras de un lado artesanal (táctil y visual) presente en el diseño y rediseño de un concepto de «libro» que incluye el ser físico y sensorial. El volumen cobra calidad de «objeto», de ente plástico, que se engrana con el «contenido» a nivel de *ars poetica*. Todo *Vida continua* consta de piezas armadas «artesanalmente» a lo largo del tiempo. Volumen, texto y «obra de arte» son una sola *construcción* que se muestra como producto avanzado de un proyecto consciente.

La intención de publicar este libro, que no es sino un punto de vista más sobre su tema, es, y eso explica su extensión, delimitar un terreno de estudio no favorecido por la crítica ni por la academia y provocar un diálogo. Creo firmemente que futuros acercamientos a las obras de estos autores van a iluminar la comprensión de una época que todavía nos involucra a pesar de que empezamos a tomar distancia con respecto de ella. En lo personal, quisiera decir que entre las muchas sorpresas que me deparó la confección de este volumen estuvo el acceso a un perfil más completo de la figura de Sebastián Salazar Bondy. Si bien su papel como crítico e ideólogo de la segunda mitad de este siglo en el Perú es claro para los miembros de su generación y está todavía presente entre ellos, yace ignorado por las generaciones posteriores. Mucho de lo descrito, mostrado y relatado en estas páginas es bien conocido por quienes lo vivieron y, por ello, tan obvio que entrar en detalles puede parecerles irrelevante. Tratando de responder mis preguntas he acabado escribiendo

do parte de su historia. Mi trabajo es, finalmente, un reconocimiento y homenaje a escritores y artistas que como Arguedas, Westphalen, Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela han llevado su poética más allá del poema o la imagen plástica, y su obra cultural a todas las áreas adonde sus intereses vitales y artísticos los condujeron.

Este libro consta de la introducción en curso y de dos partes. La primera recoge seis ensayos dedicados al tema del artista peruano contemporáneo. En el capítulo uno resumo la discusión general acerca de la identidad nacional en este siglo y del lugar que se le ha dado en ésta al concepto de lo *andino*. Al llegar al periodo de los sesentas me detengo para ocuparme del papel protagónico que tuvieron en la formación de ideas acerca del Perú tanto José María Arguedas como Emilio Adolfo Westphalen, uno elaborando una visión cultural del mundo andino y el otro reafirmando la tradición moderna iniciada a principios de siglo. Reviso la obra de Arguedas como poeta, traductor, ensayista y antropólogo y la manera en que estas labores le permitieron interactuar con el grupo de artistas más jóvenes formado por Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela. Desplegando parte de las relaciones artísticas que conforman la «vida cultural»⁵ de este grupo de artistas durante los años de la fundación de sus poéticas, extendiendo a toda esta promoción y a sus obras la idea de un *imaginario nacional* (Escobar 1989). Sostengo que el grupo de artistas más jóvenes ve, en el Arguedas que domina el quechua y el español, un modelo de artista que «había ido del mundo campesino [andino] al mundo occidental» (Flores Galindo 1992: 13). Y ve otro modelo de articulación cultural en el Westphalen que domina el español y otras lenguas europeas: el de un artista que del mundo occidental va hacia el andino merced al estudio artístico y académico.⁶ De esta manera, ambos escritores configurarían movimientos cuyos orígenes y

⁵ Parfraseando a Gutiérrez Girardot, entiendo por «vida cultural» las relaciones sociales de quienes participan en la producción y difusión de ciertas prácticas culturales.

⁶ Después de fundar y dirigir *Las Moradas*, en 1964 Westphalen toma a su cargo temporalmente, a pedido de Arguedas, la dirección de *Revista Peruana de Cultura*. Poco después dictará el curso de arte precolombino en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Glave 1995: 43).

destinos son inversos: [andino → occidental] y [andino ← occidental]. La reunión de ambos movimientos constituirá un tercer modelo a construir con características dinámicas circulares. Primero para «apropiarse» culturalmente del mundo andino y luego para dejar de lado la distinción «ontológica» de dos culturas antagónicas (Lienhard 1994: 96), los artistas más jóvenes superponen la ruta de Westphalen a la de Arguedas siguiendo en sentido inverso los pasos de este último, considerando, además, que, gracias al ejercicio académico, la ruta de Arguedas a Occidente lo regresa a su propio origen —como «etnólogo y antropólogo de ese [su] mundo» (Flores Galindo 1992: 14)—.

En el capítulo dos me ocupo de cómo los trabajos de Arguedas y Salazar Bondy acerca de la lírica quechua rediseñaron durante la década del sesenta la imagen del poblador de los Andes y la narración de la historia y la identidad nacionales entonces dominantes. El núcleo del capítulo está dedicado al análisis, en los ensayos de Arguedas y Salazar Bondy, del proceso de configuración de una sensibilidad y un «personaje» artístico nativo: un enunciador poético andino hecho protagonista de un relato nacional que llega desde lo precolombino hasta nuestros días.

En el tercer capítulo retomo la figura del poeta andino, la vinculo al trabajo de Sologuren acerca de la poesía quechua y muestro cómo, a partir de las ideas y traducciones de Arguedas, Sologuren recoje y elabora teorías acerca de la tradición andina teniendo en cuenta la mitología, la lengua y la literatura. Más adelante, detallo las relaciones que estos escritores encuentran entre lengua y naturaleza y discuto las posibilidades que ven para virtualizar un espacio «nacional» o «nativo» —distinto del «occidental» o «foráneo»— mediante las cualidades lingüísticas del quechua y las técnicas artísticas precolombinas. Me detengo después en los aspectos generales que destaca Sologuren en la poesía quechua precolombina en cuanto género literario y en cómo, a partir de la guía de Arguedas, observa las técnicas presentes en la poesía anónima y distingue patrones que lo llevan a abstraer un hablante o protagonista lírico que se delimita en una relación dialéctica con el cosmos. En el tratamiento de la soledad y el desamor, Sologuren encuentra formas de imaginar y configurar una subjetividad en términos contemporáneos mediante el manejo de otros dos espacios: el «exterior» o de la Natu-

raleza, y el «interior» o del ser humano. Abro este análisis a los temas del poeta mestizo contemporáneo y su bilingüismo, que se extienden luego hacia la visión poética en la obra de Arguedas. Como personaje, el poeta andino contemporáneo construido por Sologuren, culturalmente mestizo, es un enunciador que se mueve entre un espacio «interior nativo» y otro «exterior foráneo» (producto de la superposición de los pares [individuo – cosmos] y [andino – occidental]) y hace temporalmente simultáneos el pasado y el presente. Termino el apartado con una revisión de la lectura que hacen Westphalen y Sologuren de lo poético en la prosa y el verso de Arguedas, quien es modelo para la configuración de un protagonista artístico mestizo contemporáneo.

El cuarto capítulo está dedicado a ver las maneras en que la mencionada promoción de escritores articula su interés en las prácticas culturales andinas y en el contexto sociohistórico y cultural peruano mediante una labor de estudio, aprendizaje o «toma de conciencia» de los valores artísticos del pasado precolombino. El lenguaje que acompaña este proceso de apropiación cultural se yuxtapone al de la definición de sus propias poéticas dando lugar a una idea del arte en el Perú como operación de «rescate» del legado prehispánico. El estudio de las técnicas precolombinas de construcción no solo verbal (en la literatura y el mito) sino también visual, en que se aboca este grupo, es una intensa búsqueda tanto de vínculos estéticos entre lo antiguo y moderno como de modelos «originales» para hacer de los valores artísticos del pasado elementos activos en el presente. Finalizo este capítulo revisando la propuesta que hace Sologuren para la aplicación de técnicas iconológicas contemporáneas en la interpretación *emblemática* de la palabra y la imagen usadas en la construcción artística precolombina, para lo cual tomo como ejemplo la lectura que realiza de los tejidos precolombinos y de sus relaciones con procesos de construcción textual.

El capítulo cinco es una exploración tanto de la «peruanidad» en la obra plástica de Szyszlo como también de la manera en que sus coetáneos la entendieron e imaginaron posible para la obra de cualquier artista contemporáneo en el Perú. Enfoco mi análisis sobre todo en la compleja presencia de la escritura en el trabajo de este pintor y en cómo ésta, combinada con la imagen visual, ha ido formando parte de su *poética*, de su manera de entender la naturaleza del arte y su práctica en el

Perú. En lo que a la escritura se refiere en un sentido vasto, exploro primero el proceso crítico que sigue a las primeras décadas de comentarios acerca de la representatividad peruana de la obra de Szyszlo; segundo, extendiendo esta exploración a los textos literarios/poéticos de los que hace uso el pintor en su trabajo plástico en un periodo de súbita ampliación del corpus artístico andino; y, tercero, analizo de más cerca la manera cómo ciertos miembros de su promoción, escritores y artistas cercanos a él, interpretan tanto su propio trabajo como el trabajo grupal cuando comentan la aplicación y los resultados de operaciones estéticas modernas en la obra del pintor. En la penúltima parte, me detengo a describir sus análisis iconológicos de imágenes presentes tanto en la textilería como en la cerámica y su propuesta de cotejarlas con la literatura oral. También explico cómo Sologuren aplica este tipo de análisis al arte contemporáneo en la obra de Szyszlo, donde imagen y texto —a partir de una serie de litografías que incluyen versos de César Vallejo (1892-1938)— se hacen figuras abstractas y fragmentos poéticos que definen un escenario y una dinámica que piden ser leídos emblemáticamente.

El sexto capítulo es un estudio de las maneras en que Salazar Bondy, Varela y Eielson construyen literaria y plásticamente un modelo espacio-temporal de tres dimensiones a partir de la naturaleza del desierto de la costa peruana. Los principios de construcción de esta unidad artística son semejantes a los que sirven de base a formas plásticas contemporáneas como la *Instalación*. El contado número de muestras del trabajo de Blanca Varela incluido en este libro se debe a que su poesía apareció casi quince años después de las primeras publicaciones de sus compañeros de grupo y a que las características particulares de su producción, generalmente breve y espaciada, dejan muchas lagunas por explicar, problema que puede solucionarse con un estudio separado de su trabajo. La obra ensayística publicada por Varela, por lo menos sus textos firmados, es, durante esos años, también breve y dispersa; su labor como redactora, traductora y reseñadora de *Amaru* es, sin embargo, importantísima y un estudio aparte de su obra que tome éste y otros aspectos esbozados en este libro es un imperativo. Es ella quien pone en relieve la importancia del género en un discurso que construía una identidad nacional (véase por ejemplo, su ensayo «Celebrar a la mujer»).

No he incluido en este trabajo la obra de la pintora Judith Westphalen (fallecida en 1977) (quien también fue parte integrante de esta red de relaciones) por las limitaciones de acceso a los originales de su trabajo⁷ y al testimonio de quienes la conocieron.

La segunda sección está dedicada al estudio de la poesía de Javier Sologuren como un todo unitario y planificado (un solo texto extenso y ordenado en el formato de un *libro* que lleva por título *Vida continua* y posee patrones simétricos de diseño arquitectónico) y a la manera en que su *poética*⁸ construye⁹ una identidad artística contemporánea. Discuto los conceptos de *volumen*, *libro*, *libro único*, *estructura orgánica* y *Obra en marcha* en relación con las ideas de *Vida y continuidad*, y también la idea de una *estructura lírica narrativa* que, sin propiamente «narrar», le

⁷ Cinco reproducciones de su trabajo plástico ilustran la edición de la obra poética de su esposo, E. A. Westphalen, publicada por el Fondo de Cultura Económica en México (1980). Con motivo de su muerte, Sologuren escribió la nota «En memoria de Judith Westphalen», donde recoge diversas opiniones sobre el trabajo de la pintora.

⁸ La *poética* de este escritor, en el sentido general de «sistema o cuerpo de teorías concernientes a la naturaleza de la poesía» o de «cuerpo de principios promulgados o ejemplificados por un poeta o un crítico» (Holman 1985: 340), consiste en una serie de patrones de elaboración que se inician en los años cuarenta y se definen conscientemente a finales de la década del sesenta, luego de un proceso de formación literaria de poco más de veinte años. El *corpus* principal de mi análisis está formado por las dos primeras ediciones de *Vida continua* (1966, 1971) y el conjunto de ensayos que le son afines; es decir, de lo producido durante el periodo de fundación de su poética, donde se ordenan los patrones y también se plantean los principios estructurales de composición válidos para la continuidad de la obra.

⁹ Este aspecto «constructivo» de la obra poética se sostiene en una estructura «arquitectónica» que encuentra antecedentes en la poesía de escritores como el francés Charles Baudelaire (1821-1867) y los españoles Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Jorge Guillén (1893-1984) y Luis Cernuda (1902-1963). Con respecto de sus constantes textuales, la poesía de Sologuren elude anclarse en lo temático y más bien presenta un conjunto de tensiones lingüísticas obtenidas por medio de «imágenes en expansión» (actos de habla, «declaraciones» con indicadores espacio-temporales, tejidos verbales que ocupan tres dimensiones desplegando en sus imágenes una red de movimientos expansivos). La construcción implica así el despliegue de un espacio y las direcciones de un «movimiento». El espacio arquitectónico y el movimiento imaginario son piezas angulares de la obra construida.

permite a Sologuren configurar un protagonista, un «yo declarativo» continuo, que pasa por una secuencia lírica de escenarios, periodos de «desarrollo» y «resolución» personal, cronológicamente ordenados sobre un eje biográfico. Mi análisis se detiene con *Recinto* (1968), un extenso poema con características de *ars poetica*. En este texto se configura una subjetividad compleja, construida con la presencia simultánea de dos espacios convencionalmente separados por el tiempo: la subconciencia como origen proyectado hacia un pasado precolombino de estructuras mitológicas y la conciencia como porvenir virtual en un presente universal de procesos artísticos intelectuales. El poema, tanto como la identidad del artista peruano contemporáneo, se muestra como una construcción dinámica. *Recinto* es un «poema-poética» que predica acerca de la naturaleza de la poesía y está estructurado en base a patrones de movimiento a través del tiempo y del espacio. El texto establece una secuencia espacio-temporal de la que se desprenden tres líneas argumentales: un hablante protagonista que busca el origen de lo poético en lo interior del subconsciente, en analogía con la búsqueda de dos excavadores arqueológicos (también protagonistas): Heinrich Schliemann (Alemania, 1822-1890) y de un *huaquero* (saqueador de tumbas precolombinas) peruano. La dinámica entre dos polos, del yo en dirección a su interior, se yuxtapone a la posibilidad que el hablante tiene de establecer una relación dialógica con estadios «personales» de distinta dimensión temporal: con su yo de la infancia y también con el de su antepasado histórico. En el pasado, se conjugan, superpuestas, las tradiciones europea y precolombina, cronología paralela iniciada ya en los títulos previos *Estancias* (1960) y *La gruta de la sirena* (1961), y la secuencia que configura al protagonista se hace un segmento del poetizar universal. La dinámica de tres sentidos (descendente, interno y regresivo) repite en el poema los patrones constructivos de *Vida continua*. En su caso, éstos tienen como escenarios (en la mente) las capas entre la conciencia y la subconciencia, y (en el cosmos) aquéllas entre la atmósfera y el subsuelo. Por ellos transcurre el hablante desplazándose a través del tiempo (el periodo de su vida o el de su historia) y en un contexto nacional.

PARTE I

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTISTA
PERUANO CONTEMPORÁNEO

I. El mundo andino y el Perú de los sesenta: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura

Identidad, mestizaje y prácticas culturales de origen occidental

En el Perú, el manejo de conceptos orientados a formar lo que en estos días se entiende como «identidad nacional» se inicia formalmente con el periodo que corresponde a las rebeliones emancipadoras;¹ puede decirse que las primeras evidencias concretas se encuentran en el uso del término *patria*, durante el coloniaje español, a mediados del siglo XVIII.² Con la Independencia (1821) y la fundación del sistema republicano en la segunda década del siglo XIX, el uso de las voces *patria*, *país*, *estado* y *nación* se agudiza y multiplica. La idea de *nación* con que se opera a inicios de la República tiene un sentido de pluralidad y corresponde todavía al concepto colonial de «castas», sustentado en una jerarquía racial y cultural donde lo blanco europeo es superior a lo americano nativo. Sus parámetros de predicación se dan en un marco de raza-costumbres que se mantiene por un lapso de alrededor de medio siglo después de instalada la República; su hegemonía se reaviva entre 1861 y 1866 acompañando la retórica patriótica que emerge a raíz de la victoria militar ob-

¹ En el panorama histórico delineado por la expansión moderna de la cultura europea, los movimientos independentistas en Norte, Centro y Sudamérica (1776-1825) son, contra lo que convencionalmente se asume, los primeros en experimentar el nacionalismo y en seguir de manera ecléctica modelos ideológicos occidentales en la implantación de sus nuevos estados. Véase Anderson 1991: 47-65, 191.

² Véase Zamalloa 1979: 28-29.

tenida frente a las fuerzas españolas empeñadas en una supuesta nueva aventura colonialista, que termina con una declaración definitiva de paz entre el Perú y España.

Luego de esta atmósfera de «segunda independencia», la nación se ve envuelta en la Guerra del Pacífico (1879-1883), el primer enfrentamiento bélico moderno de la región. El *estado* construido sobre las bases ideológicas de la independencia fracasa como institución cuando se muestra incapaz de sostener la integridad de su base territorial y soberanía. Esto produce la rápida erosión de la legitimidad de su discurso. Con la derrota, ocupación y pérdida de territorio sufridas en el enfrentamiento, la idea del Perú como nación de descendientes europeos pierde apoyo mientras lo ganan la crítica y el distintivo lenguaje de la obra de Manuel González Prada (1848-1918).

Para él, la sociedad construida sobre la base de los conceptos anteriores tiene una «condición inarticulada» que es causa de la derrota (Escobar 1984: 25-26). La población hispanohablante criolla lleva al país hacia el fracaso político y militar al pensar erróneamente que era ella quien formaba el Perú. Para él, como dice en su conocido discurso de 1888, la nación está formada por «las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera» (González Prada 1976: 45-46), quienes poco pudieron hacer durante el conflicto.³ La reconstrucción nacional que él plantea luego de la guerra con Chile debe seguir un liderazgo que combine las ideas de un progreso científico y uno moral. Conside-

³ En este periodo ya puede entenderse por nación lo que Benedict Anderson llama «Comunidad Imaginada» (*Imagined Community*), es decir, una comunidad política que se imagina soberana e inherentemente limitada (1991: 5): «Es *imaginada* porque ni siquiera los miembros de la más pequeña nación llegarán a conocer a la mayoría de sus compatriotas, a encontrarse o siquiera a escuchar acerca de ellos, aun así en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión» (6), «La nación se imagina como *limitada* porque inclusive la más grande de éstas, que abarca quizá mil millones de seres humanos, tiene límites finitos, cuando no elásticos, más allá de los cuales yacen otras naciones. Ninguna nación se imagina a sí misma colindante con el género humano. [...] Es imaginada como *soberana* porque el concepto nació en una época en la que Ilustración y Revolución destruían la legitimidad del dominio jerárquico dinástico de orden divino. [...] Finalmente, es imaginada como una *comunidad* porque, a pesar de las concretas desigualdad y explotación que puedan prevalecer en cualquiera de ellas, la nación se con-

rado un antagonista de su clase, González Prada consigue fijar y promover en el pensamiento nacional la conciencia de una necesaria participación indígena, además de proponer un «proyecto nacional, a fin de conseguir una sociedad nacional» (26).⁴ No encuentra diferencia en la capacidad ni el desempeño de las razas puesto que no acepta razas biológicas; «La cuestión del indio», escribe González Prada en 1904, «más que pedagógica, es económica, es social» («Nuestros indios», González Prada 1958: 59). Las áreas menos elaboradas de su proyecto comprenden sus ideas de «ciencia positiva» y de aplicación política de los conceptos de «progreso» y «moral».

González Prada deja, sin embargo, una profunda huella en la producción intelectual que rodea la idea de nacionalidad. Acompañando las teorías y prácticas artísticas del movimiento modernista de fines del siglo XIX, las propuestas de una integración del «indio» al proyecto nacional se concretizan en diversas líneas de elaboración imaginaria que de una u otra manera se extienden a toda discusión sobre la identidad del país. Al empezar el siglo XX, en torno a la nacionalidad prima una tendencia que propone una imagen del Perú como nación dual: tanto «india» (descendiente de los pobladores americanos antes de la conquista) como «criolla» (heredera de la presencia española). Esta dicotomía no descarta la posibilidad de que sus elementos se conciban organizados verticalmente. La atención e importancia que la idea de lo nativo demanda en forma paulatina, con miras a alcanzar un espacio que haga de la dicotomía un ordenamiento horizontal, se incrementan con el trabajo arqueológico de Julio C. Tello (1880-1947). Su aporte impulsa la investigación científica, que extiende su importancia como factor a incluir en las polémicas sobre la conciencia nacional y «devela» un pasado prehispánico de dimensiones olvidadas (Escobar 1984: 23). Luego

cibe siempre como una profunda y horizontal camaradería. Es finalmente esta fraternidad la que hace posible, en los dos últimos siglos, no tanto que millones de personas maten, sino que voluntariamente mueran por figuraciones tan limitadas» (7) (mi traducción).

⁴ Para una historia de la formación de identidades culturales en América Latina, desde el punto de vista de la interacción entre sectores dominantes y dominados, véase William Rowe y Vivian Schelling (1991).

de que los intelectuales hispanistas de procedencia oligárquica combatieran durante los primeros cincuenta años de este siglo estas ideas de participación indígena en un país que entendían criollo, la intelectualidad peruana optó en su mayoría por asimilarla. El papel de las otras razas, «castas» y «naciones» de origen prehispánico y colonial se mantiene en un plano, a duras penas, secundario de la discusión.

En los años veinte, la obra de José Carlos Mariátegui (1894-1930) presenta al Perú como un ente sociopolítico desarticulado, levantado sobre una parte del país contigua y ajena a su lado indígena; como ya lo había hecho González Prada, Mariátegui identifica la raíz de la desarticulación en un problema económico y no en una dualidad racial. Pero, haciendo uso del marxismo como método, encuentra el nudo de dicho problema en la tenencia de la tierra. Tratado en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), el «problema del indio» (o de su presencia en una sociedad que aún estaba por articularse económica y socialmente) residía en la liquidación del sistema feudal en el agro, en un cambio radical de las estructuras productivas. Para ello, Mariátegui se detiene a analizar, universalmente, la fuerza unificadora del mito y, en el Perú, la supervivencia de formas prehispánicas de organización, y superpone ambas a la idea de revolución socialista. La «moral» de González Prada y el «mito» de Mariátegui, como fuerzas lideradoras, con las extensiones religiosas que estos conceptos alcanzan en cada autor, forman una línea de búsqueda de principios organizativos (y, por qué no decirlo, culturales) no europeos, que sería necesario estudiar detrás de la compleja «espiritualidad» de ambos autores, maestro y discípulo. Con este giro específico a lo económico, que da Mariátegui al concepto de nacionalidad, los aspectos étnicos y culturales de la «desarticulación» nacional no dejaron de discutirse,⁵ como tampoco quedó de lado la «emancipación literaria» ni el «cosmopolitismo» establecidos por el Modernismo hispanoamericano. Testimonio de la importancia que le dio Mariátegui a la idea de cultura son sus ensayos y artículos escritos entre 1924 y 1930 y recogidos póstumamente en el volumen *El artista y la época* (1959).

⁵ Según Adalbert Dessau, el propio Mariátegui le dedica a la literatura el cuarenta por ciento de su obra escrita. Véase Ricardo González Vigil (1991: 33).

En esta misma década surgen y se expanden los movimientos *indigenista*, en los países andinos, y el *vanguardista*, en Europa y en el resto de Hispanoamérica. Ambos, Indigenismo y Vanguardismo (Mariátegui 1978: 18-19), en su capacidad de anunciar una reconstrucción revolucionaria, encuentran lugar en las páginas de la revista *Amauta*, que funda y dirige Mariátegui (Chang-Rodríguez 1983: 198-203). Acerca de esto, opina el investigador Ricardo González Vigil:

[Mariátegui] Supo tender nexos entre tres conceptos fundamentales: Revolución, Vanguardismo e Indigenismo. En mérito de ello, actuó como Amauta múltiple: para la aplicación del Socialismo y el Marxismo al área andina; también para el despliegue de las tendencias artísticas de Vanguardia (en un primer momento, su revista se iba a titular Vanguardia) y para la maduración del Indigenismo (en esa ruta está la referencia quechua del rótulo Amauta). (1991:12)

En esos años, Luis E. Valcárcel (1891-1987) publica un volumen capital para el Indigenismo: *Tempestad en los Andes* (1927). En su libro, Valcárcel no ve la grandeza nacional concebida por Tello como meramente prehispánica sino que además la encuentra en los habitantes de los Andes del presente. Postula un renacimiento contemporáneo de lo indígena no como *raza* sino como *cultura*. La narrativa y el ensayo indigenistas también asumieron esta perspectiva poniendo en primer plano reivindicaciones sociopolíticas (la *problemática nacional*, la Revolución) (González Vigil 1991: 240-241), mientras que le tocó a las artes visuales y a la poesía indigenista —al *Nativismo* (Monguió 1954: 78)— realizar un acercamiento que, de manera tensa y simultánea, articula lo culturalmente nativo a un lenguaje artístico europeo (la Vanguardia). En lo literario de esta última línea destacan Gamaliel Churata —seudónimo de Arturo Peralta— (1897-1969) y César Vallejo (1892-1938). Desde su óptica vanguardista, Churata⁶ concibe un cambio nacional que debe ser reivindicación y rescate:

⁶ Churata funda en Puno la revista *La Tea* (1917-1920) y *Boletín Titikaka* (1926-1930) y el grupo vanguardista «Orkopata» (1920). Entre 1924 y 1939 escribe *El pez de oro*, volumen que no publica sino hasta 1957 en La Paz, Bolivia. Véase González Vigil (1991: 234-235).

[N]o hay revolución posible en los pueblos ni en los individuos si ella no importa regreso a las raíces. No, ciertamente, para inmovilizar el ritmo de la marcha; sí para adoptar su tronchado ritmo evolutivo. Revolución no es revolucionar. Al contrario, es redescubrimiento de la célula; es religar: religión: unir al individuo con su espacio. (Citado en González Vigil 1991: 247)

La inserción de la variable cultural en los contenidos indígenas que ya formaban parte de algunas concepciones de la nacionalidad amplía los límites de la discusión. Se trata entonces de localizar, identificar y conocer a fondo la cultura nativa. Y se trata también de convivir de manera simultánea con una idea más amplia de cultura, que incluye una reflexión cuidadosa de las prácticas culturales que se originan en el sistema de pensamiento desde donde se observa la cultura indígena. Articular la dualidad de la nación a través de un espacio cultural implica un estudio y una inmersión participativa de lo «no indígena», de lo «originariamente europeo», en el terreno de las prácticas culturales nativas. Con el riesgo de conformar una nueva invasión colonizadora, un grupo de artistas e intelectuales se ve abocado en la tarea de apropiarse del mundo simbólico andino mientras simultáneamente se hace también del europeo.

Así como en la obra de Churata, en el complejo caso de Vallejo también se puede ver esta confluencia de lo europeo y lo nativo tanto como el proceso de su articulación. Baste mencionar en su práctica artística la línea cosmopolita abierta por *Trilce* (1922) y la nacionalista que sigue *El tunsqteno* (1931). De los alcances de esta obra dice González Vigil:

Resulta admirable cómo Vallejo en su producción multiforme —en especial en su obra poética— concentra las grandes vertientes de las letras peruanas en este siglo: la experimentación vanguardista, el regionalismo indigenista, el realismo «social» o «crítico», la poesía «comprometida», el virtuosismo técnico (hasta el hermetismo de *Trilce*), la defensa de lo estético como algo no manipulable con criterios ajenos a la necesidad expresiva y el rigor artístico (aspectos que subrayan, como si fuera lo único pertinente, los llamados «puristas»), el expresionismo orientado al prosaísmo, el exteriorismo vivencial, la actitud anti-poética, etc. [...] La apertura de visión de Vallejo (feliz unión de todas nuestras sangres) encuentra su equivalente más próximo no en un creador,

sino en un espíritu de gran lucidez crítica, fino y penetrante: Mariátegui. (1991: 11)

A partir de los años treinta, se impone el concepto de *mestizaje* como alternativa a los planteamientos de emergencia indígena de Valcárcel. Un buen ejemplo de esto está en la obra de Uriel García (1889-1965), quien, en el prólogo a su libro *El nuevo indio* (1930), dice: «[En el Perú] Sin duda subsiste el mundo del “indio”, del “mestizo” y del “criollo” [...] pero todo lo que producen es simplemente lo tradicional y el hombre que supere esas simplicidades individuales será el creador del futuro: el que sea la síntesis de cada uno de ellos». (citado en Escobar 1984: 37). El mestizo de García es «espiritual», una conciencia que se «mezcla» en dos vías: lo español que se hace indiano y lo indígena que se *européiza*. Su definición deja de lado aspectos socioeconómicos puestos sobre la mesa por Mariátegui y marca una línea más de pensamiento en las formulaciones de la nacionalidad. Como alternativa de articulación, el *mestizaje* arrastra etimológicamente un aspecto negativo, reúne los rasgos más «primitivos» de «razas» que se entienden tradicionalmente indisociables de sus «culturas» (Lienhard 1994: 94). En los treinta, el sesgo positivo del mestizaje apunta a este paradigma como eje de identidades nacionales. Evaluando este último rol, dice Martin Lienhard:

¿Qué valor atribuir al paradigma del «mestizaje» en tanto núcleo de una teoría de los procesos de interacción cultural? [...] El paradigma del «mestizaje» no pasa, en realidad, de un discurso ideológico destinado a justificar la hegemonía de los grupos criollos «nacionales» que asumieron el poder a la hora de derrumbarse el sistema colonial. En medio de un paisaje político y socio cultural caracterizado por sus mecanismos de discriminación y exclusión, el ideograma del «mestizaje» cultural debe servir ante todo para afirmar la igualdad —ocultar la desigualdad— de los diferentes grupos que componen una sociedad nacional. (1994: 95)

Sin embargo, teniendo a *Amauta* como catalizador y escapando de la dualidad de lo hispano enfrentado a lo indio, la discusión acerca de lo nacional se proyecta a niveles culturales de lo *occidental* frente a lo *andino*. Al terminar la década de los treinta, se da a conocer el trabajo de José María Arguedas.

Durante los años cuarenta, la obra de Arguedas se distingue de la de los intelectuales anteriores porque incursiona vivamente tanto en la producción literaria (como ensayista, novelista, cuentista, poeta y traductor) como en la científica (como antropólogo cultural y etnólogo). En él, las culturas andina y europea se complementan; como figura en la discusión nacional, trae planteamientos y una obra que son todavía un rico campo de estudio con resultados incompletos y polémicos.

Él ve reunidos en *Amauta* y el indigenismo artístico una invitación «a asumir el Perú como tema de la creación poética, plástica, narrativa, teatral, etc.» (Escobar 1984: 25). Por el lado del Indigenismo —a pesar de tener desacuerdos importantes— comparte preocupaciones con su maestro Valcárcel, quien observa, en *Ruta cultural del Perú* (1945), una continuidad histórica nacional asegurada a través de los siglos por una resistencia activa y pasiva de la población indígena: «Es el Perú una patria antigua: aceptémosla como una comprobación histórica y como una advertencia saludable» (Citado en Escobar 1984: 33). Según Alberto Escobar, Arguedas retoma la labor colectiva de imaginar la nacionalidad entendiendo dicha «continuidad histórica de la cultura peruana», percibiendo en el país un encuentro de lenguas y universos: «[...] el Perú como *Patria Antigua*, desde tiempos preincaicos; la conciencia de ser y seguir siendo un proceso en la historia» (1984: 52).

Si de una manera *Amauta* recoge esta línea, el «magisterio» de Mariátegui (González Vigil 1991: 46), en lo que este tiene de ideológico, le ofrece a Arguedas un «otro lado» dinámico, que se superpone, que se manifiesta complementario al interno y «mágico» suyo:

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no solo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. (Citado en Escobar 1984: 44)

Siendo Arguedas un ejemplo vivo de lo que puede ser posible a través del mestizaje cultural, no puede aquel ver al mestizo de la manera como lo ve Valcárcel (Escobar 1984: 49), rechazado por los dos polos irreconciliables de lo indio y de lo hispano: es más bien optimista. En

«El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas» (1952), Arguedas define al mestizo en «términos de cultura» y no de raza (Citado en Escobar 1984: 52) conviviendo y siendo parte de una cultura antigua y no *occidental*, «a la que», dice, «llamamos *india* porque no existe ningún otro término que la nombre con la misma claridad» (53).

Para Arguedas, como lo explica en «El nuevo sentido histórico del Cuzco» (1941), en el centro de la civilización andina, la cultura de los conquistadores semeja, arquitectónicamente, acabados históricos sobre una base cultural prehispánica, acabados que son producto, a su vez, de interpretaciones hechas por obreros y artesanos de origen cultural prehispánico (1976b: 48-49). Esta superposición forma una curiosa «continuidad y contraste» con unidad estética, donde «Durante los primeros siglos del coloniaje, es más rápida y efectiva la indigenización del conquistador, su adaptación al quechua, que la castellanización del indio» (204). Dice Alberto Escobar que la perspectiva que tiene Arguedas subraya:

[S]u sorpresa frente a la contradicción radical con el pasado que observa en la relación de la lengua con la historia: los focos irradiadores de la cultura hispánica en la Colonia [...] aparecen en el centro de zonas densamente quechuas y las mismas ciudades aparecen marcadas por el uso de la lengua aborígen, vale decir, que «Como en el caso del valle del Mantaro, los más antiguos y concentrados focos de la cultura hispánica se han convertido en los más conservadores, no sólo de su tradición colonial sino de la quechua». (1984: 55)

Con el tiempo, la opción que favorecía la asimilación de lo indígena en una imagen nacional reemplazó el término *indio* por el de «hombre andino». Los aspectos problemáticos de este tipo de perspectiva cultural en la definición de la nacionalidad se encuentran en el grado de atención que provoca la dualidad occidental-andino, ésta enturbia la presencia que tienen en el Perú, y los conflictos culturales que enfrentan, otras tradiciones importantes que no son ni nativas ni occidentales.

Para los años cincuenta, la discusión en torno a la nacionalidad todavía mantiene abiertas las posibilidades tanto de la integración indígena como la de un mestizaje optimista. El trabajo de Arguedas contribuye en medida considerable a la expansión súbita del *corpus* documental andino y a su difusión. Tanto para este escritor como para sus coetá-

neos, la idea de una nación que integre como entes complementarios la cultura y lengua nativas dominantes —quechuas en este caso— y el mundo de habla hispana ofrece complejos problemas que demandan un cambio de punto de vista; el «problema del indio» es extensamente discutido y desmantelado; sin embargo, queda otro que pende sobre muchos de los que plantean la síntesis: definir cómo forman parte de aquella posible nación quienes han tenido acceso prioritario a formas europeas y «universales» de cultura. Después de las intervenciones de Mariátegui y de Arguedas, las voces posteriores se hallan frente a un planteamiento abierto que deja campo para imaginar un pasado y un futuro unidos por medio de un encuentro coherente de tradición y modernidad.

En los años noventa se discute profusamente este encuentro. El volumen *Modernidad en los Andes* (1991), compilado y presentado por Enrique Urbano, es un buen ejemplo de ello. Este autor prefiere ver la *modernidad* como un discurso problemático donde cabe «tanto la racionalidad que existe en los hechos objetivos o científicos como la que se presume norma las prácticas éticas o sociales» (x). Este discurso racional moderno se enfrenta al espacio simbólico con el que una sociedad cuenta para referirse a la «trascendencia y a la tradición» (xi). En cuanto al término *hombre andino*, que llama «abstracción de empleo fácil», Urbano acepta que «puede asignar a todos aquellos cuya identidad personal está estrechamente ligada al espacio sociohistórico de los Andes» (xxvii). Para el caso de la presencia del discurso de la modernidad en los Andes, el autor prefiere hablar de la existencia de una *razón andina*, distinta de la racionalidad europea, que va más allá de un universo cultural dogmático y que más bien retoma «por su cuenta los símbolos ajenos sin problemas de lógica o de estructura mental» (xxxii). La comprensión del encuentro de tradición y modernidad en los Andes implicaría entonces, según Urbano, el estudio de la razón andina y de cómo ésta juega un rol en maneras contemporáneas de concebir la nación.

El mundo andino y el Perú de los sesenta

El marco histórico cultural de las páginas anteriores llega hasta principios de los años cincuenta. Desde ese punto he pasado a una breve nota sobre los paradigmas dominantes de la década en curso. Recupero aquí

la secuencia para enfocar los años sesenta en detalle, empezando con el proceso del desplazamiento de la idea de *indio* por la de *hombre andino*.

En el epílogo de la tercera edición (1988) de su libro *Buscando un Inca* (1987), el historiador Alberto Flores Galindo (1949-1990) escribe lo siguiente a propósito de la concepción de la identidad:

A comienzos de siglo, los intelectuales de la clase alta peruana pensaron que la identidad era un asunto resuelto cuya respuesta había que buscarla en el pasado. Existía el alma nacional. Al momento de pensar en sus rastros se privilegiaba la unidad en contra de lo diverso. Un solo país, una sola nación, un solo Estado. El pasado condicionaba automáticamente la vocación futura de la colectividad. Aunque en el Perú podrían existir tradiciones culturales diferentes, su derrotero estaba marcado por la síntesis. Se fue elaborando así toda la retórica alrededor del mestizaje[...]. Por ese entonces la apuesta por el mestizaje había terminado identificándose con la tradición hispánica, quizá como consecuencia de la aparición de una corriente opuesta, los indigenistas. Surge, en medio de ásperas discusiones la imagen del Perú dual pero en donde lo indio es una abstracción que no consigue encarnarse en ninguna biografía. La idea de la nación como unidad se traslada desde el pasado a un hipotético futuro: está todavía en formación. Unir las dos vertientes, la española y la indígena, será el camino propuesto para construir una identidad colectiva. (411-412)

Esta idea de nación como unidad en el futuro, donde se han de unir lo español y lo indígena, sigue, según Flores Galindo, las ideas novencentistas. Habría que mencionar también que la integración apuntaba a un resultado *aculturador* que eliminara las diferencias, a lo que Martin Lienhard describe como:

[...] [u]na inevitable *homogeneización* cultural. Para los representantes de las teorías «fusionistas», las diferencias culturales internas se irán borrando poco a poco para dar paso a una cultura «nacional», distinta de otras culturas «nacionales». Para los «asimilacionistas», en cambio, las culturas locales no podrán —ni deberán— resistir el avance mundial de los buldóceres de la civilización urbana moderna. (1994: 97)

La vertiente indígena de la dualidad nacional cuenta en el siglo xx con la denominación «hombre andino». Flores Galindo señala que ésta

en un principio se refería a un «Personaje al margen de la historia, inalterable, viviendo en un eterno retorno sobre sí mismo, al que era preciso mantener distante de cualquier modernidad. Singular y abstracto» (1988: 11), y que a partir de los años cincuenta:

Tiene más de una utilidad, porque permite, por ejemplo, desprenderse de la connotación racista que implicaba la palabra indio, evoca la idea de civilización, no se limita a los campesinos sino que incluye a los pobladores urbanos y mestizos, toma como escenario la costa y la sierra, trasciende los actuales límites nacionales y ayuda a encontrar los vínculos entre la historia peruana y las de Bolivia o Ecuador. ¿Qué es lo andino? Antes que nada, una antigua cultura que debería ser pensada en términos similares a los que se utilizan con los griegos, los egipcios o los chinos, pero para ello hace falta que este concepto por crear se desprenda de toda mitificación. La historia ofrece un camino: buscar las vinculaciones entre las ideas, los mitos, los sueños, los objetos y los hombres que los producen y los consumen, viven y se exaltan con ellos. (1988: 11-12)

Al empezar los años sesenta, la homogenización cultural es una imagen que va desvaneciéndose rápidamente a pesar de una supuesta actividad modernizadora: la construcción de carreteras al interior, la política educativa. Las evidencias presentes en el crecimiento demográfico, las migraciones y la serie de movilizaciones de la población selvática y andina muestran una pluralidad cultural y étnica del Perú.

Los intelectuales y artistas ocupados en los problemas nacionales se ven paulatinamente presionados a enfrentarse a esta pluralidad y a la necesidad inminente de una reivindicación de la cultura nativa vista en bloque. La identidad nacional requiere de ellos un tratamiento distinto. Con los alcances antropológicos de la etnohistoria, los estudios del mundo andino y de sus culturas producen un conocimiento metódico, inédito y de alto nivel y al alcance de los individuos en contacto con prácticas culturales de origen occidental; entre éstos se encuentra el grupo de intelectuales y artistas encabezados por Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen y formado por Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela.

La obra de Westphalen es coetánea a la de Arguedas, ambos nacen el mismo año y empiezan a publicar en los años treinta. El trabajo del grupo

más joven se inicia a mediados de los cuarenta. A finales de los años cincuenta y a lo largo de la década del sesenta, estos intelectuales y artistas están envueltos en la discusión ideológica de la identidad nacional. Todos ellos piensan el Perú, al decir de Flores Galindo, dentro de una tradición andina y en términos similares a los que se utilizan con Grecia, Egipto o China, e imaginan una identidad nacional contando con todos los instrumentos que podía proporcionarles la modernidad de Occidente. Para ellos, la imagen de lo nacional es antes que nada un producto de interpretaciones artísticas conscientes, labor que demanda un manejo vasto del estado contemporáneo de las diferentes culturas presentes en el Perú.

Al empezar la década de los sesenta, trabajos antropológicos como los de John Murra (en 1955) y Tom Zuidema (en 1964) abren una veta de investigación científica del mundo andino que provee a los peruanos de material diverso y que se difunde gracias a la promoción de las ciencias humanas y sociales. Flores Galindo reconoce en Arguedas la versión «literaria» de dicho movimiento, puesto que él «mostrará la imagen de un país en que junto a las culturas tradicionales, aparecen otras expresiones como resultado del choque entre lo tradicional y lo moderno» (Flores Galindo 1988: 412). Por su lado, Lienhard ve en Arguedas a uno de los antropólogos que «anticipan, sin reivindicarla, una antropología “plural”» (1994:97). Arguedas no es solo la versión literaria; es además parte del equipo de investigadores y científicos; su labor y vida marcan una línea de expansión súbita en el *corpus* andino. Es un «traductor cultural» que traslada complejidades mentales y sensoriales de un espacio a otro, estimulando, en individuos con simpatías «indigenistas» o «folklóricas», el ejercicio de un repertorio de prácticas de origen nativo. La presencia múltiple de su obra, que se ubica tanto entre los mediadores como entre los especialistas y el público, revelan una calidad excepcional. Él accede al estudio sistematizado y a los resultados científicos, trabaja al lado de alguien como Murra y tiene contacto directo con manuscritos coloniales y con otras fuentes de acercamiento a las prácticas culturales andinas reservadas al estudio académico «occidental».

En una carta fechada el 10 de febrero de 1967, Arguedas le agradece a Murra el envío de un ejemplar de la edición de la visita que realizó

Iñigo Ortiz a los Andes durante las acciones tomadas para la extirpación de idolatrías en 1562:

Querido John:

Gordon me acaba de entregar un ejemplar de la visita de Iñigo Ortiz. Me complace que en la primera línea figure mi nombre. Bien sabes que no soy afecto a la propaganda pero como un ser humano que tiene corazón me alegra mucho permanecer en buena compañía en documentos que no han de perecer. Me entusiasmó ver la carátula; gocé hojeando el libro, leí tu presentación, leí algunas páginas más y comprendí que este documento debe ser importantísimo para los historiadores y para todos los que intentan estudiar al hombre peruano y me apenó pensar en que yo no lo leeré sino a trozos. Hace algunos años que tengo una incurable fatiga para la lectura, especialmente para esta clase de documentos que requiere de mucho tiempo y que por eso únicamente son leídos por quienes luego nos darán en materiales más próximos a la escala intelectual de ahora lo que hay de sustancial en esas obras. Con este volumen tu vinculación con el Perú se fortalece y se hace más evidente. Dentro de unos quince días, a lo sumo, aparecerá Ávila y bien sabes que sin ti no existiría ese libro. (Citado en Flores Galindo 1988: 386)⁷

El mundo andino que se explora posteriormente en el Perú es aquel desplegado por el grupo donde Arguedas cumple un papel relevante. Ya en su carta a Murra aquel resalta la importancia de hacer públicos los documentos coloniales para ampliar las posibilidades de lo que llama el estudio del «hombre peruano» (una identidad en construcción); para él, necesario y urgente en ese momento. En su caso, la posesión de las estructuras intelectuales del mundo europeo es simultáneamente una autoposesión pues sus prácticas tienen un sentido que se dirige al «exterior» y se revierte para constituir un movimiento circular que vuelve a tocar su punto de origen (en él, lo «mágico»). Arguedas es uno de los autores culturalmente «mestizos» que se dirijen a lo occidental y encuentran en lo académico los medios para hacerse de niveles culturales,

⁷ «Carta de José María Arguedas a John Murra». Publicada por Flores Galindo en *Allpanchis* 17-18 (1981) 164-166.

históricos y míticos de su propio pasado, como afirma en el ensayo «Canciones quechuas» (1957):

Llegué también, en lento descubrimiento —tan deslumbrado como el de los primeros que hice del mundo, de los nuevos ríos, lagos abismos, pájaros e insectos del Perú andino— a encontrar las esencias de la literatura, de la música y de las artes plásticas occidentales, especialmente de la música. A ellas debo mi ingreso al universo. Y sólo muchos años después de haber escrito algunos relatos, logré traducir las primeras canciones quechuas. (1976a: 181)

En el panorama intelectual peruano de los sesenta, Arguedas es de los más enterados acerca del mundo quechua y es un incansable participante en las expansiones de los estudios andinos en el Perú.

En esta interacción especializada, Arguedas se vincula con Westphalen (a través de la dirección de la Casa de la Cultura, de las publicaciones de trabajos etnológicos e históricos en la revista *Amaru* y de las actividades de la «Peña Pancho Fierro»), con Sologuren (editando literatura quechua bajo el sello de *La Rama Florida*), con Salazar Bondy (en la edición de literatura quechua y la discusión pública acerca de la narrativa peruana contemporánea) y con Eielson, Szyszlo y Varela (en las actividades de la «Peña Pancho Fierro», en *Amaru* y a través de la recepción e interpretación artística de sus traducciones).

Estos artistas y escritores tienen una formación basada en el ejercicio de prácticas culturales de origen occidental, y van a ver en Arguedas un punto dinámico de contacto con la zona andina del Perú, que era víctima del «pasmó» de la percepción criolla; la práctica arguediana les brinda también una herramienta vital que permite que un individuo culturalmente mestizo *se apropie* de Occidente burlando la aparentemente rígida y perpetua contigüidad entre uno y otro espacio, articulándolos de una manera «feliz», además de hacer evidente que el trabajo académico intelectual, el estudio científico, es también una ruta «peruana» hacia lo nativo.

Conciencia de la lengua y reformulación de lo andino en la identidad nacional: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen

Los vínculos entre Arguedas y la promoción de artistas más jóvenes se pueden observar con mayor precisión en su contacto artístico y personal con Emilio Adolfo Westphalen. Las categorizaciones y la historiografía de la literatura peruana asocian convencionalmente al primero con el Indigenismo y al segundo con la Vanguardia. Se consideran estas estéticas en una oposición «natural», a pesar de las evidencias de intrincada unión, presentes ya en el trabajo de Mariátegui, del *Nativismo* y de la obra del propio Vallejo. Para este tipo de crítica en el Perú, encontrar afinidades capitales entre escritores como Westphalen y Arguedas, así fueran simplemente amistosas, carece de mayor significación. Sin embargo, en estos vínculos yace una línea importante del proceso de configuración de una identidad nacional contemporánea.

La relación personal entre estos dos escritores fue cercana. Pocos meses antes de su suicidio, Arguedas le escribe a su editor argentino, Gonzalo Losada, una carta fechada en Santiago de Chile el 29 de agosto de 1969 y revisada luego en Lima el 5 de noviembre.⁸ La carta acompaña la edición póstuma de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, 1971). En ésta, el novelista valora la amistad de Westphalen, su labor como ensayista conocedor de la literatura occidental, su desinterés, severidad y júbilo para con la literatura peruana oral y escrita —que a su vez difundió— y le dedica la novela:

Además, si acepta usted *El zorro de arriba y el zorro de abajo* así como está y mantiene su decisión de disponer la edición inmediata, le pido insertar a manera de prólogo el breve discurso que pronuncié cuando me entregaron el premio Inca Garcilaso de la Vega, y que mi viuda, Sybila (acero y paloma) y mi amigo Emilio Adolfo Westphalen, se encarguen de revisar las pruebas y le aconsejen respecto de la edición. Emilio Adolfo es mi amigo desde 1933; no ha hecho concesiones interesadas nunca y creo que es el poeta y ensayista que más profundamente conocía y co-

⁸ Fue publicada en *Oiga* 353 (1969) 16-17.

noce la literatura occidental y quien muy severa y jubilosamente apreció y difundió la literatura peruana oral y escrita, desde las revistas que ha dirigido y dirige. A él y al violinista Máximo Damián Huamani, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato. (Larco 1976: 455)

Un escritor como Westphalen ha sido rotulado de surrealista por la historiografía de la literatura peruana, visto como un «marginal» y alineado junto a otros con los que comparte una estética de difícil acceso: escritores como José María Eguren, César Moro, Martín Adán. También ha sido este el caso de Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren; los dos últimos tienen aquí otro punto de contacto con Arguedas y Westphalen: *Surrealistas y otros peruanos insulares* (1973), la segunda edición de una antología publicada en 1970 por Mirko Lauer y Abelardo Oquendo (antología que recoge un verso de Westphalen para su título: *Vuelta a la otra margen*), incluye, con excepción de José María Eguren, a los poetas mencionados y sostiene que en su selección pesó un criterio de «extrañeza»:

Libre de cualquier compromiso ajeno a la poesía, huérfana de padri-nazgos extraliterarios, insular, resistente, la obra de estos poetas pervive en la precariedad de las bibliotecas y los riesgosos préstamos, en la recurrencia de una exigua cantidad de poemas en las antologías sobre todo. (15)

Pese a su marginación artística y los largos años de silencio tras la publicación de sus dos primeros cuadernos de poesía —*Las islas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935)—, Westphalen fue fundador y director de las revistas *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1971), donde Arguedas publicara artículos de etnología, antropología y de difusión de la literatura quechua. Los años de trabajo en colaboración, que lo llevan a valorar el conocimiento de la literatura occidental que tiene Westphalen y a pedirle a éste que tome en 1964 la dirección de la *Revista Peruana de Cultura*, colocan a Arguedas —en forma paradójica, para mucha de la historiografía literaria todavía vigente— en un lugar prominente del mundo intelectual y artístico del lado europeo del Perú. La formación literaria de Westphalen y sus prácticas culturales de origen «occidental» pueden concebirse desplazándose entre lo europeo y lo

nativo supuestamente enfrentados. La novela de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* puede mostrar mayores luces sobre los niveles conscientes en el establecimiento de este diálogo entre los representantes de dos tradiciones presentes en el Perú, puesto que el autor la dedica, simultáneamente, a un músico quechua: Máximo Damián, y a un poeta de formación europea, Emilio Adolfo Westphalen.

Por ello es que Alberto Escobar, en su *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria* (1989), realiza un estudio de singular importancia, porque al tratar la obra de estos artistas subraya y ordena afinidades y divergencias por encima de las categorías periodificadoras. Escobar vincula, en estos escritores, las circunstancias vitales con el rol que jugó su educación en los años en que se resquebrajaba la visión indigenista. A este nivel, el canal académico, la Universidad Mayor de San Marcos en Lima, forma parte del establecimiento de un espacio cultural donde compartir prácticas y proseguir un diálogo: «En la década de los 30, el azar hizo posible el encuentro en los patios sanmarquinos de Westphalen y Arguedas; y después del regreso parisino, del primero, se establecerá el lazo amical con Moro» (12).

En este espacio, Escobar propone un «imaginario nacional» en proceso, perfilado por la experiencia de escritores significativos formándose al interior de una vida literaria y, habría que subrayar, compartiendo y articulando un *baz* de prácticas culturales de diferentes orígenes:

En síntesis, mis primeras preocupaciones fueron averiguar qué obras actuales de estos tres escritores fomentaban o difundían un mensaje o símbolo configurador de una suerte de imaginario que iban moldeando un deseo de ser nacional, una forma de imaginar lo que somos o pretendemos ser como nación. Por eso —al principio— empezamos formulando en la forma más simple la idea de «imaginario nacional», a través de los poetas y escritores como César Moro, Emilio A. Westphalen y José María Arguedas. En el curso de este trabajo, indagamos desde distintas fuentes y hurgamos a través de distintos exámenes las coincidencias discursivas, las dedicatorias, las revistas comunes y las querellas literarias que se produjeron a consecuencia de las escrituras de nuestros tres escritores famosos.

Lo peculiar de este trabajo, a pesar de la diversidad de los elementos recopilados en el *corpus*, estriba en que a través de la selección de textos

permite perseguir de forma bastante ilustrativa aquello que deberíamos reconocer como una formación literaria en un tiempo dado y en condiciones determinadas. (1989: 19-20)

Esta perspectiva que vincula conceptos de lo nacional con un proceso de formación artística, se apoya, en lo general, en el marco de una época que cubre tres décadas y llega hasta finales de los cincuenta —con hito en la muerte de César Moro (1903-1956)— y, en lo particular, en «los dispositivos comunes de orden discursivo [que son más bien] aquéllos que fundan la formación literaria a la que pertenecen y que, de hecho, constituyen como tal» (Escobar 1989: 17).

Enfocado así el acercamiento a estas obras de corrientes diversas, puede entenderse y superarse la dicotomía que la crítica hispana (representada en el Perú por Luis Monguió) llevó a Hispanoamérica y extendió al par Indigenismo-Vanguardismo a partir del enfrentamiento «Generación del 98»-Modernismo formulado en relación con la experiencia de la Guerra Civil española. Un esquema heredado de una actitud europeísta, como bien señala Rafael Gutiérrez Girardot (1987: 17-18) y Escobar llama «en otra suerte de preposición, lo nativo enfrentado a lo foráneo» (1989: 17). Entre los polos de la dicotomía se extiende una gama de conexiones, de «afinidades y divergencias» que según Escobar:

[...]podían explicarse por razones de época, de cultura o de influjo social; o sea un cierto factor que no era simplemente formal y que, por tanto, demandaba un equilibrio entre la *escritura* y los *temas* y las *vidas* y la *ética* de esos autores, en cuyo proceso creador presentíamos con mayor nitidez algo que los unificaba más allá del credo artístico, y más acá de sus encaramientos con la realidad nacional, sus conflictos personales, sociales y políticos en el Perú de entonces, y la ubicación de éste en la red del mundo occidental. (11)

En una de las redes locales de encuentro entre lo occidental y lo andino, Westphalen y Arguedas dejan numerosos rastros personales, sociales y políticos entretreídos con su circunstancia durante los treinta y cuarenta en la centralizada Lima (Westphalen 1974: 19). Es Lima, en sus particularidades socioculturales, la que determina un rasgo significativo que pone a Arguedas y Westphalen fuera de su centro; en ambos se re-

duce la marca de la hispanidad y se pone en relieve su calidad de «culturalmente foráneos y bilingües»:

En un escrito que fue antes una conferencia de Westphalen, éste contaba que la hostilidad limeña lo sumía en una situación similar a la de J. M. Arguedas, pues si este último padecía de la rivalidad de *costeños* contra *serranos*, en el caso de Westphalen, éste se sentía aislado, dado que de cuatro de sus abuelos, sólo la abuela materna había nacido en el Perú. Su condición social, a su juicio, pese a sus estudios en el Colegio Alemán, lo ponía al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político. (Escobar 1989: 18)

Esta suerte de *marginación*, área de contacto entre Arguedas y Westphalen, y de énfasis en sus orígenes no hispanos, sean andinos o germanos, le permite a Escobar distinguir las diversas prácticas culturales que conforman el sector artístico e intelectual peruano de la época y, dentro de este, un particular espacio de relaciones. En esta área específica, Escobar señala una aparente barrera divisoria entre el formalmente bilingüe (quechua-castellano) Arguedas (1989: 18) y los monolingües Westphalen y Moro. La barrera se desmantela al considerarse como afines la adopción voluntaria del francés como lengua dominante en el trabajo literario de Moro y la inmersión educativa de Westphalen en la lectura y traducción del francés, inglés y alemán. Desde un artículo de Arguedas en 1939 («Entre el Kechwa y el castellano: la angustia del mestizo») sobre el escritor bilingüe (Rowe 1979: 41-66; Escobar 1984: 65-92) hasta otro de Westphalen en 1984 («Las Lenguas y la Poesía»), pasando por el desarraigo lingüístico voluntario de Moro, Escobar traza líneas que articulan en ellos un nivel muy elaborado de preocupación y diálogo, y una alta conciencia del lenguaje:

[...] [e]n los años de México (1938-1946) y en los últimos en Lima hasta el año de 1956, en que murió, Moro mantuvo los mismos caracteres que fundamentan nuestra comparación con Westphalen y Arguedas; es decir, el tema de la lengua y el tema de la marginación, además de la lealtad común, al empeño esencial de lo poético [...]. Para este primer grupo de escritores, el desafío de la lengua les plantea el reconocimiento de una verdadera *territorialidad*, más allá de las fronteras. En la patria universal de la *poesía* caben todas las *lenguas*; el escritor no puede ser sino bilingüe. *Esta es mi primera hipótesis.* (1989: 19)

La manera en que Westphalen reconoce esta *territorialidad* que lo emparenta con Arguedas se testimonia en los textos que le dedica a la obra de este último y que proyectan su diálogo más allá de la desaparición física del primero. En 1969, Westphalen escribe dos ensayos que publica en el número 11 de *Amaru*: «José María Arguedas (1911-1969)» (1-2) y «La última novela de Arguedas» (27-30)—reproducidos luego como «Del mito al testimonio: la larga marcha del Perú» (Larco 1976: 301-303) y «La sustancia de la vida y la obra literaria» (Larco 1976: 349-352)—. En el primero de éstos, Westphalen señala el plan arguediano de darle configuración artística al contexto nacional de los cincuenta y sesenta a partir de sus cambios socioeconómicos: «José María Arguedas tuvo hace algunos años un proyecto de novela que se inspiraría en los cambios descomunales que el auge de la industria pesquera trajo entre 1950 y 1960 a los tranquilos y adormilados puertos del país y que alborotó no sólo a ellos, sino a todo el pueblo peruano» (Larco 301).

Distinguiendo entre los hechos sociales y la circunstancia individual, Westphalen enfoca la manera en que Arguedas pudo llevar a una sola estructura narrativa un planteamiento que se presentaba en dos niveles: la narración externa y la tensión de un combate interior; es decir, la forma de entretener la historia personal y la colectiva en el espacio de la novela:

Porque JMA ha trastocado las reglas del arte: a las páginas de narración, en donde recrea en carne y hueso, en sangre y espíritu, en sueño y mito, la realidad tremenda, dolorosa, pujante, ciegamente esperanzada de una comunidad en feroz competencia para, la mayoría, sobrevivir; para expresar más riqueza, los otros; ha superpuesto aquellas páginas, quizá más efectivas por ser la manifestación directa y descarnada de un combate interior, en las que, ante la imposibilidad de escribir, según explica, acerca de los temas elegidos «pequeños o muy ambiciosos», decide tratar de lo «único que me atrae, esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer». (Larco 302-303)

Líneas más adelante, Westphalen hace hincapié en el fenómeno que Escobar llama *compromiso con el lenguaje*. Y lo que parece ser una consta-

tación de gusto estilístico se torna en la importancia de subrayar el poder del trabajo arguediano con el lenguaje y sus posibilidades expresivas. En un corto párrafo, la naturaleza se despliega en una escenografía ordenada por la subjetividad nativa creada por Arguedas, que se reconoce en el toque de cualidades poéticas y en estructuras míticas («las moscas de mal presagio») que crean dicotomías en imágenes de altura y de vibración, altitud y movimiento:

Naturalmente, lo que más me llega a mí son las notas del ingenuo, del niño y el poeta: sus experiencias con los animales, ese *nionena* en San Miguel de Obrajillo que se deja rasgar la cabeza, los perros chuscos de los pueblos con los que puede revolcarse como perro con perro, la presencia imperturbable de una naturaleza madre, poderosa, temible, «espantosamente bella»; la cascada en la alta quebrada, la «salvajina» balanceándose asustada entre los abismos, las moscas de mal presagio, el canto vivificador de las aves. Llamada inextinguible y visionaria en que retiembla casi todo lo escrito por JMA. (Larco 304)

Siguiendo el trabajo de Arguedas, Westphalen también reconoce aquel «compromiso» en las posibilidades lingüísticas del quechua y de sus hablantes. Así lo confirman las siguientes líneas, tomadas de «La última novela de Arguedas»:

(Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuida, ensoñada o, simplemente, deseada.) *La difusión de los relatos en que se muestra este modo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no peruanos, como usted por ejemplo,* concluía entonces JMA. No sólo a los lectores extranjeros; muchos de sus compatriotas, tememos, se sentirán igualmente desasosegados, como ocurre siempre en presencia de la poesía —en quechua o en cualquier idioma—. (Larco 352)

En su compromiso con el lenguaje, Arguedas explora y elabora un estilo literario de constante calidad poética, este nivel «poético» es el que le permite hacer uso del mito como manera de configurar una realidad nacional en proceso de modernización: un movimiento en el que las fuerzas abstractas de un contexto «occidental» se dirigen hacia lo

andino, mundo nativo que interactúa en sentido contrario. Esta interacción ocupa numerosas páginas de la obra antropológica de Arguedas, como se muestra tanto en el ensayo «El carnaval de Tambobamba» (1942):

Y los blancos que llegaron [a Tambobamba] fueron diluidos por la quebrada, convertidos en indios, modelados de nuevo y refundidos por ese río [el Apurímac], por este paisaje tremendo que nivela y plasma, todo a imagen y semejanza de su propia fuerza, de su entraña brava y casi ferroz [...]. Y allí viven ahora, todavía independientes, sin ferrocarril y sin carreteras, ocultos por la quebrada, y defendidos, la gente más autóctona del Perú, gente española modelada a lo indio por el río [...]. (1976b: 121)

como en «Folklore» (1951):

No existe casi ninguna expresión folklórica que pueda ser considerada como rezo puro de la cultura pre-hispánica peruana. La penetración de lo europeo a través de la imposición cultural española alcanzó toda el área de la antigua cultura y se mezcló con ella de manera profunda. Sin embargo, existe en el Perú una zona cultural india, otra mestiza y una creciente población asimilada por entero a la cultura occidental [...]. La misma afirmación [sobre los cantos] puede hacerse acerca de los vestidos. Los trajes de los indios son españoles por su forma y su origen, pero únicamente los indios los llevan y su actual expresión son obra exclusiva de ellos [...]. El folklore peruano es un cautivante campo de estudio y goce estético, muestra elocuente de la vitalidad de la cultura india que no se ha anquilosado ni detenido, como se supone, sino que, asimilando constantemente cuanto le ha sido necesario de la cultura occidental, se transforma y alienta paralelamente a la misma, creando con ella, como zona de confluencia, al mestizo inestable y dinámico. (1976b: 171-173)

Por su lado, Westphalen también entiende un Perú culturalmente múltiple y reconoce que no puede hablarse de una «esencia» nacional ni de la existencia de una cultura nativa «pura». Entre sus pocos ensayos que tratan estos temas, figura el texto «¿Una expresión genuinamente americana?», publicado en el cuarto número de *Las Moradas* (abril 1948) a manera de comentario que acompañaba al artículo «Mario Carreño: pintor cubano» escrito por Fernando de Szyszlo. Westphalen critica la

idea de un arte «genuinamente americano»; el centro de su crítica es la vaguedad con que se definen los elementos que determinan lo original o auténtico, vaguedad que se encuentra en la afirmación de Szyszlo acerca de las «condiciones geográficas que educan de manera indeleble nuestro espíritu» (Szyszlo 1948b: 65). Westphalen no cree que pueda fijarse un programa para hacer «arte nacional». No encuentra denominador común ni racial ni geográfico en el Perú; más bien piensa que los factores culturales tienen más peso en la formación de un «sentimiento nacional», donde cabe anotar que la manera de entender dicho sentimiento varía geográfica y socialmente:

Respecto a los factores culturales actualmente predominantes, creemos que nos hallamos bajo la órbita de la llamada cultura de Occidente. Nuestra tradición histórica, a consecuencia de la conquista española, ha entroncado desde hace siglos en esa cultura. No es esto negar el lugar que debemos hacer a los rezagos de las civilizaciones peruanas antiguas, pero hay que reconocer que son rezagos, que las tradiciones antiguas se han transformado enormemente cuando no han desaparecido y que no hay manera que el proceso sea reversible. Y la prueba está, si nos referimos al arte, que el arte peruano popular actual no tiene relaciones reconocibles (o muy pocas) con el arte peruano antiguo, y que la relación que puede establecerse con éste, es de museo, de estudio. Cualquiera artista peruano actual que quiera inspirarse en el arte peruano antiguo, se hallará en la misma situación que uno de otra nacionalidad que tenga el mismo propósito: los resultados dirán únicamente de la idiosincracia de cada cual. (Westphalen 1948a: 68)

En la cita anterior, donde dice «cualquier artista peruano actual» habría también que leerse «incluyendo a José María Arguedas». A las relaciones entre la *tradición*, el *estudio*, la perspectiva *museográfica* y el artista *actual*, Westphalen les dedica más páginas en su ensayo «La tradición, los museos y el arte moderno» (julio 1948) publicado en el quinto número de *Las Moradas*. En dicho texto, prefiere definir «tradición» como «la *actualización* del legado del pasado» (187). La idea de actualizar el pasado implica una superposición de entidades que se suelen entender separadas en diferentes estadios temporales. El concepto de pluralidad cultural permite aceptar su presencia simultánea, cualquiera sea el momento histórico que se trate. Las prácticas culturales, «primitivas» o

«modernas», coexisten en una comunidad gracias a su *actualización* constante, ocupando o no un rol protagónico. Westphalen reconoce la existencia de otros modos de entender la tradición. Uno de estos es el que elabora T.S. Eliot (188), el cual se basa en la premisa de una sociedad estable y homogénea que no transige con «liberalismos»; Westphalen cree posible hablar de tradiciones de «tolerancia y transigencia» en sociedades «inestables». Ambos tipos de tradiciones son contiguos y simultáneos; en el segundo de ellos, la presencia de múltiples «actualizaciones» es curiosamente un campo fructífero para las prácticas culturales llamadas «modernas»:

[...] [n]inguna manifestación de cultura, de esta sociedad nuestra o de cualquier otra, puede subsistir de no estar ligada en una forma u otra con las expresiones pasadas de esa manifestación de cultura [...]. Tenemos por un lado una tradición abarcando todas las expresiones de la sociedad, muy unidas y sólidamente engranadas entre sí [...]. Por el otro: tradiciones múltiples, corrientes numerosas, pero igualmente vivificantes, igualmente capaces de regar y de tonificar muchas formas actuales de cultura. (189)

Aquí se verá que no entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin cuento, sino de su «actualización»; ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro [...]. En los círculos de los historiadores de arte y de los tratadistas de estética, se introduce muy lentamente esta concepción de una pluralidad de tradiciones; lo corriente en ellos ha sido regirse por una sola, y según los cánones de ésta juzgar todos los periodos de la historia del arte. Pero, en el «dominio de [l] arte hay muchas moradas». Y las preferencias, las sobre-estimaciones, los rechazos que, de una generación a la otra, varían a veces en mutaciones súbitas, tienen su fundamento casi siempre en el abandono de una tradición y el reencuentro de otra o de otras [...]. En la historia del arte moderno habría que hacer un sitio muy grande al significado de la actualización de muchas tradiciones olvidadas o remotas, o que siempre estuvieron siempre muy lejos del foco de intereses de la civilización occidental. Sobre todo habría que hablar de una red de corrientes que de pronto han empezado a correr por el terreno de esa cultura, ramificándose y entrela-

zándose muchas veces, por donde antes solamente un par, o muy pocas más, desenvolvían su curso lento, majestuoso, imperturbable. (190)

Según Westphalen, el artista peruano «actual» actualiza el legado del pasado, lo revive, transforma, destruye, lo hace suyo. El legado del pasado es múltiple, formado por muchas tradiciones, lo que permite igual multiplicidad de actualizaciones. En la civilización occidental, que posee a su vez un legado de diversas tradiciones, se encuentra una actitud de estudio, de interés «museográfico», en civilizaciones distintas a ella misma. Este interés produce un movimiento hacia esas tradiciones remotas; establecido el vínculo, estas últimas circulan en el terreno cultural artístico de Occidente. El artista peruano actual, inmerso en la «órbita» de Occidente, establece también una relación de estudio con su legado histórico, que es distinta a la del historiador del arte. «Para éste [el artista]», dice Westphalen en «Poesía quechua y pintura abstracta» (1964), usando el ejemplo artístico de Szyszlo, «el pasado es simple piedra de toque, modelo o medida de que se sirve para afirmarse y reconocerse. La primera actitud [la del historiador] es especulativa, la segunda vital. El artista no hace teoría del pasado y de su transmisión. No más lo utiliza, ya sea inmediato o lejano. Toma de él lo que más le conviene» (Lauer 1975: 61). En su propio caso, como artista, Westphalen explora lo que le lega el pasado, sea el antiguo arte occidental o las piezas precolombinas expuestas en los museos, los rasgos «modernos» de la civilización al alcance de su época o los «rezagos» de antiguas civilizaciones nativas que encuentra en otras «actualizaciones» peruanas; explora así el *compromiso con el lenguaje* presente en la tradición (actualización del legado) andina, en el ejemplo de la obra de Arguedas, y, allí, en la dedicación y práctica de éste con el lenguaje, estudia el nivel de trabajo lingüístico que puede equipararse a su experiencia vital y artística con lo lírico para también reavivarlo, destruirlo, hacerlo suyo. Westphalen es uno de los pocos que ha analizado las capacidades poéticas en el lenguaje de Arguedas, donde la práctica de la poesía y los propios pensamiento y lectura en y del lenguaje poético se superponen a la imaginación y producción mítica. En la obra de Arguedas las fuerzas abstractas, llámense progreso, historia, tecnología («mitos modernos»), discursos ideológicos occidentales o mitología y cosmología andinas son tratadas a nivel de sistema simbólico. Sobre esto, escribe Westphalen:

En el capítulo II, el círculo se amplía con la presentación de las múltiples capas que aprovechan o vegetan de la prosperidad de los pescadores, o que penosamente apenas si ganan el sustento, en espera de una oportunidad o golpe de suerte. Ciertos personajes y situaciones empiezan a destacarse con características diferenciales. Pero la realidad de Chimbote es compleja, las operaciones financieras vitales invisibles, las más poderosas fuerzas en acción ni siquiera aparecen en el puerto, no tienen rostro: se las siente como abstracciones, se las reconoce por la deducción y el razonamiento. Esta dificultad sería uno de los motivos que incitó a JMA a introducir en el relato *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de la mitología prehispánica, seres sobrenaturales e inmortales, conocedores de todo lo ocurrido y por ocurrir, con la gran ventaja para un novelista de asumir figura humana, de inmiscuirse en la vida cotidiana, ser cualquier vecino [...]. *Los zorros* deberían prestar ecos milenarios a la acción: las migraciones actuales repiten otras innumerables: hace miles de años que los hombres de las serranías bajan a la costa y otros suben a las alturas, en grupos, en multitudes, pacíficamente o en guerra, por un tiempo, para siempre. (Larco 1976: 307-308)

A nivel de lenguaje, y, en particular, de estructura abstracta de pensamiento, es que se fortalece el punto de articulación de las obras de estos escritores, el cual coincide, me atrevería a decir, con el punto donde se articula un intercambio de prácticas culturales que, perteneciendo a repertorios distintos, se muestran equivalentes y hasta «universales», comunes a la humanidad. A su manera, Westphalen está también ubicado entre lo occidental y lo andino, y en el territorio de la poesía, donde caben todas las lenguas, él posee más de un sistema de organización del universo a los que podría acceder simultáneamente, tal como entiende que hace Arguedas:

Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresarse libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar del rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y contradictorias, pero ambas válidas como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. JMA tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado. (349)

Parecería absurdo dentro de la encendida polémica de los cincuenta, donde predominaba el antagonismo entre «poesía pura» y «poesía

social», foráneo-nativo o exterior-interior, encontrar relaciones profundas entre los insulares —y menos «nacionales», o más bien exóticos— y los ubicados en una perspectiva «desde adentro» —telúricos, como se ha querido ver a Arguedas (Westphalen, «José María Arguedas»; citado en Larco 1976: 349). Sin embargo, es al nivel de la abstracción donde se dan el interés y compromiso con «lo poético», la palabra y el mito peruanos; donde el diálogo es intenso; vale la pena recordar el ensayo que Westphalen publica sobre «Poesía quechua y Pintura abstracta» en 1964 y que extiende los lazos con Fernando de Szyszlo y con el trabajo desverbalizador y visual de Jorge Eduardo Eielson. El lado plástico y la circunstancia política también guardan coherencia cuando se analizan las formas abstractas que toman ciertos esquemas de interpretación del movimiento social. En sus páginas sobre Arguedas, Westphalen no puede evitar mencionar otros aspectos pertinentes y presentes en las novelas, como son los sociopolíticos (elementos al parecer extraños en quien está cercano a una estética purista): la situación cubana (Larco 1976: 304) y la figura del Che (309). Por su parte, Arguedas vincula en un texto a Vallejo y a Cuba («Por Vallejo») (449), y les escribe un poema en quechua a Cuba, «Cubapaq», y a la situación vietnamita: «Qollana Vietnam Llaqtaman [Al pueblo excelso de Vietman]» (461).

Westphalen ve que Occidente ha invadido e invade el Perú y, en esa órbita cultural, él estudia y actualiza un legado nativo antiguo, sea en el museo o en las tradiciones vivas. Se mueve en ese sentido. Arguedas, por su lado, ve también la presencia expansiva de lo occidental, actualizados su Medioevo y Renacimiento en los Andes, transformado al mismo tiempo en una matriz andina que avanza hacia lo externo y lo absorbe y procesa y del que se vale para actualizar el pasado de su propio legado cultural. Ambos escritores coinciden en que, sea lo europeo convertido en indio, modelado de nuevo y refundido (Arguedas), o lo andino revivido, transformado y reformado (Westphalen), el encuentro es permanentemente inestable, movedizo, hecho de espacio y de fuerzas: un encuentro al que Arguedas califica además de *mestizo* (1976b: 173), dándole un sesgo distinto, vinculando este término con un *proceso*, con una dinámica de apropiación cultural, que Westphalen asocia a la labor del artista —apropiación que se consigue en la práctica, en la factura del arte, en una obra que es, además de arte, afirmación vital—.

2. La poesía quechua, el «espíritu» andino y la construcción de un personaje artista: José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy

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 Ayala.¹ 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 también aumentan las transcripciones de literatura contemporánea en lenguas aborígenes y sus traducciones al castellano.

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 (1927), la *Relación de las fábulas y ritos de los Incas* de Cristóbal de Molina (1943) 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 «Nuevos datos sobre tenencias de tierras reales en el Inca-rio» 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

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, ed. 1986: 18). Esta última actitud es también asumida por Arguedas. Luego de los conocidos trabajos de Manuel Suárez-Miraval, Adolfo Vienrich, Jorge Lira y Jesús Lara, publicados durante los cuarenta y cincuenta, 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 como a Emilio Adolfo Westphalen. 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*

de la Cultura publicó en 1964 la *Visita becha a la provincia de Chucuito...* [1567] de Garcí 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 señoríos 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 María Rostoworowski, *Historia del Tabuantsuyu* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1988).

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,

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 y Sebastián Salazar Bondy. 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; más tarde, en 1964, publica en Buenos Aires la antología *Poesía del Perú de la época precolombina al modernismo*. En ese mismo año, Salazar Bondy da a conocer un volumen con una selección más amplia y específica de textos en lengua andina, *Poesía quechua*, bajo el sello de la Universidad Nacional Autónoma de México, libro que se reedita en Buenos Aires, póstumamente, en 1968.

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 solo mesoamericano) e instruido (estudiantil y académico).⁵ El centro de atención lo ocupan luego la producción poética y sus

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 Kicua. 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» (8).

⁵ Se presenta el mundo quechuahablante 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

particularidades expresivas.⁶ 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 aquel realizado por los «folkloristas y lingüistas» (Rivet 1957: 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 la 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 con 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:

(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 (Salazar Bondy, ed. 1964b: 90-91) y un *vocabulario* de términos quechuas.

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. (Salazar Bondy 1964b: 10)

Una opinión semejante está presente en 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. (Arguedas, ed. 1986: 24)

Entre los libros dedicados a la lírica andina que se publican en este siglo, solo tres volúmenes, hasta 1964, han utilizado el término «poesía» en sus títulos:⁷ *La poesía quechua* y *Poesía popular quechua* (ambos de 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 solo la voluntad de subvertir la jerarquía de lo escrito, llamando poesía a todos esos textos orales, sino también la de nivelar culturas y lenguas,⁸ asumiendo que tanto la producción en español como en quechua po-

⁷ Valdría incluir la extensa selección «Poesía folklórica quechua» de J. M. B. Farfán, publicada en 1942, en el número 12 de la *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán*.

⁸ 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 (10). Entre las autoridades citadas por Salazar Bondy en esta introducción figura Arguedas, de quien se incluye, en una nota a pie de página, un fragmento de «Sobre la

seen particularidades y complejidades genéricas. Salazar Bondy utiliza el término *poesía* de un modo vasto, en el sentido incluyente que se le da a la «lirica», con el fin de equiparar como ramas de un tronco tanto cantos como textos escritos.⁹ Su intención niveladora parece más bien un intento de traducción cultural que interpreta como formas culturales equivalentes dos prácticas «liricas» de origen diverso. A todo lo mencionado se le 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 les 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 cues-

poesía quechua», el prólogo escrito para la edición *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 musique des 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, ed. 1964b: 90-91).

⁹ 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 *lirico*.

tiona 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 letras, hace, sin embargo, el intento de «clasificar los géneros literarios de estos cantares» (Garibay 1962: 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 solo lo escrito sino también lo transcrito y lo oral. Garibay señala, por ejemplo, que las muestras de poesía nativa «[a] valor literario —sea este 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» (Salazar Bondy, ed. 1964b: 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, creo responde 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 sujeto.¹⁰ 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 ofrecerle indicios 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

¹⁰ Con respecto a la poesía incaica, Salazar Bondy hace referencia a los compositores: *barawicus*, «poetas populares», y *amautas*, «letrados».

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 1956: 11; Quijada Jara 1957: 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 gran pueblo» (Salazar Bondy, ed. 1964b: 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, Salazar Bondy resalta en su introducción 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 que comparte el *habitat* de los otros elementos. Los entes perceptibles a los sentidos tienen su contraparte inmaterial, lo que lleva a deducir presencias del todo inateriales, «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. (10-11)

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. (11)

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 que el lenguaje despliega una dialéctica que relaciona cosmos e individuo. Casi treinta años más tarde, en el ensayo «La cosmología poética en los 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”» (95). 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, 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 (Salazar Bondy, ed. 1964b: 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 1991: 12) que Mariátegui interrelacionó exitosamente 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 póstumamente, localizada en el Perú y escrita desde la perspectiva del realismo crítico, y también poesía y teatro de línea diversa.¹¹ Su temprana muerte (1965) ha dejado el proceso de su

¹¹ 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 bueso tallado al arte abs-*

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 la aproximación 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 el 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*, 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 encuen-*

tracto (1960), *Cerámica peruana prehispanica* (1964) y artículos sueltos sobre arte recogidos póstumamente en el volumen *Una voz libre en el caos* (1990), entre los que 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 *Alferez 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.

tro 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 sea 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. (242)

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, tiene por un lado el caso de Westphalen (a 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. (24)

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») (Casa de la Cultura 1969: 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 (Casa de la Cultura 1969: 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:

[...] [e]ncuentro 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 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. (Instituto de Estudios Peruanos 1985: 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, éste 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 vale 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 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» (6).¹² Entre los poemas de este «Periodo colonial», Arguedas incluye el «Apu Inka Atawallpaman» (Arguedas, ed. 1966: 21-24) sin precisar que se trata de su traducción.¹³ No

¹² 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» (Salazar Bondy, ed. 1964b: 9-10).

¹³ 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 (Romualdo 1984: 553). Este texto se calcula compuesto en el siglo XVII, la versión quechua fue tomada del *Cantoral* de Cos-

tiene aquí apreciaciones con respecto al quechua como lengua, solo lamenta no poder ofrecer editorialmente una versión bilingüe (7).¹⁴

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 «folklórico» 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 una narración 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 lue-

me Ticona recopilado en Pisac y Calca, Cusco, en 1930, y transcrito por J.M.B. Farfán (Carrillo 1967: 47).

¹⁴ Entre la bibliografía, menciona las ediciones de los documentos coloniales que se encuentran a la 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 folklórica realizadas por él mismo (que son las más numerosas) y por otros autores (todas anteriores a 1955), incluye «La viuda» (Arguedas, ed. 1966: 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.

go 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» (16), 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 podía cantar waynos; todos miraban al que cantaba un wayno como a un inferior, como a un sirviente, y se reían» (17). El traslado de un espacio a otro no solo 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 que se traslada 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» (15). 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 rastreadse 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 de 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. (Arguedas 1976b: 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. (Arguedas 1976b: 102)

Este personaje que es tanto forastero como observador y transmisor, está explícitamente marcado por la sensibilidad¹⁵ 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

¹⁵ 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» (180).

noble ser majestuoso. El es, principalmente quien convierte en pacaños a los forasteros, disolviendo los humanos artificios. (Arguedas 1976b: 61)

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. (Arguedas 1976b: 67)

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 ello 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), este 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. (Arguedas 1976b: 218-219)

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. (Arguedas 1976b: 244)

Volviendo al tema de la poesía quechua en relación con Arguedas, es necesario analizar un texto más, publicado un año después de la edición en Buenos Aires. Es el prólogo a la edición *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 (7). A esto le siguen unas líneas sobre la diferencia entre la poesía oral prehispánica quechua y la poshispánica:

Podrá el lector comparar, como ya lo dijimos, ambos periodos 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 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. (7)

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 el siguiente capítulo), y estos son: 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; el entender los temas anteriores como efecto tanto del desarraigo histórico (producto de la Conquista) como de la dinámica selectiva de la literatura oral;¹⁶ la intensificación de es-

¹⁶ Sobre aspectos que tienen que ver con el abandono y la individualidad, dice Lienhard, años más tarde, en «Cosmología poética: waynos quechuas tradicionales»:

tos factores en la persona del mestizo y en el fenómeno de la emigración como nuevo desarraigo, marginación y extrañeza; 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 abstrae un sentir individual y un escenario donde el individuo se construye y es construido como persona que experimenta su medida humana en relación con el 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, seudónimo de Andrés Alencastre (1909-1984)—, que responde asimismo a un panorama de ubicación personal de su propia poesía y de la poesía *escrita*¹⁷ 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 «siente 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

«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*» (96-97).

¹⁷ 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).

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. (8)

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» (120), y el capítulo veinticinco de *Dioses y hombres de Huarochiri* (106-109), publicado en ese mismo año—.¹⁸ 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. (10)

Arguedas termina su presentación con unas líneas que son casi una paráfrasis de las finales de Salazar Bondy en *Poesía quechua* (1964); en ellas, Arguedas es más explícito en dos aspectos: menciona la «masa»

¹⁸ Al esperado recuento de fuentes documentales, Arguedas suma la reciente edición de *Dioses y hombres de Huarochiri* y habla sobre Francisco de Ávila como extirpador de idolatrías y compositor de terribles sermones en quechua.

quechua hablante en movimiento que burla la pretendida contigüidad rígida de los espacios indio-criollo (e indirectamente se refiere a las movilizaciones andinas y a 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:

[...] [p]eríodo 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. (10)

Como Arguedas, Salazar Bondy plantea la integración de lo andino al mundo moderno. A nivel semántico y simbólico, el primero consigue mayor éxito que el segundo 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» (10), 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 solo de desplazamiento horizontal sino también vertical. No se trata de apropiación meramente cultural sino también política.

La edición de Carrillo¹⁹ es un hito que muestra el estado del «conocimiento» de la poesía quechua en la década de los sesenta y el nivel de

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

participación que tuvieron individuos como Sologuren²⁰ y Salazar Bondy, 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 Huarochirí*.²¹ 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 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

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 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.

²¹ 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* (1966b: 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* (Salazar Bondy, ed. 1964b: 90).

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 re-conquista de lo quechua por la vía del cambio cultural, que se entiende trayendo consigo, necesariamente, un cambio de estructuras y una diferente situación socioeconómica. 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.

3. La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística

Una narrativa artística

Las investigaciones académicas que entre 1940 y 1970 desempolvan en el Perú documentos coloniales y objetos artísticos precolombinos, que recopilan literatura oral contemporánea en lenguas nativas y promueven la traducción y el análisis de patrones lingüísticos y literarios en textos quechuas, también activan un discurso multidisciplinario, *cultural*, acerca del mundo andino, en cuya producción intervienen tanto «estudiosos» del folklore como intelectuales y artistas. Parte de este discurso toma un orden narrativo —de escenarios, personajes y acciones—, mas no necesariamente histórico, hecho de una red bastante elaborada de relaciones de contigüidad y continuidad que vinculan los «restos» prehispánicos, la historia nacional, y la necesidad moderna de «integrar» a la población andina a las expectativas sociopolíticas de la segunda mitad de este siglo.

El tipo de atención que se le presta al mundo andino a partir de los años cuarenta es visto, unas décadas más tarde, por algunos de estos intelectuales y artistas —con experiencia práctica en las artes y relativa especialización académica— como parcialmente vinculado a un impulso externo, «extranjero», que se acerca al Perú desde Occidente y que es parte, así lo reconoce Sebastián Salazar Bondy en su ensayo «Patrimonio artístico y cultura» (1960), de un interés más vasto:

Hasta hace muy poco tiempo, el rastacuerismo burgués despreciaba decididamente todo lo que era obra o recuerdo de la cultura indígena. [...] Salvo muy contadas personas, a nadie se le ocurría poner en un

estante un inmemorial huaco de belleza insólita o un bello ceramio de artesanía popular. Aún hoy la presencia de un retablo ayacuchano, un tejido cusqueño o un torito de Pucará suscita las sonrisas desconcertadas de quienes buenamente creen que la belleza sólo procede de Europa. [...] Fueron —seamos justos— los extranjeros los que nos dieron el ejemplo al adoptar creaciones antiguas y actuales de arte indígena en la decoración moderna. (1990: 137-138)

Entre esas *contadas personas* a las que Salazar Bondy se refiere en los sesenta se encuentra José María Arguedas, quien, a pesar de haberse dedicado a escribir sobre el folklore andino ya desde los años treinta, cree también oportuno mencionar aquel interés externo que él ve dirigirse no solo a objetos sino también a canciones, piezas musicales y bailes andinos. En su ensayo «Notas sobre el folklore peruano» (1962), escribe:

Fue el interés mundial por las manifestaciones del arte popular, de las artes indígenas, los centenares de hermosos libros, admirablemente ilustrados sobre estas artes y sobre la de los pueblos llamados también en Europa «primitivos», lo que despertó en Estados Unidos y luego en América Latina y en el Perú un interés y una inquietud verdaderos por considerar seriamente y tratar de apreciar el arte, principalmente la música y danza indígenas. (1976b: 211)

Ambos escritores reconocen un lado estético en aquel interés por el mundo andino y se ven participando de la versión local de esta inquietud por el arte. Sin embargo, según dice el pintor Fernando de Szyszlo al hablar de los años cuarenta (en una serie de entrevistas publicada en 1975), los intelectuales y artistas más jóvenes —grupo en donde se encuentra Salazar Bondy— ven una significativa distancia entre los intereses de las promociones previas y los suyos:

La Peña [Pancho Fierro] fue importante además porque nos puso en contacto con el Perú. La presencia de José María Arguedas y su interés por el problema peruano gravitó mucho [...]. El interés por el arte prehispánico era mucho más fuerte entre la gente de mi generación que entre las personas mayores que formaban el núcleo de la Peña Pancho Fierro. Ellos estaban demasiado metidos en el presente del Perú y en lo etnológico. A ellos les interesaba mucho más la artesanía, lo que se hacía en

ese mismo momento, y ponían el acento en el aspecto histórico del asunto, mientras que nosotros enfatizábamos el artístico. (Lauer 1975: 22-23)

Si bien Szyszlo pone en claro que su interés está en un mundo andino del pasado más que en uno del presente, lo que deja sin explicar es cómo se concibe el pasado sin acentuar el *aspecto histórico del asunto*. Quizá porque lo que les interesa a estos jóvenes artistas no es la tarea documental en sí del historiador o el etnólogo, sino la posibilidad de elaborarse una *narrativa* nacional a partir de la tradición andina. Personalmente, Szyszlo encuentra dos razones que dan lugar a su interés en el arte precolombino: «la posibilidad [...] de reconocer una tradición plástica autónoma en esta parte del mundo», y «el reconocimiento de que igual como hemos estudiado la manera como componen Rembrandt o Tiziano, todas las diversas vertientes del arte occidental, las formas que nos llegan desde nuestro propio pasado también deben ser tema de estudio cuidadoso» (24). De lo que Szyszlo está hablando es de su interés en la construcción y apropiación *analítica* de una narrativa *artístico original* que entre en competencia con el prestigio de discursos occidentales semejantes. A esto habría también que agregarle un lado pragmático: el hacerse de modelos para, en palabras de Salazar Bondy, la adopción de *creaciones antiguas* en un espacio estético *moderno*.

El interés estético de esta promoción no se reduce a las artes plásticas y visuales precolombinas, incluye también las canciones y representaciones de las que habla Arguedas y otras prácticas textuales que podrían considerarse literarias. En el área específica de la poesía, el interés se centra en la observación sistemática de los recursos usados por el compositor o poeta quechua, y en la abstracción, a partir de éstos, de una perspectiva artística y vital que pudiera ser proyectada al pasado, de un *punto de enunciación* de origen nativo. El manejo de este punto de vista va a dar lugar al perfil de una *subjetividad*, de un individuo virtual o —dicho de otra manera— a la construcción de un protagonista andino dentro del discurso narrativo que toma forma en los años sesenta. El ejemplo más interesante de este proceso literario puede seguirse en el trabajo de Javier Sologuren, quien después de casi diez años de residencia en el extranjero (1947-1957) regresa al Perú e inicia en 1959 las «Ediciones de La Rama Florida», serie de breves cuadernos de poesía, de

corto tiraje, que imprime en su casa valiéndose de una imprenta manual (inicialmente estas ediciones tienen por objeto, según Sologuren, difundir literatura precolombina en Europa).¹ El segundo de los títulos publicados es un poema quechua en traducción de Arguedas al español: *Canción quechua anónima: Ijmacha* [La viuda] (1959).²

La propiedad poética quechua y el punto de origen

En 1960 Sologuren publica su ensayo «Poesía quechua del Perú» (1988c: 194), uno de los contados textos analíticos dedicados a la literatura andina difundida en esos años. El texto es cronológicamente anterior a la publicación de las antologías de poesía quechua editadas por Salazar Bondy (en 1964), por Arguedas (en 1966) y por Francisco Carrillo (en 1967), y posterior tanto al énfasis etnológico y folklórico de los estudios de lírica quechua de Manuel Suárez-Miraval, Adolfo Vienrich, Jorge Lira, Jesús Lara y Sergio Quijada Jara, publicados de 1941 a 1959, como al literario y cultural del trabajo de Arguedas publicado en 1938 (*Canto kechwa*).

Este ensayo resume ajustadamente las observaciones genéricas y estilísticas de estudios previos; yuxtapone además las áreas histórica, lingüística, antropológica y religiosa; y, diferenciándose de las otras aproximaciones literarias, pone en juego ciertos conceptos de Poesía y Lengua. El ensayo se abre con una secuencia regresiva de instancias temporales andinas puestas en relación causal: «La poesía quechua tuvo su

¹ A propósito de esto, dice Sologuren en la entrevista «Una minerva en retiro»: «[...] [e]n Suecia, en los años 50 se despertó nuevamente ese deseo. Compré una maquina, una Minerva accionada por palanca [...] no era nada caro, la tuve allí sin usar porque, en realidad, en Suecia una empresa de esa índole era lo menos indicado. No solamente por el problema del idioma y el de conseguir traductores de poesía precolombina, que es lo que yo quería difundir allá: quería difundir la poesía quechua, la aymara, la guaraní, la azteca. Tenía algunos textos y no faltó una traducción de un *Canto a Netzabualcoyotl* hecha por un nahuatlista sueco» (1989c: 73).

² Poema publicado inicialmente en un cancionero popular del Cusco en 1880. Años después, y también en La Rama Florida, Sologuren le imprime a Arguedas un texto original, su *Oda al Jey* (1965). Ambos poemas son recogidos por este último en el volumen *Poesía quechua*, editado en Buenos Aires en 1966.

nacimiento en el Imperio de los Incas; el Incario mismo, a su vez, no halla otra partida de nacimiento que no sea el mito. Sus raíces se nutren en la poesía.» (Sologuren 1988c: 194). Una época representada por el Mito produce otra de organización política «imperial» que, a su vez, da origen a un momento de especialización artística en lengua quechua.³ Esta secuencia se muerde la cola pues su última instancia (la de la Poesía en lengua quechua) se conecta (arraigándose) con el periodo inicial: *Mito > Imperio de los Incas > Poesía quechua > Mito*.

Con esta operación discursiva de circularidad secuencial Sologuren establece dos maneras de entender «Poesía»: una que abarca formas artísticas convencionales, producto de operaciones estéticas y culturales, y otra que es una propiedad lingüístico-poética. La operación textual quedaría extendida, entonces, a la siguiente fórmula: [*propiedad poética quechua >*] *Mito > Imperio de los Incas > Poesía Quechua* [*propiedad poética quechua*] > (*Mito*).

La presentación y explicación que hace Sologuren de la poesía quechua en el Perú se formula en términos de una «búsqueda» del origen de la literatura local en la esfera de las propiedades poéticas de un idioma concreto; traza para ello un movimiento regresivo a través de lo que Szyszlo llama «formas [artísticas] que nos llegan desde nuestro propio pasado» (Lauer 1975: 24); es decir, relata un proceso sobre bases nativas poéticas y míticas de una tradición americana que se distingue de aquella de origen europeo. La lengua quechua se concibe de esta manera como un espacio andino de narración nacional que es, por un lado, escenario dramático y, por el otro, distancia entre los puntos extremos de una secuencia estética descriptivo-narrativa.

El quechua como espacio de la naturaleza peruana

Detrás de la idea de una «propiedad poética quechua» como punto de origen de sus formas literarias y principio de un relato artístico, yacen

³ Con respecto a un punto de vista reciente en la discusión alrededor de la existencia o no del género poético en el Perú prehispánico, es ilustrativo el ensayo de Jean-Philippe Husson «La poesía quechua prehispánica: sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala» (Husson 1993: 63-85).

ciertos conceptos acerca de las lenguas en general y el quechua en particular. La manera en que Sologuren los entiende se basa en observaciones hechas por Jesús Lara y José María Arguedas poco más de veinte años antes. Sologuren escribe:

Todos los tratadistas convienen en destacar el vigor expresivo del quechua. Como lengua no alfabetada, dicen, posee una capacidad sugerente cuya acción se deja sentir por entero en las inflexiones de la voz propias de la expresión oral. Pone, pues, en juego los más variados recursos de la entonación, sus diminutivos y palabras de honda ternura, su procedimiento aglutinante capaz de hacer de un solo verbo el vehículo de diversos y delicados matices afectivos (así el equivalente de ámame, *munáway*, que se siente duro y descortés, se vuelve insinuante en *munakúway*, dulce en *munaríway*, muy tierno en *munarikúway*, hasta llegar en sucesivas combinaciones a un total de nueve formas) y, aún más, la mágica fuerza evocadora de sus onomatopeyas. (1988c: 194)

Las líneas anteriores resumen algunas páginas de *La poesía quechua: ensayo y antología* (1947)⁴ de Jesús Lara. En estas últimas, Lara afirma:

El conjunto de cualidades que posee el runasimi le presenta como una admirable interpretación de la naturaleza andina. Cada palabra es una imagen estilizada, en cada frase hay una música esencial, y el color se halla dosificado en él como en los valles floridos. Es plástico y vigoroso como las montañas, flúido [sic] como los ríos, sonoro como el viento y ancho y suntuoso como el Tawantinsuyu. (Lara 1985:15)

Este tipo de descripciones del quechua son frecuentes en la década que sigue a la publicación del libro de Lara. Dos buenos ejemplos de esto se encuentran en el *Canto de amor* (1956) de Jorge A. Lira,⁵ y en

⁴ Editada luego, con correcciones y extensiones que agregan textos en prosa, bajo el título de *La literatura de los quechuas: ensayo y antología* (1969).

⁵ Escribe Lira: «Sin embargo, se mira esta poesía como una muy pobre y monótona repetición de sentimentalismo gemebundo. Andan profundamente equivocados quienes no ven en estas creaciones indias la arrolladora corriente de inspiración e imágenes, lo subido del pensamiento que se multiplica copiando los atavíos del mundo y la naturaleza. El peso y la fuerza casi telúrica de los sonidos y el lenguaje, la musicalidad

Canciones del ganado y pastores (1957) de Sergio Quijada Jara.⁶ Sologuren recoge estas opiniones y analiza los aspectos lingüísticos, carga de poder significativo la complejidad de lo sonoro en la constitución de un idioma y usa ese aspecto como argumento para definir las propiedades poéticas del quechua. Con esto subraya una posible calidad sucedánea en la lengua, una cualidad «mimética», de «trasunto», capaz de contener, reproducir, o reemplazar parcialmente elementos acústicos de otro ente sonoro: el «sonido» de la naturaleza. Sologuren escribe: «En el runasimi —lengua del hombre— tal como se la llamaba en el Imperio, resuena la íntegra naturaleza física, vegetal, animal y humana de los Andes —lengua del microcosmos, ciertamente en ajustado trasunto estético» (1988c: 194).

Para el Sologuren de esos años, en la «naturaleza física» existe un sonido que se reproduce en las cualidades sonoras de la lengua. Él entiende en el quechua una lengua de microcosmos que (estéticamente) «trasunta» otra sonoridad, a la que, por analogía, le otorga cualidades de «otra lengua» (una de «macrocosmos») que se repite o copia. La lengua quechua se concibe así como espacio donde se virtualiza el sonido y ritmo de la naturaleza andina en su relación con el cosmos.

En la introducción a su volumen *La poesía quechua...*, Jesús Lara se refiere a las opiniones que escribiera hacia 1745 el viajero y científico francés Charles Marie de la Condamine⁷ acerca de las limitaciones del

cadenciosa de su rítmica, desmiente el pesimismo prejuicista de quienes mal enjuician esta literatura» (11).

⁶ Refiriéndose a la festividad de *Santiago* que se celebra cada 25 de julio en la sierra central del Perú, dice Quijada Jara: «En esta forma exprimen las dolorosas gotas de sus sentimientos a través de las letras de los cantos que el ingenio de sus mentes creadoras han tejido con exquisita sensibilidad, recogiendo el maravilloso encanto de bello colorido poético, el eco de la misma naturaleza que convertidos en emotivos poemas sirven de solaz a sus almas nobles y puras como las aguas de sus puquiales» (1957: 17).

⁷ Se refiere al texto del *Viaje a la América Meridional*, que en 1745 fue leído por La Condamine como *Relación abreviada* en la «Académie Royale des Ciencias» de París. Cito parte del párrafo en cuestión tomándolo de una traducción de 1941: «Todas las lenguas de la América Meridional de las que tengo alguna noción son muy pobres; muchas son enérgicas y susceptibles de elegancia, singularmente la antigua lengua del Perú; pero a todas les falta vocablos para expresar las ideas abstractas y universales,

quechua en la expresión de «ideas abstractas y generales», citadas y repetidas extensamente, para luego contradecirlas con algunos ejemplos léxicos (12). Siguiendo a Lara, Sologuren insiste en defender la posibilidad abstracta del quechua con el afán de presentar equivalentes e igualmente ricas todas las lenguas: «Si bien escasea en términos que designan la abstracción, ésta no se halla ausente ya que mediante *kay* se alude a una calidad esencial o abstracta (v.g. *runa* hombre + *kay* = humanidad)» (1988c: 194). El ensayo de Sologuren alude a la posibilidad no tanto de que el quechua acceda a las abstracciones occidentales, sino más bien a las posibilidades que tiene una mentalidad estructurada en lengua europea de absorber, traducir o internalizar, con profundidad, el universo quechua. Es decir, de qué manera el español, en su contacto constante, puede hacerse de los mecanismos en que esta otra lengua pone en práctica su propiedad poética y adoptar así estructuras textuales antiguas en un espacio distinto:

Si ya el hecho de traducir de una lengua europea a otra del mismo género implica fatalmente cierta adulteración, cierta pérdida, ¿qué no habrá de producirse con una lengua primaria, embebida de sentimiento cósmico propio, dotada de una presteza receptiva que relampaguea en sus puras onomatopeyas? Si «éstas contienen casi en materia la belleza del mundo andino», afirma José María Arguedas, hondo y seguro traductor de esta lírica, «en cambio, la mayor fluidez del castellano, su ilimitada riqueza, ha podido equivaler en muchos puntos a esa virtud difusa y penetrante de las lenguas primarias». (Sologuren 1988c: 194-195)

Siguiendo las afirmaciones de Arguedas, Sologuren entiende en el quechua un carácter «primario». De acuerdo con estas premisas, el quechua, en su «primariedad», estaría más cerca de su fuente materna, su etimología guardaría mayor proximidad con su discurso mitológico y

prueba evidente del poco progreso realizado por el espíritu de estos pueblos. *Tiempo, duración, espacio, ser, substancia, materia, cuerpo*, todas estas palabras y muchas más no tienen equivalentes en sus lenguas; no solamente los nombres de los seres metafísicos, sino los de los seres morales, no pueden expresarse entre ellos más que imperfectamente y por largas perífrasis. No tienen palabras propias que correspondan exactamente a las de *virtud, justicia, libertad, agradecimiento, ingratitud*». (40-41).

con la naturaleza que nombra y ordena, a diferencia de la posición «secundaria» del español entre las lenguas romances. La aparente desventaja en una lengua de carácter primario, el poseer posibilidades poco obvias de «abstracción», es presentada como ventaja puesto que posee mayor carga de «materialidad» —o concreción—: el valor rítmico (en el sonido) y el poder instantáneo que este tiene para evocar imágenes sensoriales. Sologuren explica su accionar con una imagen de luz, sonido y movimiento: «relampagueo de onomatopeyas». Estas afirmaciones de Arguedas, que Sologuren recoge, son las de un artista pionero en el estudio contemporáneo del quechua y de la cultura andina. En su obra previa a los sesenta, existen numerosos ejemplos de esta hipótesis en formas tanto metafóricas⁸ como expresas (del tipo citado por Sologuren). Uno que incluye casos de semántica y fonología se presenta en el ensayo «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas» (1948):

La terminación quechua *illu* es una onomatopeya. *Illu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas aves en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más importante: *illa*. *Illa* nombra a los monstruos que nacen heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos

⁸ Un par de ejemplos referidos a la lírica quechua contemporánea se encuentran en los ensayos «Ritos de la siembra» y «Ritos de la cosecha», ambos de 1941: «En los meses de siembra, por las noches, un canto lúgubre y agudo se oye desde todas las chacras. En la oscuridad o en la luz de la luna, ese canto parece salir de dentro de la tierra, o bajar del cielo frío y hundirse en lo más hondo, en lo más duro del suelo. [...] A distancia, todo el canto parece solo un alarido, un grito sostenido y lúgubre que alcanzara la más honda entraña del cielo y de la tierra; pero ya junto al coro y con algún esfuerzo se percibe la letra kechwa del canto» (Arguedas 1976b: 86).

«O acaso este canto no requiere palabras, no las necesita, porque su fuerza, su expresión está en la voz del hombre, en la indecible emoción que siente el indio al cosechar, al recibir el fruto de la tierra; no es un canto, en el sentido que tiene la canción en todas las lenguas del mundo; como los cantos nocturnos de la siembra, es un alarido que lleva la vibración de la sangre, el regocijo casi primitivo del hombre cuando cosecha directamente de la tierra; por eso este canto sale como brotado de la entraña misma de los campos, el aire lo lleva al cielo, lo arrastra por las sombras, lo mezcla con las nubes, lo reproduce con extraña fuerza en los roquedales y bajo la fronda de los grandes eucaliptos [...]» (Arguedas 1976b: 102).

cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante todo negro y lúcido cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz [...]. Esta voz *illa* tiene algún parentesco fonético y una interna comunidad de sentido con la terminación *yllu* [sic]. (Arguedas 1989: 147)

La determinación *yllu* significa la propagación de esta clase de música; y la palabra *illa* nombra la propagación de la luz astral nocturna.

Como la música que nombra *yllu*, *illa* denomina la luz que causa efectos trastornadores en los seres. Ambas palabras son vastas, de una vastedad que sólo es posible en idiomas como el quechua; en realidad estas voces tienen un contenido ilimitado. Nombran y explican. *Pinkuyllu* no sólo nombra el instrumento: define los efectos que causa y el origen de su poder; *tankayllu* no es únicamente el nombre del pequeño insecto volador, sino que contiene una explicación suficiente de las causas de la naturaleza rara del insecto, de su misteriosa figura y costumbres, de la música de sus alas, de la mágica virtud de la miel que lleva en su aguijón. Y *killa* no sólo nombra a la luna, contiene toda la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano, su hermosura, su cambiante aparición en el cielo. (Arguedas 1989: 149)

Como intelectual, Arguedas sigue los resultados del estudio de la lengua sin ser un especialista.⁹ La lingüística quechua llega a un punto decisivo y tiene un desarrollo notable luego de 1960 (Cerrón Palomino 1987: 223).¹⁰ Las opiniones que Sologuren toma e interpreta dicen más

⁹ A lo largo de su carrera de escritor, Arguedas produce un número considerable (no solo por su cantidad sino por la agudeza de sus observaciones) de ensayos acerca de las posibilidades expresivas y de la proyección artística del quechua, lengua a la que se acerca como usuario de alta competencia. Sobre esto, señala Alberto Escobar: «Arguedas no fue ni pretendió aparecer como un lingüista, es decir como un estudioso preparado para el examen, descripción y análisis de los componentes y estructuras de las lenguas en abstracto y de una u otra lengua en particular. Pero sí fue un enamorado del quechua, un gozador de su riqueza expresiva, un ser dotado con una sensibilidad muy fina para los matices del habla [...]» (1984: 69).

¹⁰ En su *Lingüística quechua* (1987), Rodolfo Cerrón-Palomino traza una línea en el estudio lingüístico del quechua a inicios de los sesenta: «los estudios verdaderamente científicos en materia de lingüística histórica quechua, con un enfoque global, solo se

sobre Arguedas,¹¹ sobre sí y sobre la imagen que elaboraban los escritores y artistas que sobre el quechua mismo, y son valiosas, pese a sus inexactitudes, porque permiten apreciar la construcción imaginaria, metódica y consciente, de una sensibilidad andina contemporánea en proceso de fusión.

Citando la autoridad de un bilingüe como José María Arguedas, Sologuren acude a una fuente que a su vez es modelo, ya que la maestría de Arguedas se extiende a la forma artística del castellano. Arguedas «autoridad» opina y confirma la posibilidad de «traducción» de lo andino, de absorción de lo quechua por el español,¹² y de la adopción de sus

inician con los trabajos cimentadores de Parker (1963) y Torero (1964)» (223). «Coincide esta época con la aparición de los primeros esbozos y monografías sobre algunos dialectos quechuas (cf. Parker 1965, Solá 1967, Lastra 1968) que hasta entonces o no habían sido jamás descritos o, a lo sumo, habían sido objeto de tratamientos superficiales e incompletos» (95). Estos son trabajos comparativos de reconstrucción de una protolen-gua que permiten clasificaciones y descripciones más rigurosas. Para el tema de las onomatopeyas y el significado de las palabras, Cerrón-Palomino dice en su introducción: «Como podrá apreciarse, los puntos tratados no agotan ciertamente la vastedad de los temas comprendidos, directa o indirectamente, dentro de la quechuística. No han sido abordados, por ejemplo, tópicos relacionados con la sintaxis diacrónica ni los referidos al campo de la léxico-semántica y la sociología de la lengua, aspectos que acusan todavía un estado incipiente de desarrollo» (14).

¹¹ La crítica, como señala Alberto Escobar, se ha ido mostrando cada vez «menos confiada respecto de las aseveraciones del propio Arguedas, acerca de su escritura» (1984: 136). Ya que mi trabajo no se dedica al quechua como objetivo, comparto la siguiente opinión de Escobar: «Hay que decirlo, sí, que Arguedas no fue un estilista en el sentido que se le suele asignar a esta palabra comúnmente, pero también hay que recordar que nunca pretendió serlo. Y también hay que saber que nunca fue tan inocente como para no darse cuenta de lo que podría haber logrado, si sólo se ceñía a una magra tradición literaria, automatizada por las reglas modernistas y clausurada por los excesos del indigenismo; y, para no percibir además, que no era la lengua por la lengua, lo que le importaba, sino por aquello que quería decir y de la manera en que se adaptara a cómo quería decirlo. Para lograrlo tuvo que producir un instrumento vigoroso y vibrante» (1984: 137-138).

¹² En su «Introducción» al volumen *Poesía quechua* (1964), donde incluye un buen número de traducciones de José María Arguedas, Sebastián Salazar Bondy escribe: «Como es lógico, una lengua sumamente plástica, de variados sonidos guturales y con-

patrones artísticos y de su «naturaleza» en un espacio estético contemporáneo.

La Poesía y Poeta quechuas como expresiones de la cosmología y del ser humano andinos

Parcialmente apoyado en las coincidencias de opinión que conceden a las características sonoras del quechua el poder evocador de un «espacio natural andino», Sologuren elabora con más detalle las capacidades poéticas de esa lengua; lo hace a través de una lectura/interpretación donde entiende la «lengua-naturaleza» como un escenario de dramas artísticos: sean las representaciones mismas (como géneros con espacios, personajes y eventos) o sea el proceso imaginario de ver la tradición como un desarrollo de patrones poéticos en el tiempo. Enfatizando la calidad ágrafa del quechua y la transmisión oral de convenciones artísticas que responden, en buena parte, a eventos sociales relacionados con la naturaleza y la producción agropecuaria, Sologuren escribe: «Mitos y leyendas, fábulas y cuentos, cantos de amor y de guerra, máximas de conducta y poemas corales que exaltaban la faena colectiva circulaban con profundo latido musical por la fabulosa memoria de la raza, nocturno cielo que resplandecía con el doble sistema enigmático del universo y del hombre» (1988c: 195).

Sologuren coloca las prácticas textuales quechuas precolombinas como parte *sonora* de representaciones tradicionales que también se componen de *luz* y *movimiento* coreográfico. Ve estos tres aspectos organizados musicalmente en un ritmo bímembre de «palpitación» que pasa del centro «corporal» de una colectividad al movimiento de los astros y viceversa: los impulsos «cordiales» (diástole-sístole / expansión-contracción) de la coreografía son, simultáneamente, los de la circulación de

sonantes dobles, cuya conjugación verbal se consume por prefijos y sufijos, de sintaxis inflexible pero capaz de crear fácilmente nuevas voces, no admite la fiel traducción de su poesía plena de aliteraciones y síncopas, ligada a una singular música pentafónica y sin modulación, pero los que se han dedicado a salvaguardar este tesoro literario y a trasegarlo a la lengua oficial del Perú han procurado mantener, con mayor o menor acierto, la más próxima equivalencia entre el original y su traslación» (12).

sus contenidos rítmicos y textuales por el ámbito «cósmico» («nocturno cielo»)¹³ de la memoria colectiva. De sus imágenes se desprende una idea de *performance* como manera andina de entender y relacionarse con el universo y otra de estructura lingüístico-literaria que análoga el quechua a la naturaleza andina y su cosmología al quehacer y sentir humanos.

En cuanto a las páginas dedicadas a las formas poéticas quechuas específicas, un análisis de sus principales observaciones revela que la atención de Sologuren se enfoca primero en las maneras de construir relaciones analógicas cosmos-humanidad en los géneros y textos concretos —presentes en el *Failli*,¹⁴ por ejemplo, entre la actividad agrícola y el erotismo—; y en el aislamiento de ciertos modos afectivos, intensos o extremos, como resultado estético de fenómenos de reducción, contracción o selectividad expresiva (basados o no en los mecanismos de la tradición oral y/o las circunstancias históricas) —el caso del *Arawi* [Yaraví], por ejemplo, como forma reducida a «la sola expresión del senti-

¹³ El aspecto sonoro del quechua, y su proyección cósmica, son áreas todavía no clarificadas en los estudios andinos. Un investigador como Martín Lienhard, treinta años después de este ensayo, hace algunas observaciones acerca de una «Cosmología poética» en las composiciones líricas quechuas conocidas como *waynos*, éste señala como características poéticas andinas la construcción paralela (o «bimembre»), la perspectiva de un «yo» individual/plural que descansa en la «narración» o presentación secuencial de imágenes que desembocan en cierto tipo de «acción» no convencional a los ojos de prácticas culturales con origen en Occidente (1993: 95). Refiriéndose al encuentro entre cosmología y narración, escribe: «Como lo han ido subrayando varios trabajos recientes sobre las prácticas simbólicas andinas, la expresión de lo “cosmológico” no es privilegio exclusivo de ninguno de los numerosos “discursos” (paralelos, superpuestos o imbricados) que componen, en los Andes centrales, una *performance* ritual y/o musical. En este sentido, se ha atribuido relevancia cósmica al empleo de determinados instrumentos y voces, la calidad de los sonidos producidos, la melodía y el ritmo (códigos “musicales”); al despliegue de los actores en el espacio, la coreografía y la gestualidad, las máscaras, el vestuario y el decorado (códigos escénicos); a la inscripción de la *performance* en el calendario ritual y su desarrollo en el tiempo (códigos “temporales”). Desde luego, las concepciones cosmológicas se incrustan, también, en el discurso “narrativo” (códigos dramáticos y verbales) que actualizan las prácticas rituales, los cantos, etc.» (Lienhard 1993: 87).

¹⁴ La imagen previa de un ritmo de palpitaciones se superpone a una dinámica seminal, de concepción y germinación: «[*Faillis* l]os había también heroicos y agrícolas

miento amoroso transido de melancolía y ternura»¹⁵ (197)—; para luego centrarse en los mecanismos poéticos quechuas que construyen subjetividades y en las maneras en que la conciencia del Poeta (*Aravico*) manipula sus posibilidades artístico expresivas. Sologuren explora estos dos últimos aspectos describiendo y analizando el *Huayno*.

Como con el *jailli* y el *arawi*, entiende el *huayno* como poema que permite establecer analogías «esclarecedoras» entre lo humano y la Naturaleza:

Baile [...] Música que viene desde los tiempos del Imperio. Y poema en que hombre y naturaleza se van esclareciendo recíprocamente en profundas perspectivas emocionales y estéticas:

*Qué solo me veo
sin nadie, sin nadie,
como la flor de la estepa,
apenas ella y su sombra triste.*

La aguda, perturbadora evocación de un paisaje vivido a fondo por el indígena, dimensiones puras de una sobrecogedora naturaleza:

—himnos del transporte cordial, de la fruición del triunfo— como este en que mutuamente se exaltan mujeres y hombres, tierra y semilla, fecundidad y fuerza:

Los hombres:

*¡Ea, el triunfo! ¡Ea, el triunfo!
¿Do está la infanta, la hermosa?
¿Do la semilla y el triunfo?*

Las mujeres:

¡Hurra, la simiente, hurra! (Sologuren 1988c: 196).

¹⁵ A esta frase le siguen las líneas siguientes: «[...] [ternura], invocación de hiriente dulcedumbre a la mujer amada (*urpi*) dilectísima:

*Estallar quiere mi seno henchido de amargo llanto
Por ti, paloma.
Cuán doloroso había sido vivir errante
Lejos de ti.*

Hay quienes sostienen que este género decía también de la alegría y felicidad en el amor antes, claro está, del violento traumatismo de la Conquista, con la muerte de Atahualpa y la ruina del Imperio. [...] La muerte del Inca estrujó dolorosamente el corazón del pueblo, y su congoja cuajó en desesperada y hermosa elegía, resplandeciente lágrima filial» (197).

*Cristalino río
de los lambras,
lágrimas
de los peces de oro,
llanto de los grandes precipicios.*

Desde la cumbre te vi llorar

*águila del cielo.
Llorabas sola.
En tu soledad llorabas,
águila del cielo.
(¡Ay, ser águila y llorar a solas!)*

*Desde el frente del río te vi llorar,
patito.
Llorabas solo en la orilla del río.
Hacia frío y llorabas,
patito,
en la otra orilla del río.*

Por el fragmento se percibe cómo su tema esencial es soledad vista y sentida en dos niveles opuestos (material: cumbre y orilla; viviente: águila y patito; afectiva: fuerza altiva e indefensa ternura) por la gemela soledad del poeta. (198)

Se trata de una interacción donde lo humano y la Naturaleza intercambian las posiciones de punto de vista y de foco de observación. En las imágenes de un *esclarecimiento en profundas perspectivas emocionales y estéticas* y unas *dimensiones puras de una sobrecogedora naturaleza vividas a fondo por el indígena*, se muestra la dinámica de este intercambio: el lugar de enunciación se ubica tanto en la «interioridad» —u hondura emocional del ser humano— como en la «exterioridad» —vastedad cósmica expresada en el despliegue de magnitudes— de acuerdo con un ritmo de contracción y expansión. Sologuren identifica la soledad como eje de ese desplazamiento y hace un esquema de las técnicas paralelísticas usadas para darle forma: una relación vertical y bidireccional [arriba↑↓abajo] entre dos espacios naturales, representados por la imagen polarizada de la «cumbre» y la «orilla», que se duplica en la esfera superior debido a

los contenidos semánticos de «águila» y «patito», dos seres aéreos; a éstas se le suman calificaciones del tipo «fuerza altiva» e «indefensa ternura» que desencadenan nuevas relaciones espaciales y semánticas que se expanden a otros elementos tácitos y expresos del poema.

Sin necesidad de un desarrollo mayor de esta estructura por parte de Sologuren, se puede desplegar por translación, a partir de la relación vertical entre la pareja [*cielo-río*], tres series semánticas análogas: [*cielo-tierra*], [*viento-río*], [*aire-agua*], y apreciar así un tipo de naturaleza construida mediante planos paralelos de refracción y movimiento que, estrechamente unidos a una aparente perspectiva estática del observador («Desde [...] te vi»), voz poética, o subjetividad que discurre, van matizando su posición y perfilándolo como posible «protagonista» o sujeto del estado o evento.

La «animación» de los seres *vivientes* en los niveles *materiales* del espacio natural proyecta las analogías de sus contenidos semánticos *afectivos* —del tipo [*fuerza-(debilidad)*], [(defendido)-*indefenso*], [(defendido por su) *fuerza-indefenso* (por su debilidad)], o, también, [(alto)-(hondo)], [*altivez-(humildad)*], [(dureza)-*ternura*]— a todo el escenario y revelan así, en temporalidad existencial y en interacción de supervivencia, una probable situación dramática: [*fuerte-débil*], [*cazador-presa*], [*victimador-víctima*]. La imagen también puede entenderse en términos de [*soledad del victimador-soledad de la víctima*], [*del carnívoro-del hervívoro*], formas bimembres polarizadas de una posición ubicua que sugiere interna y externamente aislamiento, alienación y desamparo.

La lectura de la poesía quechua que Sologuren emprende opera también como la construcción de una conciencia andina que organiza un universo virtualizando la naturaleza en planos espaciales y en movimientos interrelacionados análogamente; es a la vez un proceso de síntesis que partiendo de la voz poética colectiva (que construye un mundo a partir de un lugar de predicación íntima) llega a la configuración de un yo que responde a la idea moderna de una subjetividad enunciadora. Las observaciones y análisis de Sologuren, efectuados a partir de lo dicho por Arguedas y otros comentaristas, si bien no hacen uso de un lenguaje especializado son todavía pertinentes al hablar de lírica quechua, como lo corroboran algunos estudios hechos en los últimos cinco años

sobre el tema de las estructuras paralelas —se habla hoy en día de *dobletes semánticos* (Husson 1993: 65) o *macro-ritmo binario* (Lienhard 1993: 89)—¹⁶ usadas en la expresión de dimensiones cosmogónicas en la poesía prehistórica.

Con respecto a las maneras en que la cosmología y los mecanismos líricos andinos se encuentran presentes en la construcción contemporánea de un personaje «individuo» colectivo, es importante aquí recordar las observaciones que Martin Lienhard hace en 1993 acerca de algunos «waynos» [*huaynos*] tradicionales:

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*.

En buena medida, los *waynos* se dedican a mostrar al «hijo» amenazado de orfandad, o al «huérfano» soñando con la recuperación de su *status* de hijo. Su tema fundamental sería, por lo tanto, la «crisis» en la relación entre el hombre y la sociedad (y el cosmos). Lo que anhela el yo poético es el restablecimiento de esta relación. (97)

En este estudio realizado a principios de la década del noventa, Lienhard prefiere referirse al huérfano construido por la «narración» del *wayno* como a un «individuo» entre comillas, puesto que representa un yo plural. Un concepto cuyo alcance puede no coincidir con el sentido

¹⁶ Hablando de los *dobletes semánticos*, encontrados en la poesía quechua por Philippe Husson, y de los «paralelismos gramaticales» que él mismo observa, Martin Lienhard propone la hipótesis siguiente: «En muchas construcciones paralelas, la dimensión cosmológica (básicamente la oposición arriba/abajo) se cifra menos en la calidad de los conceptos opuestos que en la propia forma binaria.

Proponemos, pues, la hipótesis siguiente: en el discurso poético, los paralelismos construidos en base a alguna de las oposiciones cosmológicas primordiales «arrastran» otras oposiciones que se tiñen, contextualmente, del «color» de la oposición principal. Si algunas de las variables sin significación cosmológica precisa pueden al menos connotarlas, otras, en cambio, sólo las adquieren en el contexto poético» (Lienhard 1993: 94).

del término en lengua española o en la tradición occidental. Por ello, una página más adelante, agrega:

Abandonado por la pareja padre/madre y «rechazado» también por las fieras, el yo poético se halla como expulsado del (de su) mundo y expuesto a la soledad y al desarraigo más completos y trágicos. No se trata, ciertamente, de una soledad y un desarraigo individuales. El «suceso» que aquí se narra no lleva, en efecto, rasgos de anécdota concreta e individual. Igual que las parejas padre/madre y león/tigre, el yo no remite a ninguna categoría individual (ni sexual): es un yo plural. (98)

Escribiendo a partir de información que tiene a la mano en 1960, Javier Sologuren se vale de un esquema limitado de relaciones para imaginar un poeta precolombino que le da forma a una subjetividad y establecer así un sujeto enunciador en la tradición quechua. Para este autor, la soledad expresada es el producto del «cómo» un individuo maneja artísticamente su manera de entender una mecánica universal. Esta última consta del tipo de relaciones espaciales y afectivas que determinan su posición de sujeto, y que son a su vez operaciones de una lengua que organiza el universo «poéticamente». Sologuren «encuentra» en la tradición andina ciertos patrones estéticos nativos que se ajustan a los principios de su propia poética (a su «Obra en marcha» reunida en un volumen único titulado *Vida continua*), basada en la progresiva construcción arquitectónica y dinámica de un universo imaginario personal.

La tradición poética andina consta de textos transmitidos oralmente; muchos de éstos han quedado en calidad de fragmentos. Como ocurre en otras culturas milenarias, estos fragmentos repiten variantes de un limitado número de estructuras literarias originales. En su ensayo, Sologuren reconoce en lo quechua fenómenos presentes en literaturas como la Grecorromana: la supervivencia fragmentada de algunos textos; o como la popular española: en la que los pareados versifican sintetizando información almacenada en tópicos tradicionales. Cuando Sologuren escribe lo siguiente: «Estos huaynos pertenecen al folklore indio. Rica veta en la que, según Ventura García Calderón, “se adivinan vestigios de metáforas y modismos que vienen del fondo de los siglos”» (1988c: 198-199), está pensando en el *huayno* como una unidad artística que contiene «vestigios» de metáforas y modismos, basados quizás en tópicos usados en

determinadas facturas métricas que llevan lo que Sologuren reconoce en la lengua quechua como «propiedad poética». El término *vestigio* asociado a la fragmentación y a la realización artística será tomado de García Calderón para luego ser elaborado como parte de su teoría poética en ideas que vinculan la pintura contemporánea (de un artista de corte abstracto como Szyszlo) y lo poético precolombino (en poemas quechuas y mitos como el de «Inkarrí»). Los «restos» de los objetos artísticos del pasado son vistos «estéticamente fragmentarios» y son adoptados de esa manera en el espacio de la composición moderna.

El artista andino contemporáneo y las prácticas culturales de origen occidental: un movimiento de lo «interno nativo» a lo «externo foráneo»

Sologuren busca en lo artístico quechua estructuras sobre las que se ha construido cierta individualidad; esa estructura es un modelo posible a usar en la configuración poética de una identidad artística contemporánea que pueda reconocerse en patrones de la tradición andina. Para ello, Sologuren necesita articular sus observaciones y análisis de la lengua quechua, su poesía y sus poetas, con ideas acerca de la Conciencia y de la participación de ésta en la labor del artista.

Esta individualidad, perceptible merced a determinadas herramientas literarias, instrumentos al alcance del poeta contemporáneo, puede percibirse como un mero «yo enunciator» o como un personaje protagonista de la acción de poetizar: «un Poeta». En las últimas dos páginas del ensayo, Sologuren establece una secuencia cronológica de evolución literaria que pasa brevemente por la poesía quechua de la colonia para detenerse a analizar *el yo enunciator-poeta quechua* contemporáneo. Para él, el quechua es una lengua que pasa de sus capacidades poéticas comunales o colectivas (en su oralidad) a sus virtudes en la configuración de una conciencia individual (en la escritura de un artista) y que es usada por escritores andinos contemporáneos, por individuos autores, que como hablantes nativos se suman a la tradición y la reconfiguran:

Prueba de las excelentes y seductoras posibilidades del quechua como lengua poética e individual al servicio de un escritor mestizo de nues-

tros días la tenemos en Killku Waraka (seudónimo de Andrés Alencastre). En «Taki Parwa» se escucha, a decir de José María Arguedas, «la confluencia de las tres corrientes que en el lenguaje de estos libros se han confundido: la poesía erudita colonial, la poesía catequista y la poesía folklórica». Pero hay algo más significativo aún: esta obra es testimonio de un hecho de incalculable trascendencia pues, ahora, «de la composición folklórica el mestizo avanza a la composición poética individual, sustentada por la cultura escolar». Alencastre, que ha nacido y vivido en un medio cultural quechua, que ha compuesto huaynos y toca el charango, llega a participar del saber universitario y, con él, de los bienes de la cultura occidental. (1988c: 199-200)

Gracias a la existencia de escritores mestizos que poseen la escritura, artistas vistos bajo la generalidad de la mezcla de dos lenguas y culturas, existe un producto en donde Sologuren observa lo siguiente: a) una tradición literaria en lengua quechua que continúa por el camino del mestizaje y de la escritura; b) tradición vista de manera contemporánea, y en lengua europea, en marcos históricos, segmentada cronológicamente y categorizada en términos académicos por la «cultura escolar», como la llama Arguedas; c) el escritor mestizo del siglo xx en lengua quechua le da a ésta la posibilidad de mostrarse como lengua poética viva y vehículo de su tradición, cuyas fuentes míticas acarrearán consigo estructuras formales que se configuran en aspectos como la *melancolía* que puede reconocerse presente en los fragmentos y «vestigios» poéticos; d) la posibilidad de ver sincrónicamente presentes, en las realizaciones de los poetas del xx (y para confirmarlo se vale de la autoridad de Arguedas), tres líneas en la tradición mencionada y reconocida históricamente: (1) poesía erudita lejana del pueblo y posterior a la conversión religiosa del quechuahablante, (2) poesía erudita y compuesta por sacerdotes con fines de catequismo y originada en los modelos de textos recogidos por los «extirpadores de idolatrías» y (3) poesía folklórica vinculada a motivos religiosos y laicos. Estos últimos motivos serían restos de tradiciones que se mantienen presentes en las composiciones que conservan parte de sus orígenes en su realización oral, son recreaciones o preservaciones de tópicos y formas ancestrales. Lo tradicional de los motivos permite verlos ajenos a lo religioso cristiano o a lo erudito escolarizado de occidente.

A todo esto, Sologuren le suma el paso histórico de la propiedad poética con cualidad oral comunitaria a la propiedad poética con cualidad escrita individual; es decir, esto último como la propiedad poética quechua mestiza con soporte o refuerzo escolar en su configuración, con la educación universitaria y, así, con la inmersión en la cultura occidental. Sologuren observa la posibilidad de «la propiedad poética quechua» en dos sentidos: por un lado, como objeto de estudio y reflexión, destino, meta o porvenir del movimiento que realiza el artista en lengua europea; por el otro, en sentido contrario, como origen de un impulso que, luego de brotar de la lengua quechua, realiza un movimiento de apropiación de lo occidental en el trabajo del artista mestizo como individuo en un contexto contemporáneo. Por el camino de la traducción (una de las vías «escolarizadas»), la lengua española accede al quechua. Como producto del encuentro, el quechua se hace de lo europeo a través del bilingüismo.

Ello explica la importancia que tuvo la figura del escritor José María Arguedas para la promoción de Salazar Bondy, Szyszlo y Sologuren, entre quienes se establece un vínculo de amistad¹⁷ y de intereses artísticos comunes. En el ensayo de Sologuren que analizo y en otros posteriores, el trabajo de Arguedas es el punto obligado para mostrar el estado de la literatura quechua de ese momento. Esta colaboración profesional también fue posible en la medida en que ambos escritores trabajaban durante esos años en la Universidad Nacional Agraria en Lima, local donde Arguedas se quitaría la vida en 1969.

Como artista mestizo y bilingüe, Arguedas explicó su circunstancia en términos de haber crecido, por desentendimiento de su madrastra, al cuidado de los sirvientes quechuahablantes de su familia;¹⁸ según él, en el seno de un gran pueblo acorralado, dentro de un «muro aislante y opresor». «A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuan-

¹⁷ Arguedas y Sologuren llegan a ser vecinos durante algunos años mientras viven en el antiguo hotel «Los Angeles» en el distrito de Chaclacayo en Lima.

¹⁸ Una de las primeras versiones de este relato autobiográfico fue recogido por Blanca Varela (escritora de la promoción de Salazar Bondy, Sologuren y Szyszlo) en el ensayo «José María Arguedas está entre los grandes autores de América», publicado en el diario *La Prensa* de Lima, en octubre de 1962.

do era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa» (Larco 1976: 431-432), dice en «No soy un aculturado» (1968), discurso escrito a finales de la década del sesenta. En este texto, Arguedas distingue la diferencia entre el quechuahablante bilingüe vehículo de dos culturas y el «aculturado» que suprime la suya:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renunciase a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido. Por eso recibo el premio Inca Garcilaso de la Vega con regocijo. (432)

En este movimiento de lo andino a lo europeo, Sologuren reconoce y elabora una relación bidireccional entre los *orígenes* y los *porvenires* culturales apoyándose en el trabajo de Arguedas. Este último traza una trayectoria cultural que, desde el quechua vivo, recoge la propiedad poética como forma de entender el universo —y en este un modo lírico, la relación entre lo infantil y lo natural para el caso de una novela como *Los ríos profundos* (1958) (Cornejo Polar 1973: 109-110)—, para luego acceder, en su trabajo profesional como antropólogo en contacto con la escolaridad occidental —sus vínculos con lo universitario—, a textos recuperados por los académicos en su estudio del pasado, historia, cultura, etnología y arqueología andinos. Entre el origen y la meta de este movimiento, Arguedas pasa por la inclusión en su prosa de estructuras

poéticas ya existentes en la lengua quechua y la recopilación de lo folklórico en su literatura —sobre todo en sus cuentos y novelas—.

En un periodo de cerca de diez años, entre los años finales de los cincuenta y toda la década de los sesenta, se editan importantes documentos relacionados con los extirpadores de idolatrías de la colonia. Un buen número de ellos incluye recopilaciones de textos quechuas de índole religiosa. Después del mundo construido por la corriente indigenista, estos documentos contribuyen a la reformulación imaginaria del mundo andino. El material se incrementa con el trabajo de antropólogos y etnohistoriadores extranjeros. La carta que le escribe Arguedas a John Murra en Lima (el 10 de febrero de 1967) es un testimonio del proceso del que el propio Javier Sologuren es parte.

Las relaciones amistosa y profesional y su trabajo como antropólogo y escritor en español, llevan a Arguedas a la traducción de las recopilaciones de Francisco de Ávila (*Dioses y Hombres de Huarochirí*) y le permiten además distinguir y analizar el fenómeno del mito de «Inkarrí» y también recoger una gama de sus versiones con fines de estudio, rescate y difusión. El caso de Arguedas como escritor, bilingüe y mestizo, muestra la posibilidad de un conocimiento de lo andino, de una configuración imaginaria de la identidad de un individuo (de una parte de la identidad peruana) o de maneras de entenderla y definirla, gracias a un testimonio que, según opina Emilio Adolfo Westphalen, surge «desde adentro» (Westphalen 1969a: 1). A esta perspectiva coetánea de Westphalen, la promoción más joven le superpone una secuencia de las formas artísticas que «les llegan desde el pasado».

El movimiento que parte de lo andino y va hacia lo europeo puede verse también como una interacción de estructuras organizativas del universo. Explorando evidencias de este fenómeno, investigadores como Angel Rama han estudiado el concepto de «transculturación» (Rama 1982). Las configuraciones artísticas en lenguas distintas son yuxtapuestas conscientemente por los individuos relativizando en su dinámica la visión de una cultura dominante. Esta mecánica puede verse en esos años también en el plano ya no cultural sino político. A principios de los sesenta, como parte de la polémica que se desató acerca del papel de los artistas e intelectuales para con la situación social, polémica que muchos encontraron de necesidad imperiosa ante las movilizaciones cam-

pesinas, la fuerte injerencia de intereses norteamericanos en el Perú, los intentos de repetir el ejemplo de la revolución cubana, la guerra de Vietnam y la actividad guerrillera en la selva peruana, se presenta el caso del dirigente político campesino Hugo Blanco (Cusco, 1934).

A nivel político, dentro del discurso revolucionario marxista para la liberación de las masas nacionales (que incluían a los quechuahablantes andinos), las actividades de Blanco y su situación de individuo se percibieron como una alternativa a las dos tendencias de la época: la oposición organizada alrededor del partido Comunista y dentro de las frágiles vías democráticas y la rebelión armada mediante la creación de «focos» guerrilleros. Como en el caso de José María Arguedas, Hugo Blanco era también mestizo, quechuahablante, hijo de un abogado, y había hecho estudios universitarios. Su alternativa al cambio social y la lucha de liberación era una percibida también como un movimiento «desde adentro» y, por ello, ofrecía la posibilidad de otro conocimiento de lo andino. A nivel ideológico, como miembro de un partido trotskista, Blanco tiene una formación «escolarizada» (europea dentro de la politización) en el marxismo y en un partido de proyección «internacionalista», es decir, occidental. Y como en el caso de Arguedas, la universalización (como *porvenir*) le permite acceder a un conocimiento sistemático del mundo andino (que había sido *origen*). La configuración imaginaria de un «Poeta quechua peruano contemporáneo» no deja de lado estos modelos dinámicos entre uno y otro espacio cultural. Ese personaje, protagonista de las interpretaciones de Salazar Bondy y de Sologuren (alrededor de la poesía quechua), se desplaza entre varios niveles de lo «interno» y lo «externo»: su interioridad y el cosmos, lo nativo y lo foráneo, y el pasado y el presente, merced a la posibilidad de preservar la tradición.

No ajeno a las demandas de las circunstancias que motivaron aquella polémica, en las últimas líneas de su ensayo «Poesía quechua del Perú», Sologuren lleva las luchas populares a la abstracción de la lengua y a la metáfora vertical del «brote» desde el subsuelo como una narración artístico nacional:

La granítica ciudadela de Machu-Picchu, situada en una altura casi inaccesible, fue ganada en el curso de los siglos por una terca y ávida vegetación. Sólo en nuestro siglo, en 1911, sería descubierta por el explo-

rador norteamericano Hiram Bingham, mostrándose en toda su áspera grandeza, en toda su pulida piedra arquitectónica. Parejo destino podría verse en el quechua, lengua de un pueblo vencido, sin alfabeto y no oficial, que sigue un difícil curso marginal, amenazado y encubierto, para, de pronto, brotar en canto noble, perdurable. (1988c: 200-201)

Un protagonista mestizo andino a través de la lírica

Los comentaristas de la obra de José María Arguedas reconocen un sustrato lírico en su narrativa, presente ya desde los primeros relatos. La mayoría coincide en la importancia de este sustrato en *Los ríos profundos* (1958). Se consideran como aspectos líricos de esta novela el uso de un narrador en primera persona, la función de la memoria como el principal elemento unificador de la trama fragmentada, la afectividad de un lenguaje pleno de imágenes y metáforas y la predominancia estructural de una descripción subjetiva que evita la linealidad convencional de la narración (Cornejo Polar 1973; Rowe 1979).

En lo que respecta al resto de la obra de Arguedas, las opiniones coinciden en una abundancia de elementos propiamente poéticos en la construcción general de su prosa. Pocos críticos han ido más lejos en el rastreo de lo lírico arguediano y quienes lo han hecho han llegado a comentar los poemas que se recopilaron póstumamente en el volumen *Katatay y otros poemas* [Katatay Ituc Jayllicunapas] (1972) —cuya segunda edición, *Katatay* [temblar] (1984), amplía el número inicial de seis textos a siete—.

En 1976, Antonio Cornejo Polar publica «Arguedas, poeta indígena», uno de los contados, y más difundidos comentarios críticos a estos poemas. Diferenciándolos de otros textos poéticos arguedianos que no se ciñen explícitamente al «condicionamiento de un género» (Larco 1976: 169), los llama «poesía-poesía». Al revisar la bibliografía crítica sobre la obra de Arguedas, Cornejo Polar opina que la poca atención prestada a la poesía de este escritor (paradójica, una vez aceptada la calidad «poética» de su obra narrativa) se debe tanto a la poca o ninguna difusión de los poemas hasta mediados de los setenta, como a la dimensión disminuida de su presencia al lado de la «vigorosa, sutil y compleja significación que propone [su narrativa]» (169); sin embargo, el principal pro-

blema lo encuentra en el «lenguaje», puesto que los poemas están escritos en quechua.

La mayoría de los especialistas en la obra de Arguedas no conoce a profundidad (como es mi propio caso) el idioma quechua; la lectura de sus poemas tiene que valerse de traducciones al español hechas sobre todo por el propio Arguedas. Distanciados de aquella lengua, los críticos, entre ellos Cornejo Polar, son conscientes de que el estudio de un texto en traducción les ofrece los riesgos de la observación de un objeto inestable, cuyas numerosas facetas estarían hechas de cada posible versión a realizarse a partir del original. Esto, a mi parecer, ha desanimado análisis exhaustivos del lenguaje poético usado por Arguedas en sus poemas. Las circunstancias de tener acceso simultáneo al trabajo original y a las traducciones de ese trabajo hechas por el mismo autor, sumadas a las dificultades del manejo de la lengua quechua y la escasez de herramientas para aproximarse al género de la poesía, han hecho que la crítica especializada haya determinado para el quechua arguediano un espacio misterioso y le haya, asimismo, concedido posibilidades comunicativas que parecen imposibles de ser descritas e interpretadas mediante un análisis académico. Para un lector especializado que la percibe sensorialmente y le encuentra posibilidades comunicativas limitadas e inestables, la poesía arguediana en quechua queda así en un estado muy cercano del ideal moderno de una poesía desverbalizada, cuyo misterio podría ser revelado en el hipotético caso de presentarse un lector analítico de alta competencia en el análisis poético y en las complejidades literarias de la lengua quechua.

En el conocido ensayo que cité líneas arriba, un crítico de la rigurosidad de Cornejo hace básicamente un análisis de temas y motivos sin llegar a explorar en la práctica las tensiones lingüísticas ni su función poética. Esta tendencia continúa hasta nuestros días. El siguiente trabajo de importancia sobre este tema lo publica en 1988 Miguel Angel Huamán. El volumen *Poesía quechua y utopía andina* está dedicado en su totalidad al tema de lo poético en Arguedas, pero su aproximación es sobre todo una extensión detallada de los postulados de Cornejo. A partir de la idea de «Una poesía himnica: contra la destrucción y la muerte» (último apartado del ensayo de Cornejo, Larco 1976: 173), Huamán se sirve de limitados análisis semióticos para enfocarse en la presencia, a

diferentes niveles, del motivo de la *utopía andina*. Así como hace Cornejo, también le da importancia a la relación poesía y lengua, y a este problema le dedica el apartado «Problemática de la lengua en la poesía de Arguedas» (Huamán 1988: 52), donde se pregunta y responde por la perspectiva a tomar en la interpretación: «¿Dónde se encuentra Arguedas? Como veremos, ni en la versión española ni en la versión quechua; en una tercera posición que hemos llamado utópica, pero que es la posición adecuada para la comprensión de ambos textos» (53).

Parafraseando a Huamán, me atrevo a decir que la falta de atención crítica ha dejado a la poesía de Arguedas (y, por extensión, también a su manera de entender lo poético y su lenguaje) en una «tercera posición» que no coincide con la de ninguno de los textos concretos. El mensaje poético arguediano se separa de sus palabras en quechua y en castellano, se desverbaliza y deja tanto originales como traducciones en situación de *versiones* de un texto inexistente o desaparecido. La poesía de Arguedas es así un «supra poema» del que solo quedan las explicaciones testimoniales del autor, sus declaraciones de la manera en que entiende su propia poesía. El texto que predica cómo es su poesía, que la refleja o rodea delimitando su cuerpo concreto, es el texto formado por sus enunciados poetológicos, el de su *ars poetica*. Una poética que Arguedas ve formulándose íntimamente ligada a su manera de entender *el lenguaje*, a su manera de entender su referente conceptual de lo que el lenguaje es, o, dicho de otro modo, a su manera de entender *la matriz lingüística quechua*, y en ese sentido integrada a sus opiniones acerca de la poesía quechua precolombina.

La manera en que Cornejo ve este problema está resumida en el apartado «La virtud poética del quechua» de su ensayo de 1976; allí, más que dedicarse a analizar el quechua, Cornejo analiza la manera en que Arguedas entiende esta lengua en relación con su propia idea de la poesía:

Por consiguiente, si el lenguaje alcanza calidad poética en la medida en que asume radicalmente la «materia» del hombre y del mundo, y si el quechua logra habitualmente esa virtud, y la realiza de manera «incomparable», entonces —para Arguedas— el quechua resulta ser una especie de idioma privilegiadamente poético. El uso que hace Arguedas de esta lengua para su obra poética es, desde tal perspectiva, natural. (Larco 1976: 172)

Investigaciones más recientes, como las que publica Martin Lienhard en la edición revisada y aumentada de *La voz y su huella* (1992), además de ver todavía la necesidad en esta década de «una atención crítica adecuada» para la poesía arguediana, agregan una razón más al silencio que la rodea: «la dificultad de situarlos [los poemas] en el panorama de la producción poética peruana y latinoamericana (escrita)» (228), poniendo sobre la mesa el problema de una cultura oral con un producto escrito.

No está entre las metas de mi estudio realizar ese necesario trabajo exhaustivo acerca de la poética arguediana, pero sí está explorarla y describirla dentro del marco de los escritores y artistas de los que me ocupo. Con ese fin, cotejo las observaciones acerca de la poesía y la lengua quechua (hechas por Cornejo Polar, Huamán, Lienhard) con otras que subrayan el alto grado de conciencia técnica demostrado por Arguedas en su manejo del quechua y del español (Rowe 1979),¹⁹ conciencia que se refleja en la complejidad formal tanto de su narrativa como de su poesía (Lienhard 1992: 227-228, 232), y vinculo éstas con las observaciones de Westphalen sobre lo poético en Arguedas (Larco 1976: 352) y el análisis de «la propiedad poética quechua», el concepto que tomo del intercambio cultural entre Arguedas y Sologuren.

En diciembre del mismo año en que aparece el trabajo de Antonio Cornejo Polar sobre la poesía de Arguedas, Javier Sologuren publica el

¹⁹ Como dice William Rowe en el capítulo «El lenguaje literario de Arguedas», de su libro *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979) «Consciente de sus propias limitaciones, Arguedas tiende a caer en el mito del artista inconsciente» (42), y a adoptar «[U]na actitud defensiva con respecto a su falta de apreciación teórica sobre las técnicas narrativas. Dos razones básicas explican esa actitud hacia el aspecto técnico de la escritura: por un lado, el deficiente acceso a la información sistemática durante sus años formativos, incluyendo el hecho de que leyera muy poco hasta que llegó a Lima a la edad de 19 años; y, por otro lado, el hecho que los problemas que trataba de solucionar se expresaban principalmente en términos de lenguaje, mientras que los problemas de la construcción narrativa y la presentación ocupaban un papel secundario. Este segundo factor es el más importante porque probablemente Arguedas habría resuelto el problema de las restricciones técnicas de su ficción, si hubiera sentido la necesidad de hacerlo. Su habilidad para adoptar nuevas técnicas está demostrada en el caso de "Orovilca" o *El zorro...*» (42-43).

ensayo «El lucero grande de José María» (1976). El texto también toma como centro la visión poética de Arguedas y puede verse como complemento ignorado de un diálogo de época. Luego de la muerte de Arguedas, este texto en homenaje es una reflexión que da luces al estudio de un momento en la poética de los escritores y artistas del grupo cercano y generacionalmente posterior a él. El texto de Sologuren se abre con un pasaje de *Los ríos profundos* del que cito las siguientes líneas:

Quando cayó la luz en la quebrada, las hojas de los lambras brillaron como la nieve; los árboles y las yerbas parecían témpanos rígidos; el aire mismo adquirió una especie de sólida transparencia. Mi corazón latía como dentro de una cavidad luminosa. Con luz desconocida, la estrella siguió creciendo; el camino de tierra blanca ya no era visible sino a lo lejos. (citado en Sologuren 1988c: 266)

En la prosa de Arguedas, Sologuren encuentra un testimonio y representación de una Naturaleza experimentada hacia adentro. Los elementos naturales se presentan vinculados, en contrapunto, al espacio interno de un sujeto, y en dirección a éste. La internalización produce un movimiento complementario, una expansión cualitativa: a la contracción de lo entrañado le acompaña una plenitud, en dinámica que se repite y circula: «Tal pasaje no sólo nos atestigua acerca de la entrañada vivencia del mundo natural (en la que este se da en toda su grandeza originaria) sino que, además, se torna una suerte de emblema mítico: el incesante prodigio de alumbramiento, de la creación» (266).

A diferencia del lenguaje de Cornejo, el de Sologuren es condensado y metafórico. Sus observaciones no dejan por ello de ser precisas y de llamar la atención sobre la estructura del lenguaje arguediano. Lo poético en la prosa de Arguedas, según Sologuren, está en esta posibilidad de representar en pequeña escala un suceso cósmico cíclico: el origen, en la imagen luminosa y dinámica del *alumbramiento*. La representación genérica de lo lírico puede reconocerse en la estructura de su prosa y en textos literarios formal y técnicamente líricos:

Pero la visión poética de Arguedas no queda confinada únicamente a *Los ríos profundos*. Está presente en toda su obra narrativa, ya desprendiéndose del seno de ésta, porque la informa; ya desde una perspectiva

formal y técnica, como *buaymos, jarabuis, jayllis*: las canciones que dejan oír los acentos de la desolación más amarga y el gozoso arrebatado de los personajes. (266)

La «desolación» y el «gozo» son características que en los sesenta ya se reconocían como rasgos marcados de la poesía quechua, tanto de la prehispánica sobreviviente como de las contemporáneas folklórica oral y la escrita por autores mestizos.

Estos textos quechuas injertados dentro de la prosa castellana tienen una calidad fragmentaria, evocan un *corpus* mayor de donde han sido seleccionados y del cual llevan consigo, desde una lógica conceptual para con la lengua quechua a la que se adscribió Sologuren en los sesenta, el elemento «supra poético» que los relaciona a una mitología. El contenido mítico que se asume en la literatura quechua, y se teje en la prosa en castellano, se refuerza con las piezas orales que Arguedas incluye en su obra narrativa. Los poemas tienen un carácter análogo al que se le reconoce a la pieza arqueológica, son restos con los que se puede inferir modos de vida. Estos «fragmentos» de una tradición tienen aun otras cualidades: se presentan como «folklóricos» (asomando desde el pasado como sobrevivientes de la destrucción) y parecen mantener vivos la estructura de un universo y sus patrones de adaptación en el tiempo al realizarse continuamente en el presente. La «forma» y la «técnica» folklóricas son configuraciones que toma la perspectiva andina. El análisis de ésta y su permanencia debido a la repetición son maneras de acceso posibles para los escritores en castellano. Arguedas expone estructuras de lo que llamo «lírico quechua» en los fragmentos quechuas que incluye en sus textos y en la técnica que internaliza en la construcción de su prosa, perceptible en términos temáticos en la expresión de un mensaje en tensión complementaria: dolor y alegría en antítesis permanente.

Líneas más adelante, Sologuren habla de la obra poética en quechua escrita por Arguedas y reunida en *Katatay*:

El runasimi le proporcionó acceso seguro y directo al pueblo indio, a su ídole, problemas y mitos. Y aún más, su tejido sonoro le sirvió a la perfección para recobrar el mundo andino en su dimensión real y profunda. Arguedas fue consciente de tales poderes y así lo expuso en diversas ocasiones: «Palabras del quechua contienen con una densidad y

vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: su odio y su amor, cuando son desencadenados se precipitan por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje». En nuestro caso, a falta de conocimiento del quechua, solo puede autorizarnos al comentario de estos poemas la circunstancia feliz de estar traducidos al castellano, cuatro de ellos, por el mismo Arguedas. Y aunque la pérdida de ciertos valores originales (aquellos que destaca el poeta) es irreparable, también es cosa de estimar el hecho de que tales menoscabos quedan reducidos a sus más estrictos límites. (267)

Arguedas es, desde este punto de vista, un mestizo que *se apropia*, que «accede» a un mundo ajeno (o externo) gracias al *runasimi* [la lengua del hombre] (quechua). Considerando que su trabajo narrativo se da sobre todo en la manipulación de la lengua europea, me animo a decir que la escritura le permite tener un manejo lingüístico más amplio en lengua española que en lengua quechua. Tanto en este ensayo, como en «La poesía quechua» (1960), Sologuren señala nuevamente en esta lengua su «tejido sonoro» (concepto de texto que le sirve luego para analogar posibilidades ofrecidas por la escritura con las de la textilería prehispánica), la posibilidad «material» (también señalada por Cornejo Polar), onomatopéyica, de alcanzar y hacer virtual el mundo andino en la Naturaleza. Y ve una ruta marcada por la subjetividad del artista mestizo que dirige uno de sus sentidos al mundo hispanohablante a través de la traducción. Esta permite la recuperación del mundo andino (lo cual asume que el artista peruano, «occidentalizado» o no, posee tácitamente la cultura andina) y su accesibilidad para un lector de lengua castellana. Estas operaciones conseguirían contemporaneizar la tradición andina y hacerla simultánea a la tradición europea en el Perú. A través de las traducciones del quechua, que el propio Arguedas (en este caso) hace de sus poemas, se accedería a las constantes que, desde la tradición, forman la subjetividad del mestizo. La traducción es también un medio, en la praxis poética de Sologuren, para «recuperar» y apropiarse de las literaturas occidental (su otro legado) y oriental (legado al alcance de la humanidad), como puede apreciarse en sus traducciones de la literatura

européa, la china y la japonesa.²⁰ Con la conciencia, que esta práctica trae, de la pérdida de «valores originales».

En las líneas finales de su artículo, Sologuren asevera la existencia de un principio poético: «En los mejores poemas de Arguedas parece confirmarse, una vez más, que toda honda poesía baña sus raíces en el origen, encuentra su suelo en lo sagrado. Un lucero grande, luz central de toda inmensidad, toda lumbre y revelación: su verbo poético» (268-269).

Dieciséis años después de su primer ensayo acerca de la poesía quechua en el Perú, Sologuren retoma el modelo dinámico circular que le sirve para construir un espacio, un «drama» y un personaje, y que también le permite «narrar» en términos nativos, lingüística y literariamente, la acción de poetizar, una trayectoria artístico-nacional donde «la propiedad poética quechua» es origen y destino. La imagen fitomórfica de sus últimas líneas «toda honda poesía baña sus raíces en el origen», que presenta la poesía como planta con «raíces», señala un movimiento bidireccional: el crecimiento va en sentido vertical ascendente y simultáneamente «baña» sus raíces en dirección opuesta. Estas direcciones verticales, ascendente y descendente, comparten un mismo espacio con centro de emisión, original y final, en lo subterráneo. La imagen resume el *relato artístico nativo* y es, asimismo, un modelo conceptual para entender la naturaleza de la poesía misma (una *poética*).

²⁰ Su inicial «Antología de la poesía sueca contemporánea» (1959) es luego recogida con traducciones del italiano y francés en *Las uvas del racimo* (1989c). En cuanto a la poesía en francés, Sologuren es traductor y editor de la antología *Razón ardiente: poesía francesa de Apollinaire a nuestros días* (1988). También tradujo del portugués, en colaboración, y publicó, entre 1977 y 1985, a través del Centro de Estudios Brasileños de Lima, *Tres modernistas brasileños: Mario / Oswald / Cassiano* (1977), *Poemas. Cassiano Ricardo* (1979), *Poemas. Cruz e Sousa*. (1980), *Receta de mujer. Vinicius de Moraes* (1982), *Tres poetas románticos. Gonçalves Dias, Castro Alves, Sousândrade* (1984) y *Poemas. Ribeiro Couto* (1985). Tradujo una breve muestra de poesía china a partir de versiones al francés y a otras lenguas romances. En 1967 publicó *Poesía Japonesa Haikais, Haikus y Tankas* en La Rama Florida. Luego, entre 1981 y 1991, tradujo, en colaboración, a Hideki Isomura, Yasunari Kawabata, Seami Motokiyo, Ihara Saikaku, Junichiro Tanizaki. En 1993, la Universidad Católica del Perú publicó su antología general de literatura japonesa *El rumor del origen*.

El lado pragmático de esta labor de construcción imaginaria de una poesía y un poeta andinos puede verse también en la propia práctica artística de Sologuren. En 1964 Sologuren publica la primera edición de *Vida continua*, «libro único» que reúne regularmente su «Obra en marcha» ordenada en términos dinámico constructivos que muestran una secuencia no causal de patrones estéticos, una suerte de «tradición poética personal». La segunda edición de *Vida continua* (1971), va a incluir el poema-poética *Recinto* (1968),²¹ texto que resume un buen número de técnicas y conceptos poéticos explorados a todo lo largo de la producción anterior. Entre estos, la aplicación de un complejo movimiento bidireccional cuyo primer sentido, en el recurso de *medias res* con que se inicia el texto, señala una dirección descendente que va también hacia un centro y hacia un pasado: las voces y acciones de un excavador arqueológico, de un saqueador de tumbas y de un yo que se pregunta por el origen de la poesía se confunden y hacen una sola conforme llegan a su destino o meta. Al final ese triple desplazamiento se encuentra el principio de una dinámica expansiva. La idea es muy semejante a la que se expresa metafóricamente en la oración final del artículo de Sologuren examinado en esta sección: luz que es *original* o que está, como forma perceptible, en el *origen*, revelación del «verbo poético», que Sologuren entiende como manejo consciente del lenguaje y labor de construcción estética, operaciones intelectuales que marcan la individualidad artística moderna y contemporánea de Arguedas, y lo reúnen con Westphalen, Salazar Bondy, Sologuren, y otros; sobre todo porque presentan la tradición de poetizar como un proceso progresivo y la lengua quechua como una continua fuente de origen para los artistas peruanos hispanohablantes.

²¹ Muchas de las ideas elaboradas en este ensayo, sea en forma pragmático-expositiva o en forma de imágenes metafóricas, son reelaboradas luego por Sologuren y formuladas a manera de enunciados poetológicos tanto en poemas como en nuevos ensayos. El caso más interesante se presenta en textos que son tanto poema como *ars poetica*. Así ocurre en «Recinto», escrito en 1967, siete años después del ensayo sobre poesía quechua. En este «poema-poética», estas imágenes se reelaboran en diversas y complicadas variantes que retoman elementos como la «contracción», el «latido», lo «cordial» y «sanguíneo», el «cielo», el «resplandor» y la «memoria».

4. Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y «rescate» del legado precolombino

La obra de los escritores peruanos Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, del escritor y artista plástico Jorge Eduardo Eielson y del pintor Fernando de Szyszlo se da a conocer a mediados de los años cuarenta. Cercanos en un inicio por razones de edad y estudios, y luego por lazos amistosos y de trabajo, en esos años estos artistas se vinculan a otros jóvenes con los que se reconocen constituyendo una promoción¹ que se distingue de otras por su manera de relacionar la cultura peruana y el «arte universal». Desde su punto de vista, en esa época ellos ponen énfasis en el estudio estético de una cultura europea que aprecia el arte americano precolombino y esto los diferencia de quienes los anteceden puesto que aquellos enfatizan el estudio social del mundo andino contemporáneo.

A lo largo de los sesenta, y en buena parte de los setenta, la entonces joven promoción de artistas (casi todos con formación universitaria) va sin embargo a empeñarse en dirigir ambos énfasis hacia una convergencia: en contacto directo o indirecto con las artes europeas, estudia con rigor su contexto sociohistórico y cultural (focalizándose en el prehispánico) y lleva a cabo una práctica artística —también rigurosa— que regularmente vuelve sobre sí misma haciendo del análisis y de la re-

¹ Hago uso del término *promoción* con el fin de subrayar el proceso formativo de este grupo de artistas y de evitar conscientemente el reductivo concepto de *generación* que sigue siendo utilizado por la crítica literaria del Perú para referirse a la aparición de autores y obras cada diez años.

flexión cultural principios estéticos de su propia poética. Esto va acompañado de un previo e intenso intercambio de ideas entre las dos promociones.

Convergencia e intercambio ocurren sobre todo en el contexto urbano y centralizado de Lima, ciudad capital, donde las prácticas culturales de origen europeo tienen un prestigio social mayor que aquéllas de origen nativo. En este espacio, la promoción de Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Szyszlo viene usando, para su actividad y estudio artísticos, conceptos literarios y plásticos convencionales (como *poesía*, *pintura* o *escultura*) y encuentra difícil emplearlos para referirse a objetos culturales andinos que en esos años se vienen rotulando de «folklóricos», «arqueológicos», o «artesanales». Este conflicto terminológico y conceptual que trae consigo escalas de valorización donde las «bellas artes» ocupan el punto más alto y las «artesánías» un lugar subordinado es encarado por ellos mediante la elaboración de un discurso distinto que, primero, se despega de las categorizaciones y se enfoca más bien en las prácticas y en sus resultados; que, asimismo, pretende ser producto de una actitud que trata igualmente objetos culturales tanto precolombinos como europeos, y que se vale de términos y herramientas prestadas de disciplinas como la antropología, la historia, la arqueología, la etnología y la textilera.

Su tipo de estudio, aprendizaje o —como alguno de ellos lo va a llamar— «toma de conciencia» de los valores artísticos del pasado es, a mi modo de ver, una práctica de *apropiación* cultural que va acompañada de discursos legitimadores que responden ajustadamente a las demandas de la época por un mayor compromiso social de los intelectuales. Llámese estudio o apropiación, la práctica pretende ser «profunda» e ir más allá de la identificación o el mero uso de imágenes y temas nativos para llegar a explorar la naturaleza misma de la experiencia estética. En la formulación y ejecución paulatina de su proyecto cultural, estos artistas van a yuxtaponer los términos que usan para referirse a este tipo de *estudio* a los que emplean para hablar de sus propias *poéticas* y van inclusive a articularlos en forma de argumento narrativo que se desenvuelve en dos direcciones simultáneas: hacia la Europa de todos los tiempos y hacia la América prehispánica.

Actividad y estudio artísticos se conciben así como operaciones de «rescate» cultural del legado precolombino. Información e interpretaciones históricas, arqueológicas y antropológicas acerca del pasado prehispánico existen y circulan ya en los ámbitos académico e intelectual capitalinos. Al hablar de un tipo de rescate como éste en la Lima de los cincuenta y sesenta, esta promoción busca que se expanda, en general, el campo local ocupado por las prácticas andinas; y, en particular, su acceso a información, objetos y «originalidad» vinculados a lo precolombino. En el intercambio intelectual entre quienes tenían acceso prioritario a una u otra tradición y en la presencia de las artes andinas contemporáneas en el trabajo e intereses de los mayores, los más jóvenes también van a buscar tanto vínculos estéticos —o «rutas» a través del tiempo— entre lo antiguo y lo moderno como modelos para hacer de los valores artísticos del pasado elementos contemporáneamente activo.

Arte prehispánico: fisonomía artesanal y lectura iconológica

Parte de esta idea de activación contemporánea de valores estéticos prehispánicos yace en la voluntad que estos escritores y artistas tienen de conscientemente interpretar y reformular, o repetir de memoria, técnicas antiguas con el fin de usarlas en la elaboración de sus propias obras y en la integración de estas últimas a las demandas nacionalistas del contexto sociocultural. Concebir poéticas modernas en términos de operaciones de «rescate» del legado nativo —por medio de su contemporánea interpretación, «repetición de memoria», o reformulación— ofrece la posibilidad de imaginar una milenaria tradición nacional que se extiende hasta artistas e intelectuales peruanos que, como el caso de la promoción de Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Szyszlo, han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura y están interesados en la construcción de una historia del arte peruano. El proceso de interpretación, absorción y reformulación de técnicas precolombinas durante la segunda mitad de este siglo en el Perú merece ser rastreado poniendo énfasis en la manera en que se conciben las artes, los artistas y su historia.

En 1975, el pintor Fernando de Szyszlo concede una larga entrevista en la que habla, entre otros temas, de su acercamiento a la cultura andina durante la década del cuarenta y de cómo esta experiencia lo vincula con otros intelectuales que muestran coincidencia de intereses:

Mi generación fue limeña y con un profundo interés en el arte europeo contemporáneo. Entonces descubrimos, como dije, el arte prehispánico sobre todo como una manifestación artística peruana de validez internacional. Arguedas, en cambio, venía del campo, y la gran raza que produjo el arte prehispánico es para él sobre todo una realidad contemporánea a la que se sintió siempre muy cercano. Aquí confluyeron elementos antropológicos y sociológicos. A Arguedas le importa mucho que el toro de Pucará sea hermoso, pero más le importa que sea producido por el pueblo que él quiere de alguna manera rescatar de su condición histórica. Es evidente que en la Peña Pancho Fierro nosotros aprendemos a interesarnos por la artesanía y Arguedas descubre una dimensión de lo prehispánico. (Lauer 1975: 28)

La circunstancia cultural de Szyszlo, según puede deducirse de sus palabras, comprende dos espacios geográficos mayores: por un lado el Perú (dividido entre Lima y el *campo*) y, por el otro, Europa. Los miembros de su «generación», según dice, participan del centralismo capitalino y tienen acceso prioritario a prácticas culturales de origen occidental por las que se identifica la ciudad con lo más europeo del país; sus intereses generacionales se inclinan inicialmente hacia esa tradición. La promoción anterior, parece sugerir Szyszlo al hablar de José María Arguedas —a quien todos ellos reconocen como pieza fundamental de sus propios intereses en el mundo andino—, está marcada por el otro espacio nacional, el *campo*, y, por ende, el interés por las tradiciones culturales nativo americanas y una voluntad de «rescatarlas» política y contemporáneamente.

A la organización espacial que se desprende de sus declaraciones, se superpone un orden histórico que muestra la dinámica de valores socio-culturales en que se apoya la división: el grupo en el que se encuentra Szyszlo valida artísticamente el pasado prehispánico nativo en lo que éste tiene de «universal» (y contemporáneamente valioso para Europa), la promoción de Arguedas da validez a la comunidad cuyas prácticas

artísticas tienen origen prehispánico. Este tipo de superposición espacio-temporal tanto hace coetáneos los valores artísticos prehispánicos y los «universales» del arte europeo (permitiendo a estos artistas «descuidar» o dejar para más tarde el estudio de las artes andinas o «artesanas» de su tiempo) como «nivela» culturalmente la sociedad andina y la europea contemporánea; esta operación reúne el arte europeo moderno, la situación histórica andina del presente y, «actualizándolas», las cualidades universales (léase *contemporáneas*) del arte peruano prehispánico.

Este marco espacio-temporal, en el que Szyszlo ordena su experiencia formativa, le sirve para subrayar el intercambio de prácticas e interpretaciones culturales entre su promoción y la de Arguedas: los mayores se acercan al arte prehispánico desde una perspectiva contemporánea y occidental de estudio antropológico y sociológico que tiene un objetivo local de «reivindicación» inmediata, y, en su intercambio con los más jóvenes, participan del punto de vista de un estudio estético de dicho *corpus*. En 1988, Eielson declara:

Por mi parte, he escrito algunos breves estudios sobre arte precolombino. Pero no los considero textos críticos, sino más bien interpretaciones estéticas de objetos y culturas antiguas, que generalmente los arqueólogos descuidan o no saben *leer* con la pertinencia del caso. Se trata de científicos que no poseen la formación necesaria, o tienen una visión académica de la creación artística, absolutamente fuera de sitio en el caso del arte precolombino. (1988b: 203)

Esta perspectiva estética, sin embargo, no es patrimonio exclusivo de la promoción de Szyszlo aunque eso pueda deducirse de sus palabras; la asume mucho antes, entre otros, Emilio Adolfo Westphalen, miembro de la promoción de Arguedas y amigo personal de éste.²

Mas, según Szyszlo lo presenta a lo largo de la entrevista, su caso ilustra una de las direcciones que toma este fenómeno de intercambio generacional y cultural. El punto de vista estético que asume para con la tradición prehispánica lo hace involucrarse en la condición histórica del mundo andino y enfocarse en su memoria artística. En este testi-

² Así puede apreciarse en la línea que toman las revistas *Las Moradas* y *Amaru*, fundadas y dirigidas por Westphalen.

monio de Eielson de 1985 hay una apreciación parecida: «[A] partir de los años 60, mi interés por la antropología y las religiones «primitivas», así como por las culturas precolombinas ha crecido mucho y me ha depurado una visión más global y completa de la condición humana» (Eielson 1985b: 19). Otro caso ilustrativo puede verse en el interés no solo estético, sino también «folklórico», antropológico, cultural y sociopolítico que muestra Sebastián Salazar Bondy tanto para con el drama y la poesía quechuas como para con las artes visuales precolombinas, que lo llevan a un intenso y difícil intercambio ideológico y cultural con Arguedas.³ Salazar Bondy —fallecido en 1965— muestra otro ángulo de este fenómeno cuando, diez años antes de las declaraciones de Szyszlo, en su ensayo «Museos vivos» (1965), desde su tribuna de colaborador en el diario *La Prensa* de Lima, escribe acerca de las artes prehispánicas y el estudio científico. En ese entonces, ya su postura se inclina también hacia el rescate, mas la intención de «hacer de memoria» a partir de la tradición nativa es para él un «hacer desde la memoria», actitud que le da un sesgo progresivo a la idea de actualización de las prácticas prehispánicas:

De un lado, la exposición «Arte Prehispánico», primer ciclo del programa «Tres mil años de arte peruano», en el Museo de Arte, muestra que el espíritu didáctico —de un didactismo histórico que, con feliz expresión de Basadre, trata el pasado muerto como el médico estudia el cadáver «por aquello que hay en él y que sirve para conocer la vida», no por un prurito de necrofilia idealizadora— se abre paso e impone sus principios, que son los de analizar, por medio de la ciencia, cómo el hombre ha cumplido su aventura en este territorio nuestro y qué glorias y frustraciones de esa trayectoria nos corresponde conservar y superar respectivamente. (Salazar Bondy 1990: 150-151)

En su nota, Salazar Bondy menciona las actividades del Museo de Arte. Cuando Szyszlo se refiere a la Peña Pancho Fierro, también está

³ Véase tanto su «Introducción» a la antología *Poesía quechua* (1964), como sus intervenciones públicas recogidas en los volúmenes *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965* (Casa de la Cultura 1969) y *¿He vivido en vano? mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965* (Instituto de Estudios Peruanos 1985).

hablando de un museo, en este caso de artesanía,⁴ que funciona en el mismo local, creado y también dirigido por las hermanas Alicia y Celia Bustamante.⁵ La práctica museográfica permite un espacio para el prestigio, el estudio, la interpretación, el «congelamiento», la supervivencia y el «rescate» de lo prehispánico y de lo andino contemporáneo, además de exhibir (en el montaje concreto) tanto el arte andino del pasado como sus versiones modernas en una posición contigua al arte contemporáneo «internacional».

El caso de Jorge Eduardo Eielson es relativamente distinto pues él toma parte en el proceso mayormente desde Europa, donde acaba radicándose después de salir en 1947 del Perú. Su formación dentro de las tradiciones occidentales, su vida en la Lima que le mezquina cualquier espacio a la cultura de los Andes y su contacto con el mundo precolombino son experiencias que comparte con los otros. Y así lo deja sentado en una extensa entrevista de 1995: «Si bien el arte prehispánico lo descubrí a los veinte años, en gran parte gracias a José María Arguedas, el arte clásico me ha acompañado desde niño» (1995b: 9). Su distancia física con el Perú no interrumpe, sin embargo, su continua comunicación artística e intelectual con el resto del grupo, ni lo desgaja del proyecto común; más bien, según él, su interés en el mundo andino se intensifica en lugar de reducirse debido a la distancia. Mucho después de haberse escrito las citadas opiniones de Salazar Bondy, Eielson hace su recuento de aquellos años en otra entrevista, publicada en 1985:

⁴ En 1964, el escritor chileno Pedro Lastra fue alojado por la familia Arguedas en el local mismo del museo: «[L]a peña Pancho Fierro que estaba en la plaza de San Agustín, un hermoso rincón donde ahora hay un banco: un contraste desolador con mis recuerdos de aquellos días. En ese tiempo era una vieja casona, que Alicia [Bustamante] seguramente arrendaba. Yo creo que ahí estaba la mayor colección de arte popular que existía en Lima. Incluso iban artesanos, invitados por Alicia, a trabajar allí. Mientras yo escribía las conferencias que leí en la Casa de la Cultura, hubo unos artesanos muy famosos, tal vez de Ayacucho, trabajando ahí como en un taller propio. La gente entraba a verlos y conversaba con ellos. Lamento ahora no haber hablado más con esos artistas populares, que hacían cosas formidables sin que nada los distrajera de su tarea» (Lastra 1995: 4).

⁵ Esta última, Celia, fue la primera esposa de José María Arguedas.

Teniendo en cuenta mi vocación europea desde muy joven, el distanciamiento del país, o mejor, el acercamiento a este continente [europeo], me ofreció un verdadero lente de aumento que me hizo desmitificar mi fabulosa Europa interior [...]. Y con la misma claridad, aplicando el lente de aumento al revés, descubrí la grandeza y la tragedia de mi propia tierra, junto con la mentira y el subterfugio con que todo ello me había sido sustraído en Lima. [...] Para que el mundo precolombino, la cultura india peruana, se hicieran carne y pensamiento en mí [...] debería esperar todavía muchos años [...]. Me parece natural que el impacto de ese arte extraordinario, sobre todo la textilería y la pintura, haya repercutido e influenciado mi trabajo artístico y visual, y no la poesía escrita. ¡Quién sabe qué habría sucedido si hubiera podido leer a los poetas de Nazca y Paracas! En cambio, lo reconozco, me fue inculcado el amor a la cultura europea, que es, después de todo, la otra vertiente de nuestra condición mestiza y latinoamericana. (1985b: 18)

Volviendo a lo escrito por estos artistas durante los setenta, un año después de la entrevista hecha a Szyszlo, Javier Sologuren publica el ensayo «El viejo arte prehispánico en pos del mundo» (octubre, 1976)⁶ comentando una exposición de arte peruano llevada a cabo en Roma. Allí, escribe:

El milenarismo arte indígena prehispánico ha sido víctima de continuos atropellos: objeto de destrucción por parte de los extirpadores de idolatrías y de los saqueadores de tumbas, de pillaje por éstos y los ávidos conquistadores, de ventas ilícitas por otros igualmente movidos por el lucro y la usura, del desprecio torpe y la ignorante indiferencia de quienes estaban llamados a preservarlo, si no a admirarlo. La percepción de su valor intrínseco ha sido estimulada desde fuera, y solo a partir del interés estético que este arte supo despertar en unos escasos hombres de sensibilidad es que hemos empezado (miméticamente en unos casos, por efectiva revelación de sus méritos en otros) a tenerlo en cuenta. Es así como, para dar un ejemplo, mucho antes de conocerse públicamente en nuestro país las telas pintadas de los antiguos peruanos, éstas ya se exhibían en los museos extranjeros.

⁶ Este texto antecede en dos meses al ensayo «El lucero grande de José María», dedicado a los aspectos poéticos de la obra literaria de Arguedas.

Pero incuria, ignorancia y mercantilismo se han ido venciendo, aunque no completamente por desgracia, a la vez que, día a día, va creciendo una conciencia de la trascendente significación de nuestro arte precolombino. Arqueólogos, etnólogos, antropólogos, historiadores del arte, museógrafos, coleccionistas, críticos, aficionados —desde sus específicos puntos de vista y motivaciones— tienen puestos los ojos en el esplendor y en la esplendidez de ese tesoro, superando aparentemente inevitables factores adversos. (Sologuren 1988c: 359)

Sologuren presenta el arte indígena prehispánico como un *tesoro* que ha sufrido destrucción y pillaje a partir de la presencia histórica de Europa en América. El saqueo de conquistadores, extirpadores de idolatrías y «preservadores» oficiales,⁷ cuando no ha sido destructivo, ha respondido sobre todo al valor de «venta» determinado por intereses principalmente extranjeros. Paralelo a dicho valor, Sologuren coloca otro, «intrínseco» y múltiple (resplandeciendo en todas direcciones), apreciado por personas de «sensibilidad». Entre estos observadores de «específicos puntos de vista y motivaciones»,⁸ se encuentran los artistas (un *nosotros*) tomando conciencia del valor estético precolombino, sea por «revelación» o debido al estímulo externo.

⁷ Todos estos de ambigua o paradójica importancia, —recuérdese el impacto cultural causado por *Dioses y bombres de Huarochirí*, la traducción moderna de las leyendas y mitos quechuas recogidos por el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila—, puesto que en su afán por corregir o destruirlos, permitieron la transcripción parcial y la consecuente preservación de relatos orales andinos.

⁸ Subrayando la importancia del estudio científico en Sologuren, la frase en cuanto a los «específicos puntos de vista» toma forma poética en una imagen del poema «La Hora» (1980):

[...] sin embargo el ladronzuelo
merodeador de pirámides y huacas
el dignatario de una corte cualquiera de un poder cualquiera
el burócrata a cuyo saco los codos le desgasta
la parturienta presa de sus dolores
el milimetrado técnico el experto específico
que al cabo de sus antenas adhieren cifras y proyectos
el estrellero el tallador de piedras el contador de sílabas
el ama de casa entre sus quehaceres

En 1985, Eielson opina de forma parecida al referirse tanto a los grupos de personas que han tomado conciencia como al *tesoro* artístico precolombino y a la labor del artista:

Creo amar la pintura y el arte en general, en todas sus formas, y no veo por qué deba tener prejuicios con respecto a lo que se hace en mi país. Pero me duele recordar siempre que poseemos uno de los patrimonios artísticos más extraordinarios del mundo, si pensamos solamente en la textilera y la pintura precolombina, y que este tesoro no ha sido explorado todavía, ni siquiera por las últimas generaciones. [...]

Desgraciadamente el Perú, el verdadero Perú, depende de Lima, y Lima sigue siendo, a mi modo de ver, una anacrónica y tristísima ciudad colonial, con todo lo que ella significa de vasallaje, explotación y desprecio del mundo indio. [...] Naturalmente no me refiero aquí a esos pequeños grupos de personas iluminadas capaces de ver las cosas de otra manera. Yo mismo, si tuviera la edad necesaria y viviera en el Perú, seguramente dedicaría mis mayores esfuerzos a la reivindicación de un pueblo y de una cultura admirable, desde todo punto de vista. Por el momento hago lo que puedo, ocupándome de arte precolombino y escribiendo textos que espero sirvan para algo. (1985b: 23, 25)

Acompañando la idea del *rescate*, la metáfora del *tesoro* también construye una imagen del pasado y del mundo andino que, como patrimonios, han de enriquecer a quien o quienes los «posean» o conozcan, permitiéndoles acceso a una fuente de prestigio que con su propia escala de valores culturales entra en competencia con la jerarquía ya existente. Mediante una práctica y una poética pensadas en términos de rescate, la obra artística moderna toma también parte de la construcción de cierta idea de mundo andino, a la vez que se presenta como continuadora de sus tradiciones, buscando legitimarse en un contexto nacional. Esto también comprende la elaboración para el Perú de una narrativa histórico-cultural no causal, hecha de la secuencia de patrones repetidos a través

pequeña muestra son de una plural falacia
criaturas de lo indistinto tocadas por la húmeda
tiniebla maternal de la especie
incubadas en su fuego sustancial [...] (Sologuren 1989b: 214)

del tiempo y en un mismo espacio, de un tipo distinto de «historia del arte» que permitiría imaginar una continuidad formada por no «una» tradición nacional sino por muchas *tradiciones* simultáneamente activas.⁹ En la misma entrevista de 1985, Eielson extiende la labor artística de «rescate» en el Perú contemporáneo a nivel universal:

Mi continua referencia y cita del arte precolombino y la variedad de mis proposiciones verbales, visuales y sonoras, a final de cuentas han conformado una suerte de *Gesamtkunstwerk*, o arte total, que la crítica hoy considera con extrema atención. ... Creo que, hoy más que nunca, es función primordial del artista y el poeta rescatar la totalidad, la «armonia oppositorum» que se observa en los grandes momentos de la civilización así como en las pequeñas, pero no menos armoniosas, sociedades primitivas, en donde el chamán, el artista, el poeta, el filósofo y el médico no son sino una sola persona, y todas al mismo tiempo. Heredero de una tradición espiritual que se remonta a los albores de la humanidad, el artista moderno, y sobre todo el poeta, se mueve hoy en un mundo de signos extraordinariamente rico y complejo. Por lo tanto, una poesía entendida como visión y búsqueda de la totalidad, no puede revelarse únicamente a través del lenguaje verbal. El uso de los lenguaje transverbiales se impone como una necesidad, puesto que *todo es poesía*

⁹ La idea de una multiplicidad de legados culturales tiene un antecedente en el trabajo de José María Arguedas. Otra perspectiva de esta multiplicidad se haya en los ensayos de Emilio Adolfo Westphalen, quien escribe acerca de la «actualización» constante de estos legados en el contexto de una nación. En su ensayo «La tradición, los museos y el arte moderno» (julio de 1948), Westphalen escribe las siguientes líneas: «Aquí se verá que no entendemos la tradición como un simple tomar conocimiento del legado del pasado, de ese abrumador legado de riquezas y miserias sin cuento, sino de su “actualización”; ese legado hay que irlo pesando en la balanza de nuestra vida, que pasarlo por nuestra experiencia para revivirlo, transformarlo, reformarlo, destruirlo, es decir, para hacerlo nuestro. [...] En los círculos de los historiadores de arte y de los tratadistas de estética, se introduce muy lentamente esta concepción de una pluralidad de tradiciones; lo corriente en ellos ha sido regirse por una sola, y según los cánones de ésta juzgar todos los períodos de la historia del arte. [...] En la historia del arte moderno habría que hacer un sitio muy grande al significado de la actualización de muchas tradiciones olvidadas o remotas, o que siempre estuvieron siempre muy lejos del foco de intereses de la civilización occidental» (190).

y los signos que nos rodean obedecen a múltiples códigos naturales y culturales. (Eielson 1985b: 24)

Por su parte, Sebastián Salazar Bondy, en «Respuesta a tres discrepancias», nota escrita a partir de los comentarios de uno de sus lectores a su serie de tres artículos dedicados a las artes plásticas, «Cómo la pintura ha buscado al Perú» (en *La Prensa*, 1955), trae a la discusión acerca de los valores estéticos la diferencia entre arte, artesanía y el género pictórico en particular:

El señor J.M., por otro lado, cree que me equivoco al afirmar que la pintura propiamente dicha no existe en la era prehispánica. En verdad, al hacer la historia de la pintura peruana nos referimos a la pintura del modo como la concibe el pensamiento occidental, con cuyos instrumentos pensamos y vivimos aunque los estemos lentamente modificando. Un «huaco» nasca es, primero que nada, un objeto funcional, y los adornos que tiene, bellísimos de concepción y color, no están libres de la finalidad del utensilio donde están. Esos adornos prefiguran la pintura, pero no lo son, aunque los arqueólogos y algunos entusiastas indigenistas digan lo contrario. Lo mismo sucede con los mantos de Paracas. Si habláramos de la pintura en un sentido tan lato nos veríamos obligados —lo que resultaría una exageración a todas luces inadmisiblemente— a aceptar como pintura contemporánea los platos industriales, los dibujos de las corbatas o los estampados de una tela para cortinas. La pintura aparece cuando forma y colorido se separan del propósito práctico. Y eso creo que es incontestable. (1990: 270-271)

Salazar Bondy entiende la pintura como un género artístico occidental producto de un proceso que se define al separar *forma* y *contenido* de los fines prácticos que pudiera tener el objeto donde se plasma la imagen. Para él, el arte precolombino tiene un carácter funcional que lo coloca en un estadio anterior al alcanzado por las bellas artes; analizarlo requiere una rigurosidad que evite valorar acriticamente sus producciones. No le resta, sin embargo, valor estético («bellísimo de concepción y color»). Muestra, sí, dudas en cuanto a cómo definir la relación entre funcionalidad y ornamento; la función del arte no está, a su modo de ver, en el terreno del uso práctico, sino en su significación social; «Necesitamos un arte épico» (Salazar Bondy 1990: 78) escribe polemi-

zando con Szyszlo en torno al arte abstracto. En el volumen *Lima la horrible* (1964), Salazar Bondy confirma estas ideas.¹⁰ Sus críticas a la pintura abstracta y a la obra de Szyszlo («Szyszlo y su pintura» de 1953 y «Respuesta a Szyszlo» de 1954) también apuntan a cuestionar en la plástica moderna la extrema independencia de *forma* y *colorido*, especialmente cuando está ligada a un compromiso del artista para con su arte y la creación de un mundo propio, individual. Vale subrayar que si bien Salazar Bondy no considera las configuraciones visuales y plásticas precolombinas dentro del género pictórico, en su antología *Poesía quechua* (1964) sí presenta los «cantos» quechuas dentro del género literario de la poesía, apoyándose al parecer en la significación comunitaria que les encuentra.

Para el Eielson de 1985 solo hay un concepto de poesía, que va más allá de la limitación de los géneros y los estilos: «[N]unca he creído en la existencia de dos o más maneras de escribir poesía. No existe una poesía pura porque no existe una poesía impura. Ni comprometida, ni programática, ni nacional, ni folklórica, ni ocasional. La poesía es una sola y, cuando es auténtica, no tolera adjetivos» (Eielson 1985b: 20). Si bien hay que tener en cuenta que Eielson responde aquí a un comentario en torno a la polémica suscitada en el Perú de los cincuenta alrededor de la función social del arte y del compromiso político de los artistas, su opinión acerca de la poesía puede extenderse a toda forma artística e inclusive a todo acto de creación. Refiriéndose más tarde, en 1995, a las propiedades de «utensilio» y a las proyecciones estéticas del arte precolombino (véanse figuras [13] y [32]), que ya había señalado Salazar Bondy treinta años antes, dice poniéndolas en contrapunto con su propio trabajo plástico (que parece continuar tal tipo de tradición creativa):

¹⁰ Allí, escribe: «La pintura como tal ingresa al país con la cultura española, esto no hay quien lo discuta, pues la cerámica, la textilería y la orfebrería pre-hispánicas prefiguraron una gran pintura pero, sensu stricto, no lo fueron. Si los mochicas, los nazcas o los paracas hubieran independizado sus maravillosas decoraciones de utensilio, disponiéndolas en las paredes, habrían realizado un arte mural magnífico. Mas no fue así lamentablemente. Es probable que la conquista interrumpiera un proceso cuyo desarrollo posterior nadie jamás adivinará» (1964b: 104).

El objeto [de mi nuevo proyecto] es un nudo de metal, o de cerámica agujereada, que emite sonidos si se sopla en él. Un objeto misterioso, en equilibrio entre el caracol, el nudo, el ceramio precolombino y el instrumento musical). Después de todo, ya los artistas del antiguo Perú trabajaban de esa manera: toda su cerámica, sus indumentos, tejidos, joyería, pinturas, estatuas y demás creaciones salidas de sus manos estaban en estrecha relación con el cosmos. Reflejaban nuestra dependencia del mismo y en algunos casos, incluso, reproducían las medidas de las constelaciones. Por eso, cada utensilio precolombino, cuando se trata de un objeto significativo, posee un aura y un rigor extraordinarios, independientes de su función específica o de su aspecto formal o simbólico. (Eielson 1995b: 89)

Regresando a «El viejo arte prehispánico en pos del mundo», ensayo de 1976 que cito en líneas anteriores, Sologuren encuentra una base común para arte y artesanía en la «raíz» de un hipotético arte universal:

El arte es múltiple, portentosamente vario en sus floraciones, y uno en su raíz. No es de extrañar, pues, que obras de tan diversa procedencia cultural, y tan alejadas en tiempo y espacio, puedan alcanzar además tal poder germinador en la inspiración de los artistas de hoy. Sin tener que remontarnos a Gauguin y la probable influencia de tejidos y vasijas en su creación, ahí están Klee y Moore para mostrarnos la feliz «promiscuidad», el enriquecedor contacto con la vieja pintura y la vieja escultura, tan jóvenes y lozanas, de nuestra América. (1988c: 359)¹¹

En esta cita, la metáfora del «tesoro» cultural se superpone a otra fitomórfica que reúne las ideas de *tesoro* y *rescate* en la de un arte entendido como planta con *flores* y *raíz*. En un texto escrito a una década del fallecimiento de Salazar Bondy, Sologuren sí considera las vasijas y tejidos precolombinos como escultura y pintura: provenientes de una dimensión subterránea *original*, objetos antiguos y nuevos florecen en espacios y tiempos lejanos entre sí; y, como flores —que dejan caer su

¹¹ Eielson dice al respecto: «El arte prehispánico de América es, sin lugar a dudas, junto con el arte africano y el de Oceanía, el descubrimiento más significativo de este siglo y su influencia en algunos importantes creadores contemporáneos es cosa aceptada, incluso por ellos mismos» (1995b: 9).

semilla—, cierran un círculo con su capacidad de «germinar» en la «inspiración» —suelo o punto de origen ideal del arte en la comunidad humana— de los artistas contemporáneos, que repiten y varían sus formas.

La «influencia» (concepto que interpreto como atracción, incitación y fascinación que desembocan en una *presencia* más que en una imposición), según Sologuren, de formas artísticas como la cerámica y la textilera americanas antiguas («vieja pintura» y «vieja escultura») en las artes plásticas europeas de distintas épocas (Gauguin, Klee, Moore), es llamada «feliz promiscuidad», expresión ambigua que valora la mezcla no solo de culturas sino de géneros literarios y artísticos.¹² En esta afirmación se sugiere, para la plástica y la poesía peruana modernas, la posibilidad teórica de utilizar en la factura de la obra de arte, en forma semejante a la ya llevada a cabo por artistas occidentales de este siglo, técnicas pictóricas, arqueológicas e iconológicas contemporáneas superponiéndolas a otras textiles, cerámicas, arquitectónicas y literarias prehispánicas.

¹² El sentido de esta expresión tiene otras variantes en la obra de los escritores de la promoción anterior a la de Sologuren. Arguedas, por ejemplo, acuña el término «todas las sangres» para referirse a la multiplicidad cultural en el Perú. Westphalen habla de «muchas moradas» en el dominio del arte (1948c: 190). Con la expresión «feliz promiscuidad», Sologuren le da a la idea de una cultura múltiple, por un lado, ecos amorales —escandalizando el sistema de segmentación genérica—, enfatiza, por otro, la poca rigurosidad selectiva (lo que reduce su anquilosamiento), y, por un tercero, la ventaja de una apertura universalizadora. Esta idea sologureniana de identidad artística basada en un intercambio múltiple aparece luego con variantes en su poema «La Hora» (1980):

[...] después antes o siempre la obra nos perturba
la obra o la morada
donde nos figuramos
nos enmascaramos y vestimos
para que luego nos desnuden
la casa del encuentro irisándose en su anhelo
hay algo oculto en ella como el sexo
jamás le falta un encanto promiscuo [...] (Sologuren 1989b: 220)

Cuando, líneas más adelante, Sologuren describe el catálogo que bajo el título de *Perú Precolombiano* se publicó en Roma,¹³ con motivo de la mencionada exposición, le deja la palabra a Emilio Adolfo Westphalen:¹⁴

Abre sus páginas con «Valoraciones de las artes del Perú antiguo» de Emilio Adolfo Westphalen, texto en el que su autor, cuya versación en el tema corre pareja con su penetrante sensibilidad artística y crítica, logra una matizada imagen de dichas artes a la par que traza sus relaciones con el contexto sociogeográfico y discute persistentes prejuicios en torno a ellas, tales como la consideración restrictiva artesanal ligada a los medios de que se vale el artista, pues «el mérito no reside en los medios escogidos sino en los resultados que con ellos se obtiene». Por otra parte, tales objetos, nacidos de sus artes y enterrados con sus muertos, «son una buena especie de escritura sagrada, que, si bien parcial e incompleta, no sólo nos turba sino suscita en nosotros emoción y admiración». Y párrafos abajo: «Pero también los enigmas sirven para sacudir conciencias, produciendo corrientes de simpatía o de rechazo: la obra cargada de siglos, misteriosa y extraña a nuestros códigos interpretativos, permanece activa, estimulante, viva». Westphalen concluye así su lúcida aproximación: «Por ello es aún tarea nuestra el progresar en el descubrimiento y en la estima de las artes en el Perú antiguo: un dominio casi desconocido, tanto para la fruición y el gozo estéticos, cuanto para el desciframiento de los enigmas». (Sologuren 1988c: 360)

Para Westphalen, el valor artístico de los objetos deja a un lado la diferencia arte-artesanía; a los ojos contemporáneos, los objetos son, metafóricamente, «escritura» que causar una impresión estética. A este tipo de experiencia («fruición y gozo»), Westphalen le suma la del conocimiento intelectual: extraños a las herramientas interpretativas moder-

¹³ Estuvo al cuidado de Federico Brook y Vittorio Minardi —del Instituto Italo-Latino Americano de Roma y el Instituto Nacional de Cultura (Museo Nacional de Antropología y Arqueología) del Perú—.

¹⁴ La historiografía literaria en el Perú ha rotulado la obra de Westphalen bajo una filiación «surrealista» que restringe su amplia labor artística. Su presencia en un volumen sobre arte precolombino es antecedida por su dirección de las revistas *Las Moradas*, *Amaru*, *Revista Peruana de Cultura*, y por los cursos de arte precolombino que ofreció en la Universidad de San Marcos en los años sesenta.

nas, aquellos signos se asumen como enigmas cargados de temporalidad humana y la tarea del artista contemporáneo —escribe Westphalen— es descubrir, estimar y descifrar progresivamente la obra que ya, en el aquí y ahora, se presenta «activa, estimulante, viva».

Asumiendo la propuesta de Westphalen, los artistas del grupo más joven optan por una tarea interpretativa que coloca en primer plano las *formas*. Esta estrategia responde tanto a su labor simultánea de estudio de las preocupaciones «formalistas» en el trabajo y teorías estéticas de artistas occidentales coetáneos (del expresionismo abstracto, el arte cinético y óptico, el minimalismo, o la poesía concreta), como a la barrera infranqueable de la falta de información sistemática acerca de los contenidos y de las funciones sociales de signos y objetos precolombinos. Al respecto, Sologuren escribe:

Una vez más, el arte del Perú precolombino se presenta a la curiosidad y el afecto de otra nación; un país que como Italia posee una ingente riqueza artística y una sensibilidad por igual rica y alerta. El lenguaje formal y técnico de lo objetos exhibidos será, no cabe duda, apreciado, y también su contenido en lo que tiene de ilustración, pero la reconditez de sus símbolos, tanto para ellos como para nosotros, reclamará seguramente una mirada más sorprendida y profunda. (1988c: 361)

Distanciados de sus *contenidos* funerarios, los aspectos *formal* y *técnico* de esta «escritura sagrada» hecha de objetos rituales son concebidos y analizados a nivel de «lenguajes». Así lo deja ver Sologuren al recoger, terminando su ensayo, la siguiente opinión de Cesare Brandi acerca de las técnicas formales de dicho arte:

En lo concerniente al modo como encara la realidad, Brandi opina: «Si es un arte que puede ciertamente parecer realista, aunque no siempre, en realidad jamás usó procedimientos realistas; se sitúa siempre más arriba o más allá del modelo. Por ello, puede pasar con desenvoltura, y en el mismo objeto, de una figuración humana o zoomorfa a motivos geométricos o abstractivos». (1988c: 361)

Según estas líneas, el arte que «encara la realidad precolombina» no se vale de procedimientos técnicos meramente realistas para la factura de sus objetos sino que también usa otros de «mayor» registro, que mues-

tran diferentes «distancias» para con su modelo (lo que hace más difícil decodificar en base a la identificación). Una mirada analítica como la de Brandi ordena las técnicas en progresión que va de lo figurativo (humano y zoomorfo) a lo abstracto (o geométrico). Si bien este orden le reserva a lo «abstractivo» un nivel superior, y con ello muestra una manera occidental de valorar «histórica» y evolutivamente figuraciones estéticas, me parece que de ello Sologuren recoge sobre todo los alcances artísticos de la presencia simultánea de técnicas diversas en un mismo objeto, la existencia de una tradición nativa que hace uso de este tipo de simultaneidad, y de cómo esto le agrega un factor dinámico a la tarea de interpretación y a la imagen de la realidad de la que se parte.

Si la «realidad» precolombina es encarada por su arte plástico, lo es también por su arte verbal. La poesía quechua del pasado (a la que Sologuren le dedicó un artículo, Salazar Bondy una antología y Szyszlo varias series de grabados y pinturas durante los sesenta) podría, analógicamente, presentar técnicas simultáneas que muestran diferentes «distancias» entre la realización verbal y su referente. La atención prestada al análisis de la manera en que los objetos constituyen una «escritura sagrada» (al decir de Westphalen) o un «lenguaje técnico y formal», también responde, entre otros aspectos ya mencionados, a un cuestionamiento (literario y visual) que hace la entonces promoción de jóvenes artistas tanto del lenguaje de la corriente indigenista de la primera mitad del siglo, como a las técnicas del realismo crítico usadas por esos años a nivel hispanoamericano. Acerca de las diferencias en el lenguaje artístico de los pintores peruanos de los cuarenta y cincuenta y del interés cultural que ve contiguos palabra e imagen visual, dice Szyszlo en 1975:

A través de libros y reproducciones habíamos logrado asimilar algunas de las conquistas de la pintura moderna, y por lo tanto estábamos utilizando un lenguaje más evolucionado. El que lo empleáramos torpemente, o que no fuéramos totalmente dueños de él, no nos impidió asimilar la evolución que había sufrido la pintura a partir de Picasso, cuya existencia seguramente no conocían los indigenistas. Ellos trabajaron con un lenguaje cuyo vocabulario era, digamos, de unas cincuenta palabras, cuando nosotros teníamos acceso a muchas más. Por esto si bien no éramos propiamente dueños de ese lenguaje, se nos veía sin embargo en posesión de un medio mucho más sofisticado, mucho más complejo. [...]

Los pintores que más respetábamos eran Ricardo Grau y Sérvulo Gutiérrez. [...] Pero Grau era también el único de todos los pintores que se preocupaba por la literatura, por la cultura en una dimensión más amplia, y de lo que más se hablaba en ese tiempo era del muralismo mexicano. (Lauer 1975: 18-19)¹⁵

En el campo de lo literario, un buen ejemplo la posición de estos artistas, está en las declaraciones de Eielson en 1985 acerca de sus primeras colecciones de poesía:

Que tales versos [de los años cuarenta] estén ligados a la cultura grecolatina y judeo-cristiana es natural pues ella fue parte de la formación vagamente humanística que se nos impartía entonces. [...] Si a esto se le agrega la educación limeña, con todas las implicaciones del caso, en una ciudad irremediamente imbuida de un colonialismo nostálgico, no veo realmente qué verdad poética, lingüística y existencial, habría podido encontrar en la temática india del Perú, a menos de caer en el chocanismo, o en un indigenismo de pacotilla, como desgraciadamente ocurría entonces. (1985b: 18)

Otro ejemplo de la crítica a los «lenguajes artísticos» de aquellos años puede encontrarse en «Hispanoamérica y la novela» (1975), un ensayo de Javier Sologuren acerca de las maneras en que la narrativa contem-

¹⁵ Páginas más adelante, Szyszlo continúa hablando del Indigenismo en relación con el muralismo mexicano y los proyectos nacionales (opiniones que recuerdan la significación social del arte que le interesa a Salazar Bondy y la posibilidad mural que éste ve en el arte prehispánico [ver nota 76]): «Con todos los reparos que tengo sobre algunos de sus exponentes, el movimiento muralista mexicano fue un aporte fundamental, en cuanto trató por primera vez de promover una imagen propia del arte latinoamericano. [...] A partir de 1920 lo que sucede allá empieza a gravitar sobre el resto de nuestros países. En el Perú a través del indigenismo, escuela que se quiere —en una forma muy podada de agresividad y de aspereza, casi sin mensaje político— proyectar como resultado paralelo a las búsquedas de los pintores mexicanos. [...] Ahora cuando aquí vino la reacción contra el indigenismo ésta fue, como toda reacción, pendular; o sea que representó un lanzamiento hacia lo europeo. Se trata en realidad de aceptar de lo mexicano aquello que significa una búsqueda de la expresión propia y rechazar todo lo que tiene de decorativo, de *mexican curios*» (29).

poránea configura su entorno. Enfocando «la importancia de la contribución de la novela hispanoamericana al conocimiento y definición de los problemas planteados por la vida comunitaria de nuestros múltiples y conflictivos países» (1988c: 272) y la efectividad de las tendencias estéticas que manejan y configuran artísticamente la realidad bajo criterios próximos a las ciencias sociales, Sologuren escribe:

Tal aspecto testimonial existe y es incuestionablemente valioso. Sin embargo, desde el momento mismo en que los hechos se trasmutan en sucesos de ficción, dentro del flujo verbal de toda obra narrativa, éstos adquieren necesariamente las coloraciones que la inventiva, la personalidad y la ideología del escritor les confieren. Para ilustrar al respecto, bastaría confrontar las diversas imágenes del indio troqueladas por los narradores peruanos Enrique López Albújar, Ventura García Calderón y José María Arguedas y el guatemalteco Miguel Angel Asturias, imágenes que abarcan de un extremo a otro del espectro: desde el indio como un ser sumido en el vicio y el delito, ente rencoroso y sanguinario, hasta la consideración exaltadora de sus valores ancestrales tanto éticos como de solidaridad comunitaria, pasando por la visión trasoñada, suprarreal y simbólica —es decir, mitificada— que del indígena da, según lo observa el americanista italiano Roberto Paoli, el ya citado M. A. Asturias. (1988c: 272)

Sologuren reconoce en el Perú un país múltiple con problemas que demandan comprensión y resolución, y, en el arte, una forma de conocerlos. Si bien hay quienes privilegian el realismo crítico como forma de expresión, él cuestiona las bases de esa jerarquía puesto que, según su punto de vista, la función testimonial del arte, por fidedigna que sea a la realidad a la que se refiere, cuando es usada por el escritor en la ficción narrativa, se tiñe de «inventiva», «personalidad» e «ideología», que no se dan ni abstraídas ni sintetizadas y que cargadas de subjetividad toman la fisonomía verbal del artista. Como ejemplo de los límites y alcances de este tipo de estilo, y apoyado en las aristas de la multiplicidad, Sologuren se enfoca en la aplicación de este tipo de estética a la realidad andina. En la narrativa hispanoamericana, según él, se configura al hombre andino mediante una gama de técnicas que «pasa» desde la visión *realista* de «testigos» indigenistas (que enfatizan lo infrahumano, vicioso y delictivo) hasta lo *real maravilloso* (perspectiva «trasoñada, suprarreal y

simbólica», «mitificada»), pasando por la exaltación de valores ancestrales y étnicos del «indianismo» romántico.

Su análisis del lenguaje realista alcanza inclusive los niveles técnicos visuales, y esto puede apreciarse en el ensayo «El código secreto del realismo» (1977), en el que Sologuren reflexiona sobre las posibles maneras de desmontar las «apariencias» de la configuración realista de la pintura holandesa del siglo xvii. Comentando el libro *Rembrandt et son temps* (1971), de E. de Jongh, Sologuren revisa la idea de un estilo realista como «abstracción realizada»: «Más allá de lo que prima facie observamos en un cuadro (el plano patente, realista) se halla el sentido segundo (la significación oculta o latente) que deriva de la gran corriente moralizadora de dicho siglo [xvii] cuyo acarreo principal lo constituyen los temas del amor y de la muerte» (Sologuren 1988c: 352). Y, de acuerdo con Jongh, considera posible y válido desentrañar este tipo de obras debido a que «las moralizaciones propuestas reciben luces de la *literatura emblemática* [mi subrayado]» producto del pensamiento alegórico de la época.¹⁶ Un cuadro puede entonces «leerse» como «adivanzas o acerti-

¹⁶ Durante la segunda mitad del siglo xvi y a lo largo del xvii se publicaron en Europa numerosas colecciones de *emblemas*. Se considera a Andrea Alciato (1492-1550), autor de *Emblematum liber* (1531) (Henkel y Schöne 1967: xlv), como el creador del género emblemático y su más famoso exponente (Watson 1993: 19). Puede decirse, sin embargo, que el emblema, como configuración estable que combina lo visual y lo verbal, tiene antecedentes e importantes similitudes en formas previas como los epigramas griegos, las colecciones de «loci communis» renacentistas, los jeroglíficos, las *impresas*, las medallas conmemorativas, la heráldica, el simbolismo alegórico medieval en torno a la naturaleza, la exégesis bíblica y la mitología clásica (Daly 1979: 9-36). De acuerdo con la revisión crítica que hace Peter Daly de las teorías alrededor del emblema en *Literature in the Light of the Emblem* (1979), un *emblema* propiamente dicho puede describirse como un artefacto impreso, compuesto de imágenes visuales y de palabras (1979: 8). Por lo general consta de tres partes nominadas en latín: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*. La *inscriptio* es un breve lema o cita («motto») que funciona también como título y se imprime sobre la parte visual o *pictura* del emblema; esta última es una representación de objetos (en número diverso), personas, eventos o acciones colocados en escenarios o fondos reales o imaginarios (la cualidad real o irreal que pudiéramos darle a cualquiera de estos elementos dice poco de cuán ficticios o verdaderos se les consideraba en los siglos xvi y xvii); debajo de la *pictura* se imprime la *subscriptio*: una cita en verso o prosa, tomada de algún autor conocido o escrita por el mismo emblemata (1979: 6-7). Mu-

jos», escribe, puesto que sus representaciones pertenecen «a un código en cierta medida establecido: un repertorio de símbolos conocidos previamente tanto por los artistas como por aquellas personas familiarizadas con las imágenes verbales y visuales en curso. Una considerable gama de emblemas, divisas, proverbios, se representaron plásticamente de modo velado y parabólico» (1988c: 352).¹⁷ Los aspectos interpretativos de esta lectura de la articulación entre iconografía realista y literatura emblemática recuerdan algunas ideas de la propuesta de Westphalen por un «descubrimiento y desciframiento» de los enigmas presentados por los objetos artísticos precolombinos de contexto funerario y por las piezas fragmentadas que son reunidas por la arqueología.

chas veces el emblema va acompañado de un poema explicativo impreso en la página opuesta.

Teóricamente, se asume entre lo visual y lo verbal del emblema una relación significativa que no implica subordinación ni priorización en el vínculo entre *pictura* y *scriptura* (1979: 8). Se acepta, sin embargo, que, desde el punto de vista del observador, es la pintura lo primero a lo que se accede (1979: 40). Albrecht Schöne, uno de los más importantes investigadores del emblema europeo del siglo xvii, encuentra que individualmente las tres partes del emblema tienen una «doble función» de representación e interpretación —descripción y explicación—, que se basa en que aquello que se quiere representar en el emblema tiene un significado mayor al de lo retratado o presentado visualmente (en Daly 1979: 38). Otra de las ideas importantes sostenidas por Schöne es que toda interpretación a través de la *inscriptio* y la *subscriptio* llega a un significado preexistente e inmutable (1979: 39) que diferencia los emblemas de los símbolos plurisignificativos modernos. La naturaleza del emblema resulta ser el de una contribución a la elucidación, interpretación y exposición de la realidad (1979: 40), íntimamente ligada a un «modo emblemático de pensamiento», basado, según Schöne en una tradición que viene de las prácticas exegéticas de la teología medieval (1979: 42).

En este ensayo, Sologuren subraya no solo la existencia de un modo de pensar emblemático en una tradición realista de origen europeo, sino que también explora la idea de la existencia en culturas no occidentales de maneras de pensar y de realizar artefactos artísticos que ponen lo visual y lo verbal a niveles complementarios, de manera semejante a la que puede encontrarse en la tradición emblemática.

¹⁷ Una respuesta crítica a las ideas de Jongh se encuentra en el apéndice «On the Emblematic Interpretation of Dutch Art» del libro *The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983) de Svetlana Alpers, donde a la idea dominante de una pintura holandesa de estilo realista ella opone la opinión de un arte holandés descriptivo que se distingue de la narratividad del otro estilo dominante de la época: el italiano.

Lo que Sologuren quiere subrayar en su ensayo es la existencia concreta de una manera de decodificar los signos visuales de una época a través de un análisis iconológico, ya que éste permitiría apreciar el contexto cultural de un objeto artístico a través del estudio de cómo se constituyen sus partes no verbales y de la relación recíproca que se establece entre ellas. Al combinar análisis iconológico con lectura emblemática, también subraya la posibilidad de cotejar los hallazgos del estudio con el conocimiento que se tenga de la literatura de la misma época.

La complejidad de la técnica realista usada por los pintores holandeses del siglo xvii crea, según como Sologuren toma las ideas de Jongh, complicadas articulaciones entre géneros literarios y pictóricos que responden a «órdenes» abstractos (emblemáticos, alegóricos) de su época, los que dicen mucho sobre la manera en que estos artistas entienden el mundo. Sologuren menciona algunos ejemplos:

En «La carta de amor» de Vermeer (otra tela analizada por el autor) se presentan tres elementos: una carta, un laúd y el cuadro de un barco en el mar [...]. La combinación de carta y marina decía que se trataba de una misiva amorosa, pues en el lenguaje figurado de la época (en ese código que la iconografía se esfuerza en recuperar) se vinculaba metafóricamente el mar al amor y el barco al enamorado. El laúd es, además, un símbolo erótico (usado en otras pinturas con una clara referencia sexual) que en Vermeer parece haber sido empleado en tanto que símbolo amoroso universal. Esta sería, en consecuencia, la significación emblemática del cuadro. (1988c: 353)

El interés de Sologuren se hace más claro si los puntos centrales de este ensayo de 1977 se ponen al lado de aquellos elaborados previamente en «El viejo arte prehispánico en pos del mundo» (1976) y en «Hispanoamérica y la novela» (1975). Vistos en el marco más amplio de la elaboración de una poética, estos ensayos muestran un juego de ideas yuxtapuestas y engranadas que proponen una metodología iconológica para la interpretación/rescate de los posibles «órdenes abstractos de las artes precolombinas». Una vez superpuestos los argumentos de los tres ensayos, se puede percibir, en primer lugar, una operación analógica de acercamiento estético entre las artes visuales precolombinas y la literatura contemporánea en tanto sus capacidades para hacer uso simultáneo de técnicas que incluyen el naturalismo y la abstracción; en se-

gundo lugar, la posibilidad de desmontar el aspecto testimonial de las técnicas visuales naturalistas o realistas para acceder a sus órdenes abstractos y simbólicos a través de sus formas, operación que puede extenderse tanto al realismo de la literatura moderna como al de las artes visuales precolombinas; en tercer lugar, una estrategia de valorización o interpretación *emblemática* que articula, sin priorizarlas, configuraciones visuales y verbales a nivel de estructuras técnicas y elaboraciones abstractas, lo que, por un lado, dirige la literatura contemporánea hacia su contraparte plástica y visual y, por el otro, hace lo mismo con las artes visuales precolombinas hacia sus prácticas artísticas verbales; y, en cuarto lugar, una manera de aislar los órdenes abstractos de artes verbales y visuales tanto precolombinas como occidentales contemporáneas y de aproximarlos entre sí hasta superponerlos para su observación y análisis simultáneos.

Tal como lo entiende Sologuren, por más «real» que sea una representación, ésta tiene un sentido abstracto: su realismo responde a un código que en su momento se asume como «natural» y no puede verse como variable al paso del tiempo. Así como puede hacerse con el realismo del siglo xvii, la lectura «abstracta» del contemporáneo sería también posible descifrando los códigos que en nuestros días se asumen «naturales» no solo en las configuraciones pictóricas sino también en la imaginería de otras artes. Pensando en este encuentro interactivo y articulado de imagen y palabra, Sologuren propone una lectura simbólica o emblemática de los enigmas presentados por las artes visuales en diferentes épocas y contextos, especialmente por aquellos estilos que parecen estar más alejados de cualidades estéticas abstractas y, por extensión, de la valorización de éstas por la modernidad. La posibilidad de explicarse la mecánica que sigue la abstracción de las manifestaciones más realistas se abre con la iconología y se lleva a una literatura conectada inevitablemente con códigos icónicos:

Esta estimulante suma de observaciones sagaces y verosímiles, que enriquecen la visión de la obra artística; se debe al enfoque iconológico basado, como hemos procurado comentar, en el restablecimiento (que es un descubrimiento) de los nexos existentes entre la pintura y el entorno cultural de su época, el cual a su vez fluyó también por los cauces de la expresión escrita. (1988c: 353)

Como puede deducirse de lo dicho anteriormente por Szyszlo acerca de la promoción que lo precedió, durante los sesenta se da en el Perú un incremento de los estudios de las ciencias humanas y sociales que va paralelo a la reactivación de intereses científicos en diversos grupos de intelectuales y artistas. Ambas líneas de conocimiento son fuentes de herramientas y técnicas configuradoras. Eielson dice a propósito de estos años:

[A] partir de los años 60, mi interés por la antropología y las religiones «primitivas», así como por las culturas precolombinas ha crecido mucho y me ha deparado una visión más global y completa de la condición humana. [...] Las fascinantes relaciones entre la palabra y la imagen visual fueron [también] una de mis preocupaciones centrales en los años 60, cuando realicé algunos trabajos que, más tarde, la crítica, los galeristas y los directores de museos definieron como arte conceptual. Si bien, por esa época, fue el aspecto más visible de mi trabajo en obtener una buena acogida en las exposiciones, museos y mercado internacional —me estoy refiriendo a los nudos que por entonces hacía—, nadie, o casi nadie los consideró como una extensión, o ampliación de mis experiencias con el lenguaje. Y esto a pesar de haberlos denominado quipus. (1985b: 19, 20)

En el campo de las artes, al interés tradicional en la naturaleza y el paisaje se le suman la etnología y la arqueología, y, con estas, la identificación y estudio de los restos concretos de las antiguas fauna y flora peruanas y de la imaginería que las representa.

Artistas como Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Szyszlo comparten tanto este interés científico en la geografía peruana como uno estético en la tradición local de prácticas culturales de origen europeo. Los tres primeros seleccionan, anotan y publican en 1946 la antología *La poesía contemporánea del Perú* (que es ilustrada por Szyszlo), donde se proponen revalorizar «en su más plena y suma vigencia» (13) la poesía de una secuencia de poetas «insulares» (escritores no testimoniales y con una obra de alto nivel de elaboración formal y abstracción) que empieza con José María Eguren (1874-1942) y llega hasta Westphalen. Con ello, delinean una tradición poética nacional y moderna a cuya continuidad vinculan su propia obra. En los antólogos hay un interés tanto en la

poesía contemporánea como en el mundo «original» (en el sentido cronológico del término). Por ese lado, se trazan sus vínculos con el escritor José María Arguedas y se construye una convergencia entre el estudio de «lo propio» y el de una estética moderna que se adapte a sus necesidades en una dinámica de apropiación cultural de dos sentidos. El interés que manifiestan por «rescatar» órdenes abstractos de origen andino, y por establecer vínculos intelectuales con la obra de artistas cercanos a esa tradición no se debe a una necesidad meramente formal de acceder a una fuente nacional de técnicas no-realistas y novedosas. La idea del rescate les ofrece a sus prácticas una posible «narrativa» poe-tológica basada en movimiento y dirección: el poetizar se concibe como una acción que tiene una meta en el pasado precolombino y puede llegar a ella siguiendo a contrasentido, en la obra de artistas que vienen de lo andino y van a lo occidental, rutas ya transitadas exitosamente. De esta manera, se definen estéticamente una posición y un sentido para el acto de creación en el Perú contemporáneo, una actitud para «encarar» una realidad nacional y una poética acorde a ésta. Sologuren, por ejemplo, aprecia, estudia, *poetiza* y, mediante esos medios, se propone rescatar el arte precolombino; a mediados del siglo xx se aproxima al pensamiento andino valiéndose de los instrumentos contemporáneos a su alcance: investigando sus orígenes e historia, asumiendo una relación de igual a igual entre «artista antiguo» (*individuo* que se preocupa en abstraer de prácticas colectivas) y artista moderno y enfocando lo «formal», «técnico» y «simbólico» de las obras como patrones estructurales que reflejan maneras de pensar el universo. Todos estos aspectos van a ser usados para establecer su propia poética.

El espacio peruano: trama textil y textual

Escoger las herramientas contemporáneas más adecuadas para estudiar e interpretar formas y técnicas antiguas requiere un cierto grado de conocimiento del área a la cual van a aplicarse. En su tarea de «rescate» de un arte poco conocido, la promoción de Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Szyszlo opta por definir su campo de acción empezando por identificar en lo prehispánico formas y técnicas artísticas occidentales que ya conocen. Para ello, siguen una estrategia que articula su volun-

tad de valorar estéticamente obras y autores de Europa y América poniéndolos al mismo nivel «universal», con su interés de presentar artistas peruanos antiguos y modernos como parte de una continuidad cultural. La articulación se consigue trasladando el principio de equivalencia estética desde un eje «horizontal», de autores y obras que pertenecen a periodos semejantes y regiones distintas, hasta uno «vertical», de otros que pertenecen a distintas tradiciones y «épocas culturales» del mismo espacio geográfico. Esta nivelación permite tratar como artísticamente «iguales» las obras y artistas andinos del pasado con los peruano-europeos del presente.

«Tejidos precolombinos», ensayo de Sologuren publicado también en 1976, reúne algunas de las estrategias usadas por su promoción para aproximarse al arte antiguo. El punto de partida es el reconocimiento de rasgos formales comunes entre la estética del arte peruano moderno y la del mundo andino del pasado. Sologuren reconoce la «viva e impresionante “contemporaneidad”» de los objetos prehispánicos y su «sello formal patente» en la obra artística de algunos pintores peruanos de la actualidad. Luego de esta premisa pasa a un análisis de los principios plásticos de la textilera precolombina:

Tal como el Intiwatana fue «el lugar donde se amarra al sol» (es decir, un observatorio astronómico), los tejidos precolombinos —en sus Unidos, entrelazados hilos— amarran las más variadas configuraciones de la realidad natural y humana del antiguo habitante en imágenes que van de una especie de realismo hasta la más rigurosa abstracción pasando por las más sugestivas estilizaciones.

Encerrar —dentro de los exiguos límites de un turbante, un velo o un tapiz— las ricas incitaciones provenientes de los seres animados tanto como del mar y del cielo, de las montañas y los valles, fue obra de artistas en la plenitud de la palabra, de hombres capaces de honda inspiración y altas concepciones sobre las apariencias múltiples y cambiantes de la naturaleza a la que jamás se sujetaron servilmente y a la cual, por el contrario, dotaron de una trascendencia estética que, a siglos y milenios de distancia, aún mana con frescura renovada. (Sologuren 1988c: 356)¹⁸

¹⁸ A las metáforas del arte precolombino como «tesoro» cultural a rescatar y como «planta floreciente», elaboradas en ensayos ya citados, Sologuren les agrega otra, diná-

Los criterios de composición de un tejido son para Sologuren una serie de operaciones espaciales que pueden ser abstraídas de las relaciones análogas entre dos espacios precolombinos: el lugar/construcción arquitectónico-escultórica de un observatorio astronómico y la dimensión de la superficie y volumen «dentro de los límites» de un tejido o prenda. Semánticamente, son análogos la etimología de la palabra «Intiwatana» y uno de los pasos del proceso de tejer: «amarrar», «unir» o «entrelazar», son acciones organizadoras particulares. El ente organizado en el «Intiwatana» es un tercer espacio —cósmico— cuyas propiedades se trasladan a la estructura del tejido a través de las relaciones analógicas. A nivel astral, los rayos estelares son hilos; a nivel textil, la tela es un cosmos. Desde este punto de vista, «tejer» es ordenar un mundo poniendo el cosmos bajo leyes plásticas particulares. Por otro lado, plásticamente, lo arquitectónico/escultórico y lo cósmico muestran «órdenes» textiles expresados en lo verbal etimológico.

Técnicamente, tal como los analiza Sologuren, los tejidos constan de una interrelación («amarre») de configuraciones visuales y plásticas del mundo natural y humano que pueden o no reconocerse gracias a convenciones formales como el realismo, la estilización y la abstracción, al alcance del observador contemporáneo.

En los marcos del espacio concreto bi o tridimensional de la prenda (*tapiz* o *turbante*), se encierran (amarran) configuraciones de una realidad cósmica animada e inanimada. Sin explicarlas sistemáticamente, Sologuren las describe ordenadas en una dinámica vertical [abajo ↑↓ arriba] y entrecruzada de «incitaciones» donde se contraponen dos pares (*mar* → *cielo*) y (*valles* ← *montañas*). Este análisis, interpretación y recreación verbal que hace Sologuren de la estructura textil asume en las imágenes visuales andinas una estructura semejante de elementos naturales en «niveles opuestos» (Sologuren 1988c: 198), la que observó y comentó en «Poesía quechua del Perú» en 1960.

Espacialmente, en cuanto microcosmos, el tejido es un escenario donde Sologuren coloca un personaje protagonista de acciones estético or-

mica y «mineral»: desde el subsuelo y en sentido ascendente, la estructura artística de los tejidos es una fuente que «mana» y, «renovada», circula desde un punto en el tiempo pasado hasta uno en el presente.

denadoras: el artista, *hombres capaces* de «honda inspiración» y de «altas concepciones»; la dicotomía de estas cualidades determina un lugar de enunciación y un *punto de vista*. La imagen del artista que Sologuren construye sigue principios estructurales semejantes a los del microcosmos del tejido. En la relación antonómica (con marca de profundidad) entre [hondo↓↑alto], se presenta una dinámica en el espacio natural cuyos dos polos se superponen al par de coordenadas de la dinámica psíquica del individuo creador: [no racional \rightleftarrows racional] (*inspiración* \rightleftarrows *concepción*). La dicotomía no solo proyecta en la tela (plano o mapa), una espacialidad expansiva, en sus dos o tres dimensiones de confección (las últimas en referencia al *turbante*), sino que también establece direcciones o infinitos cósmicos para la secuencia que sigue el hilo de la configuración de la naturaleza.

Tal naturaleza, que responde a una dinámica ordenadora vertical y entrecruzada, se percibe a su vez hecha de una serie de «apariencias» en movimiento (*múltiples y cambiantes*) sobre la que el artista actúa. Las configuraciones realizadas sobre las formas inestables de la realidad andina dicen más de quienes observan que de lo observado. Los antiguos artistas peruanos, dice Sologuren, no se sujetaron en sus valoraciones estéticas a una configuración verosímil de su mundo ni, por tanto, a la fidelidad de «realismo» o «naturalismo» alguno. Su trabajo posee un aspecto subjetivo que llevado a un alto nivel técnico y formal, «trasciende y sobrevive los siglos», o que, puesto de otra manera, es adoptado y valorado por una estética moderna que la activa contemporáneamente.

Los «órdenes abstractos» de la configuración subjetiva permitirían que el espectador contemporáneo pueda encontrar semejanzas entre la percepción de su propia circunstancia temporal y las configuraciones y composición de un tejido antiguo. La estructura textil que ve Sologuren es múltiple y dinámica: pasa de una a otra convención estilística, devela apariencias bullentes de lo natural, ordena una naturaleza en alturas y profundidades espaciales y llama la atención sobre el punto de vista ordenador: la subjetividad que hace coherente un cosmos ahora lejano —en el tiempo— de sus convencionalidades originales de sentido. Esta semejanza superpone la construcción del *personaje artista precolombino* a la autoconstrucción de la identidad/personaje *artista peruano contem-*

poráneo. El pintor actual mira, interpreta, reconoce, repite, apropia y le agrega subjetivamente nueva información y registros formales.

Luego de analizar la composición, estructura y técnica, Sologuren se enfoca en los elementos conformadores del objeto:

Así, la lana andina y algodón costeño significaron la concreción en la tela misma de un previo tejido de relaciones de intercambio, confirmando una vez más que la historia (y en especial la del arte) es una vital expansión de contextos, de entrecruzadas relaciones.

Vistos desde esta perspectiva, los tejidos son textos que contienen con toda seguridad mensajes del pasado de esos pueblos y sus culturas. Son, pues, como acertadamente se les ha llamado, documentos tejidos. Queda en pie el reto fascinante de su desciframiento. (Sologuren 1988c: 356-357)

En los párrafos citados, las telas precolombinas alcanzan las propiedades de la escritura.¹⁹ Sologuren metaforiza: «son textos» con capacidad documental donde leer «mensajes del pasado». En la convergencia

¹⁹ El tratamiento del tejido como «mapa» del cosmos, y del tejer como operación estética que condensa con éxito las leyes organizativas del universo, son ideas poéticas que se presentan más tarde en la obra de Sologuren. En el poema «La Hora» (1980) esta asociación entre mapa y trama textil es llevada a a imágenes poetológicas donde la poesía y la vida se superponen como planos: el mar y un tejido comparten bordes marcados por oriflamas:

[...] el no abatido pero golpeado entendimiento
hasta el vértigo tanteó
los bordes de una túnica dorada
que en su estrado de polvo
ciñó la alegoría
el mar se hizo destino
se extendieron sus páginas
y una mañana súbita
de bruces me echó en ellas

quise leer los afilados signos
del grande del único alfabeto
acotar su infinito
soplar sobre sus apartadas oriflamas
leer

de materiales como el algodón y la lana se encontrarían, según Sologuren, evidencias del tipo de relaciones de intercambio entre dos culturas y espacios nativos: costeño y serrano; su entretejido permitiría ver estas relaciones como procesos históricos y diacrónicos de una memoria concebida espacialmente. El tiempo histórico, llega a decir, «es una vital expansión de contextos». Su transcurrir sería, por tanto adición de otro espacio contextual.

En su estudio de la técnica textil precolombina, Sologuren llega a «hallar/rescatar/formular», primero, una concepción del tiempo como dimensión no lineal sino expansiva y, también, una manera expansiva de registrar la historia en la escritura/tejido de una tela. A partir de su interpretación de las formas y técnicas textiles peruanas, imagina y se apropia de la posible existencia de un modelo de «texto» no verbal sino plástico. En su ensayo acerca de lo lírico en la obra de Arguedas, «El lucero grande de José María» (1976e; 1988c: 266-269), Sologuren vincula estructuralmente oralidad y tela en la metáfora del «tejido sonoro» (1988c: 267) del idioma quechua; en «Tejidos precolombinos» hace converger los términos «texto» y «tela» relacionándolos semánticamente; y, a lo largo de los poemas de *Vida continua* (su obra poética reunida), no solo superpone conceptualmente los sentidos de tela, oralidad y escritura en imágenes como las de «hojarasca» y «follaje» textual, sino que en su interpretación también se apropia de algunos principios técnico «temporales» de los tejidos para elaborar el *libro único* de una *obra poética en marcha* donde la continuidad de vida/escritura no es causal sino más bien proceso de adición.

La posibilidad de descifrar estos tejidos como si fueran documentos visuales lleva a Sologuren a referirse a la explorada factibilidad de una lectura *iconológica* que incluya las artes verbales andinas y que vaya a la par de un estudio sistemático de formas y técnicas:

Al margen de los específicos intereses arqueológicos, el estudio de los materiales y de las técnicas de elaboración empleados en los tejidos (ver-

percibir el ácido del tiempo
desatar el nudo
abrir la cicatriz
penetrar en el cuerpo por la llaga... (Sologuren 1989b: 211-212)

tiende tecnológica); el análisis de sus caracteres formales (vertiente estética) y la interpretación de sus imágenes visuales (vertiente iconológica) son las tareas cuya convergencia debería avanzar, en lo posible, al mismo ritmo. La última de tales tareas exige tanto la inicial identificación de sus motivos como la consecuente lectura de sus símbolos, y al mismo tiempo el descubrimiento de los posibles nexos que mantengan con estos la leyenda y el mito. (Sologuren 1988c: 357)

Al terminar su ensayo, Sologuren parece retomar con Salazar Bondy un diálogo inconcluso alrededor del tema de la decoración. Para este último, los objetos precolombinos son básicamente utensilios decorados (Salazar Bondy 1964b: 104), sus adornos están unidos y subordinados a su propósito práctico. Muestra la falta de independencia de la decoración prefigurando la pintura (Salazar Bondy 1990: 271), anticipando las bellas artes. Sologuren ve en esto una «consideración restrictiva artesanal» y asume más bien la posición de Westphalen citada en su ensayo «El viejo arte prehispánico en pos del mundo», reconociendo méritos estéticos en los resultados y no en los medios de los que se vale el artista (Sologuren 1988c: 360). La decoración no es para él un aspecto subordinado ni depende de circunstancias extra-artísticas, es más bien elemento funcional en el andamiaje del objeto (como podría serlo en el caso del manierismo barroco). Sea como parte estructural o agregada, la decoración tiene patrones propios o se mueve libre de las restricciones de la trama:

Anotemos de paso, dada la importancia que reviste la decoración, que ésta puede ser «estructural», obtenida por entrecruzamientos de los hilos de la trama con los de la urdimbre (el designado como «diseño textil» por L.G. Lumbreras) y sujeta a sus patrones propios, y la «agregada», el bordado, por obra de la aguja, la cual, al escapar de los límites del entramado, logra una amplia libertad. (Sologuren 1988c: 357)

En las últimas líneas del texto, Sologuren usa una cita del arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras para enfatizar la naturaleza y principios, la *poética* («proceso artístico») *textil*, de las artes precolombinas (incluida, me parece, la literatura), y para indirectamente hacer referencia a la labor de «estudio/rescate» estético de su propio ensayo. Lumbreras es-

cribe: «Los tejidos han sido ampliamente estudiados desde el punto de vista tecnológico, pero poco aún se ha hecho sobre el estudio del arte textil, pese a que gran parte del proceso artístico antiguo andino tiene un “carácter textil”» (Sologuren 1988c: 358).

Otra versión del estudio/rescate de una poética de carácter textil se encuentra en el trabajo literario y artístico de Jorge Eduardo Eielson realizado durante los sesenta y setenta, especialmente en la plasticidad de sus *nudos* (fig. [18]). El crítico peruano Juan Acha los describe de la siguiente manera: «Telas, nudos, colores y pliegues reales y tangibles, comprenden sus nudos; también denominados *Quipus* en homenaje al mundo prehispánico de su país y como inspiración en la textilería paleo peruana» (Juan Acha, «Los nudos de Eielson», en Eielson 1979a). En ellos se superponen los procesos de poetizar, tejer y amarrar como operaciones donde yace un orden hecho, según Eielson, de esquemas combinatorios, medidas, ritmos, de «remoto origen matemático», cuya «dramática desnudez no tiene nada que envidiar a la frialdad de las cifras» (citado por Acha, «El realismo visual y poético de Jorge Eielson», en Eielson 1977c). La *cifra* del proceso de «amarrar»/poetizar/rescatar resulta ser el *nudo*. La «poetización» que describe Eielson provoca que la imagen (visual o escrita) pierda carga significativa y en su lugar quede su estructura. Eielson define el proceso como «una nueva *lectura* de la poesía que espero resulte eficaz para los demás», para inmediatamente afirmar: «en cuanto a mí, tengo a mi disposición un universo infinito de posibilidades poéticas, sin tener que escribir una palabra.» (citado por Acha, en Eielson 1977c). Las «obras “textiles”» (Acha, en Eielson 1977c) eielsonianas, su trama poética no verbal y su visualidad estructural, junto con los hallazgos de Sologuren, Salazar Bondy y Szyszlo, se conjugan coherentemente en su construcción de una subjetividad nacional moderna, de un artista peruano contemporáneo, personaje de un relato artístico que apela más a los mecanismos de la tradición que a la causalidad de la construcción histórica.

5. Rescatar, interpretando emblemáticamente, el espacio artístico del pasado peruano: iconología y «vestigio» en Fernando de Szyszlo y Javier Sologuren

El pintor y las escrituras crítica y literaria

Con la última década de este siglo, la obra plástica de Fernando de Szyszlo tiene ya cincuenta años y amplio reconocimiento a niveles panamericano y también europeo. Comentaristas suyos como el venezolano Carlos Silva en 1990 («Fernando de Szyszlo»), el británico Edward Lucie-Smith en 1993 y 1994 (*Latin American Art of the 20th Century* y «Fernando de Szyszlo», respectivamente) y la norteamericana Dore Ashton también en ese último año («Fernando de Szyszlo») coinciden en repetir variantes de lo que es una opinión estandarizada: la plástica de Szyszlo responde, yendo más allá de los alcances de las estéticas figurativas nativistas o indigenistas, a conflictos en torno a las identidades individual y nacional, conciliando tradiciones americanas precolombinas y europeas modernas mediante la creación abstracta o neofigurativa de atmósferas ceremoniales y el uso de texturas que remiten a técnicas textiles y antiguos matices de la imaginería andina.

Además de coincidir en esta idea general, ellos le encuentran tanto propuestas «metafóricas» (Silva 1990: 10) como un «temperamento lírico» (Ashton 1994: 5). Ashton y Lucie-Smith mencionan vínculos entre la obra de Szyszlo y las de varios poetas modernos. Esto último encuentra apoyo en el préstamo de palabras y frases del que se ha servido Szyszlo para titular un buen número de sus series gráficas y pictóricas.¹ Lucie-

¹ De composiciones anónimas quechuas toma los títulos *Apu Inka Atawallpaman* [Elegía a la muerte del Inca Atahu[...]alpa] e *Inkarri* [Inca-Rey]; de Gerard de Nerval, *Sol*

Smith explica además cómo «[u]na de sus primeras producciones parisiñas [,] [...] un portafolio de litografías tituladas *Homenaje a Vallejo*» (1950) muestra tempranamente cierto uso indirecto y «codificado» de sus recursos «informalistas» que es similar a la manera como se trabaja en la composición de poesía moderna tanto europea como peruana (Lucie-Smith 1993: 148).

La opinión estándar a la que me refiero parece establecerse entre los sesenta y los setenta, y sobre ella se apoya casi todo análisis crítico posterior; mientras que, por otro lado, la vinculación de Szyszlo con lo lírico se remonta a la ya mencionada serie de litografías de 1950 y tiene antecedentes en algunos títulos de cuadros y en el lenguaje usado por sus primeros comentaristas para resaltar claroscuros y veladuras de un estilo de rasgos cubistas (fig. [1]): «Ya se distingue Szyszlo por sus colores bellamente nocturnos» (Verneuil 1949: 83), «Hay una especie de sugestión sideral, cósmica, que no escapa al ojo de quien llega a esta pintura sin los menudos prejuicios de la mayoría [...] [la realidad] se ha reconstruido en una suerte de visión misteriosa, poética» (Salazar Bondy 1952: 283-284).

Sebastián Salazar Bondy es el primer crítico en mencionar la idea de una pintura abstracta que concilia lo americano precolombino con lo europeo moderno al referirse en 1953, estableciendo entre ellos una asociación significativa, a los efectos cromáticos de Szyszlo y las supuestas fuentes de donde abreva el pintor:

Durante algún tiempo buscó inspiración en la cerámica y los tejidos del habitante prehispánico e hizo uso de lo que en ellos aprendió sin presumir de que así era consecuente con su origen. [...] Hoy, especialmente, en los óleos Szyszlo ha penetrado en un ámbito seductor. Sus cuadros son un verdadero acorde de color, plácidos unos, violentos otros, nocturnos o diurnos según los haya empapado con los reflejos del rojo, del verde o del amarillo, siempre como imantados por un tono primordial

negro; de Saint John Perse, *Anabase*, de Samuel Beckett, *El innombrable*, de José María Arguedas, *Yawar fiesta*, de Emilio Adolfo Westphalen, *Abolición de la muerte*, de Octavio Paz, *Piedra de sol*, de Enrique Molina, *Habitación número 23*; y de Javier Sologuren, *Recinto*.



Figura [1]

Fernando de Szyszlo. *Naturaleza muerta* (1945)



Figura [2]

Fernando de Szyszlo. Sin título (1952)

que rige el ritmo y la armonía del conjunto, musical en cuanto es terso y ondulado al mismo tiempo.² (Salazar Bondy 1990: 64)

Después de aludir al arte prehispánico, Salazar Bondy se vale del término «primordial» para referirse a las tonalidades y de sinestias para hablar de la composición de los óleos en términos «textiles», lo que refuerza nuevamente la asociación ya establecida con los *orígenes prehispánicos*.³ En ese momento, el interés de Szyszlo en lo prehispánico es un aspecto de su trabajo artístico discutido con personas cercanas y no un elemento evidente para el público seguidor de su obra.

Otros críticos, no familiarizados con los intereses de Szyszlo —quien se establece en Europa entre 1949 y 1955—, ajenos a tal intercambio no escrito de ideas (que algunos teóricos han llamado «paraliteratura»), continúan más bien resaltando aspectos ambiguos y/o plurisignificativos de una pintura para ese entonces francamente abstracta⁴ (fig. [2]): «conviene destacar que los colores usados por nuestro entrevistado, no son planos sino superpuestos y transparentes» («La pintura abstracta: proceso de subjetivación; Szyszlo trata de explicar lo que pocos entienden», 1955), «Un atinado y bastante grato juego de tonalidades dan sostén a las estructuras que ahí se ofrecen, compuestas para lograr —no sin cierta dosis de emoción— efectos cromáticos casi siempre de muy buen gusto» (P.L. 1955).

² En 1953 Salazar Bondy también escribe «Palabras para el incrédulo», texto que se incluye en el catálogo *Szyszlo* de la exposición de La Galería de Lima realizada entre el 15 y el 28 de enero: «Ahora ha sido tocado este confín y agita sus brazos en busca de lo que está más allá de todo más allá, en el extremo invisible de la forma, y por pasión, después de haber humedecido sus pinceles en el resplandor y la sombra, hace fosforecer el resplandor como solo resplandor y oscurece la sombra como solo sombra». Poner este texto, poético y sugerente, al lado de «Szyszlo y su pintura» refleja el problema que enfrenta la crítica de la época para dar con un lenguaje analítico que vaya acorde con el arte de posguerra.

³ En esos años Salazar Bondy no acepta la existencia de una «pintura» prehispánica. Véase al respecto su «Respuesta a tres discrepancias» (1955) (1990: 270).

⁴ «La primera muestra individual de arte abstracto en Lima fue la del pintor suizo que radicaba en esta ciudad, Enrique Kleiser, en el año de 1949, en la galería Lima. En 1951, Fernando de Szyszlo expuso en el Colegio de Arquitectos» (Bernuy 1985: 60).

¿Cómo es que el trabajo plástico abstracto de Szyszlo y su interés en el arte precolombino —este último de conocimiento de amigos y personas cercanas a él—⁵ pasan a entenderse combinados en su obra produciendo significados claros para los críticos? La explicación parece abrirse en varias direcciones y todas marcadas por las propias declaraciones de Szyszlo. La primera vía es la presencia en su trabajo de colores o de identificaciones «andinas» o «telúricas» que podría llevar a cabo un espectador. Es difícil precisar quién es el primero en mencionarlo, mas, hasta donde esta investigación ha llegado, se podría decir que el mismo Szyszlo señala esta característica o genera su lectura cuando, en una entrevista de 1955, llegado el caso de explicar conceptualmente cierta «sensación vital» que quiere producir en el espectador, la aclara «citando una experiencia. Cuando visitó, en cierta ocasión, las ruinas de Macchupicchu, le impresionó el color morado de la tierra, que se transmitía a las viviendas de la zona. Tiempo después, una de sus composiciones evolucionó, inconscientemente, hasta encontrar ese tono morado con que con anterioridad le había conmocionado» («La pintura abstracta [...]», 1955).

La segunda vía se dirige hacia el interés que tienen artistas e intelectuales de esos años por responder a las demandas del medio (incluyendo críticas y presiones) por una verdadera «pintura peruana»;⁶ un buen

⁵ A diferencia de Salazar Bondy, en esos años Szyszlo sí halla una tradición pictórica en el pasado peruano: «En el Perú-precolombino hubo pintura y se encuentran telas pintadas» (Szyszlo 1955a). Además de declaraciones como éstas, Szyszlo publica previamente algunos ensayos sobre arte popular comentando la colección del «folklorista» Arturo Jiménez Borja: «El mate peruano» (1948) y «Máscaras populares peruanas» (1951), en este último incluye comentarios acerca del arte precolombino.

⁶ El efecto, o reacción, que causa una pintura abstracta como la de Szyszlo en medio de la gran demanda por un compromiso social de los artistas puede rastrearse a través de las notas de Greta de Verneuil «Cuatro artistas jóvenes: Szyszlo, Eielson, Sánchez y Tagmann» (1949), la reseña «Artes plásticas: III Salón Moncloa de Pintura» firmada P.L., las entrevistas sin firma «La importancia de nuestra generación es haber puesto al día al Perú artístico» y «La pintura abstracta: proceso de subjetivación; Szyszlo trata de explicar lo que pocos entienden», y la «Entrevista concreta a un pintor abstracto» realizada por Manuel Jesús Orbegozo (todas éstas de 1955). Una década más tarde, en una nota como «Pintura abstracta ¿arte o “engañabobos”?» (1967), todavía puede verse opiniones polémicas.

ejemplo de estas preocupaciones se presenta en el texto de Szyszlo «Mario Carreño: pintor cubano», la respuesta de Westphalen «¿Una expresión genuinamente americana?» (ambos de 1948)⁷ y el discurso de Emilio Vázquez «El tema peruano en las ciencias, las artes y las letras», leído en la ANEA en 1955,⁸ el mismo año de la entrevista antes mencionada y del regreso de Szyszlo al Perú:

La oportunidad es propicia para preguntarnos si los escritores y los artistas peruanos hemos cumplido con nuestros deberes de trabajadores del pensamiento y de la idea estética del Perú. ¿Cuál deber?, se preguntarán algunos. Pues con nuestros deberes de escritores peruanos, sencillamente. E insistiendo un poco más, añadiría —siempre en son de pregunta— si el escritor ha trabajado ante todo y sobre todo, con temas peruanos, con ese inmortal cuerpo histórico del Perú profundo, que llamaría Jorge Basadre. Consecuentemente, sería oportuno ver si nuestro temario para la obra futura contempla el estudio hondo de nuestro pasado precolombino. (Vásquez 1955: 9)

⁷ En su búsqueda de un arte peruano, un año antes (15 de mayo de 1947), Szyszlo firma como adherente el primer manifiesto de la «Agrupación Espacio». En éste, los miembros declaran su deseo de trabajar «por una arquitectura actual, como fórmula del hombre redescubierto en lo contemporáneo», luego de «declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura» (Agrupación Espacio 1997: 29). Al lado de Szyszlo firman también Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Raúl Deustua, entre otros. En sendos testimonio y análisis de las actividades del grupo, tanto Adolfo Córdova (1997: 32) como José Ignacio López Soria (1997: 18) mencionan la participación de Blanca Varela. Además, López Soria llega a mencionar cómo el respeto y cercanía que sentían por José María Arguedas lleva a cuatro de ellos, en una carta abierta que es quizás el primer documento del grupo, a oponerse en 1946 al estilo «neo cusqueño» porque entienden el Cuzco como «Síntesis de dos culturas que se enfrentan, establece una solución única y auténticamente americana del choque de dos caracteres étnicos totalmente diferentes» (López Soria 1997: 19).

⁸ Pronunciado en la Tercera Sesión Plenaria de la Primera Convención Nacional de Escritores y Artistas y publicado en *El Comercio* el 13 de octubre de 1955. En éste se cita a Sebastián Salazar Bondy como a uno de los más interesantes productores de conceptos culturales de la época.

Al mes de publicarse el texto anterior, Jorge Eduardo Eielson, primer comentarista de la obra de Szyszlo⁹ y, así como Salazar Bondy, amigo personal, le escribe desde Roma la presentación para el catálogo de una de sus exhibiciones en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima. Eielson también subraya el valor del pasado precolombino para el artista contemporáneo y añade que «poseerlo» es la meta que una obra artística puede alcanzar luego de haber logrado su madurez. Él no encuentra en la pintura de Szyszlo una «vinculación telúrica o social» con aquella tradición sino más bien la autenticidad presente en toda forma universal del arte; la posibilidad de hacerse del patrimonio precolombino, parece sugerir Eielson, es más bien una «convicción» compartida, un proyecto común:

[L]a realidad de la pintura no es la realidad natural sino la del pensamiento y el amor; y para que estos se conviertan en pintura es necesario inventarles una forma, un color, un espacio que los defina como el pensamiento y el amor de una sola persona [...]. Cuando un hombre, aún muy joven, descubre estas verdades, el resultado es un plasma vibrante, único en el mundo [...]. Una pintura así, nace de una necesidad cósmica invencible, como las estelas precolombinas o los dólmenes nórdicos, como los poemas griegos y orientales o la estrella picénica, que nos explican el mundo con metáforas de significado secreto. [...]. Es muchísimo después, pero muchísimo más tarde, que una pintura podrá reclamar un origen y un nombre, una vinculación telúrica o social. Es sólo con la mayoría de edad, después de todo, que se puede aspirar legítimamente a la posesión de una herencia que es patrimonio milenario de toda humanidad, como es el caso, por ejemplo, del arte pre-colombino del Perú.

La pintura de Fernando de Szyszlo, —que origina estas palabras, y cuyo crecimiento y espléndido desarrollo he podido observar muy de cerca gracias a nuestra amistad y a nuestras comunes convicciones—, es, en este sentido, creo yo, la única que podrá aspirar a algún día, con todo derecho, a los ilustres y promisorios títulos del Perú remoto y futuro. (Sin título, publicado en Szyszlo 1955b)

⁹ Publica en 1949: «La pintura contemporánea del Perú: Fernando de Szyszlo» y «Primera exposición de Fernando de Szyszlo».

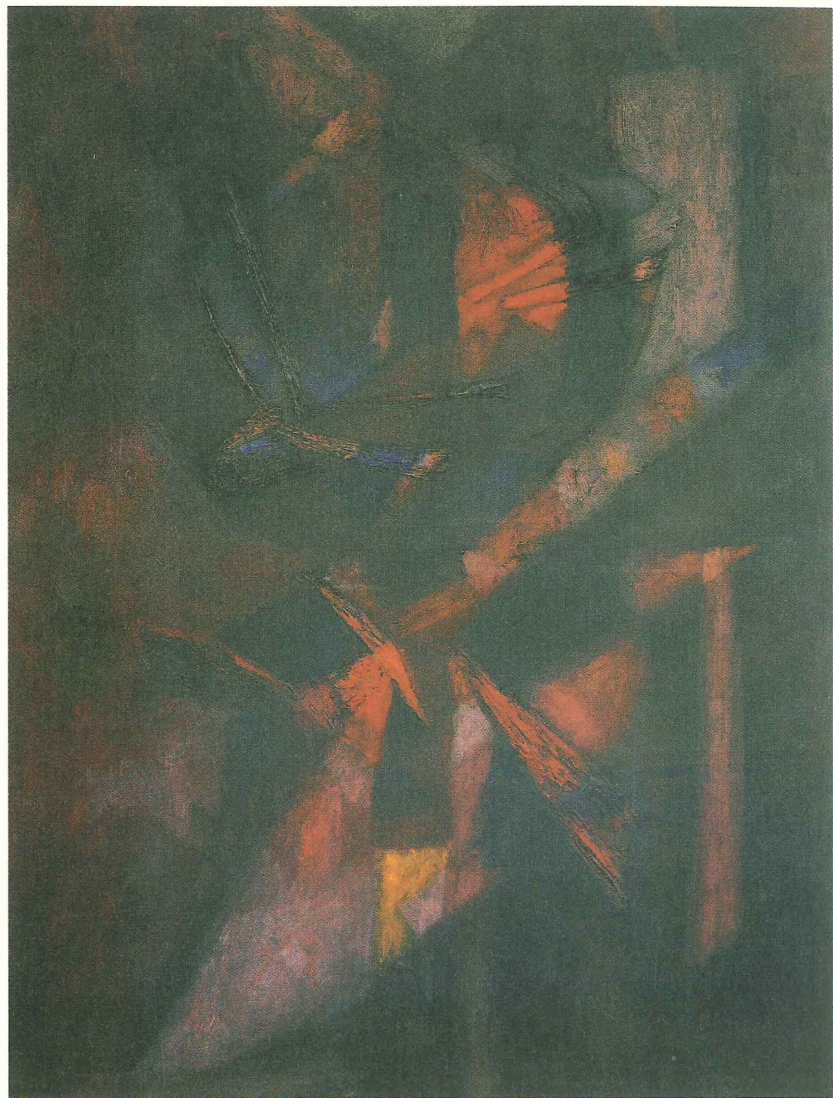


Figura [3]

Fernando de Szyszlo. *Cajamarca* (1952)



Figura [4]

Fernando de Szyszlo. «Mi corazón presentía»,
de la serie *Apu Inka Atabuallpaman* (1963)

La tercera vía apunta hacia la manera cómo se han relacionado su obra y la literatura; tanto la poética adoptada predominantemente por él como parte de sus imágenes o títulos de sus obras, como la teórico/crítica escrita sobre y por el artista.¹⁰

La cuarta vía tiene que ver con menciones y alusiones a la «arqueología» hechas con referencia a sus técnicas de tratamiento del espacio y configuración de motivos recurrentes y a cómo éstas se vinculan con la manera en que tanto él como sus coetáneos superponen sus *poéticas* a la labor de «rescate» del legado precolombino. En las páginas siguientes, centro mi exploración en estas dos últimas vías que, por cierto, se entrelazan con las anteriores.

Con respecto a la relación imagen-escritura y, sobre todo, a la titulación de sus series es necesario subrayar que quien, regresando de Europa en 1955, «Al ser entrevistado nos refiere que la obra premiada [en el concurso Manuel Moncloa], en realidad, carece de nombre. Se ha dado en llamarla “Composición”, pero indica que, personalmente, prefiere no poner títulos a sus trabajos, con el ánimo de no influir en quienes los aprecien ni de dar pautas para que el público se oriente hacia determinado motivo» («La pintura abstracta...», 1955), escoge un lustro más tarde lo que parece ser la estrategia opuesta y titula *Cajamarca* (1960) una serie de pinturas (fig. [3]). Para el porqué de la elección del título/tema *Cajamarca* puede hallarse en ese momento una explicación teórico/crítica del mismo Szyszlo en un texto que lee en 1959 en los Estados

¹⁰ Escritura e imagen gráfica también forman parte del trabajo artístico de Eielson. En el catálogo de la exposición *Nudos: Forge Eielson*, en su introducción «Los nudos de Eielson», el crítico Juan Acha dice: «El mejor esclarecimiento del realismo de Eielson y de su poesía artístico-visual, nos ofrece su *poesía escrita* (que también es el título del libro que reúne su poesía). Aquí advertimos una franca reducción (1944) del número de palabras, hasta llegar a unas páginas (1960) que más que poesía concreta y que arte conceptual, contienen un realismo visual y conceptual, tal como la página rayada que lleva en el centro el siguiente texto: *Papel blanco rayado con 6 palabras*. Propiamente contrapone la realidad visual y concreta del papel a la designación verbal (o conceptual) de la misma. Toma, pues, la dirección contraria del cuadro de Magritte titulado *Esta no es una pipa*, cuya imagen es negada con la palabra en favor de la realidad física ausente. Es decir, con la palabra Eielson afirma una realidad física, casi siempre ignorada por habitual» (Eielson 1979a).

Unidos. Sus ideas son citadas y comentadas por Salazar Bondy en 1961: «[Szyszlo] afirma que nuestro arte se podría definir como la persecución de cierto misterio, cierto espacio, cierta tragedia. [...] Misterio equivale a poesía, espacio a invención, tragedia a vida.» (1990: 37). El propio Szyszlo produce claves conceptuales para que un contexto cultural no familiarizado con el arte abstracto interprete su obra, subrayando sobre todo asociaciones «andinas». Así, lo ya identificado como poético no figurativo se ha de interpretar como misterio cultural, las tonalidades de claroscuros y veladuras como espacio cromático cósmico-telúrico original y la escritura que se les asocie como narrativa dramática de aquella escenografía. Pueden compararse estas ideas de Szyszlo con las siguientes líneas de Salazar Bondy escritas también en 1959, con motivo de la V Bienal de Sao Paulo: «Una luz sideral, de espacios amplios y puros, baña sus telas. Su universo es de éxtasis y estupor, de belleza cegadora y plenitud existencial. Partió de una visión lírica del mundo del contorno y fue hasta esas delicadas formas abstractas que el color valoriza, situándolas en un ámbito superior, objetos nuevos para un nuevo modo de concebir la aventura del hombre» (Sologuren 1990: 130). El trabajo con luz, color y veladuras, ya reconocido en Szyszlo, sumado al «lirismo» de sus formas ambiguas o plurisignificativas, toman en los comentarios de Salazar Bondy inspiración prehispánica y espacialidad cósmica primordial (que había ya señalado en 1952). Los comentarios de este escritor presentan, en 1953, las piezas más importantes para la construcción de la idea de un pintor peruano que concilia en una identidad lo moderno y la tradición andina¹¹ y, seis años después, les da una cohesión que parece ser evidente solo para él.

¹¹ Este aspecto es complejo y hasta contradictorio en Salazar Bondy. Después de que Salazar Bondy escribiera la nota «Szyszlo y su pintura» en el diario limeño *La Prensa* en enero de 1953, donde opina acerca del compromiso artístico de un Szyszlo que «estuvo antes con la pintura que con cualquier otra implicación ideológica del arte» (Salazar Bondy 1990: 64), crítico y pintor polemizan. La posición de Salazar Bondy, primero tajante, para con el arte abstracto en general le lleva a decir en su «Respuesta a Szyszlo» (junio de 1954): «Necesitamos, pues, un arte épico. Renunciaste a esta tarea, a este deber debiera decir, y quizá desde un punto de vista individualista —que es justamente el que yo no quiero adoptar— tuviste razón. Algún día se nos juzgará, y

En sí, la titulación escogida o los comentarios hechos por Szyszlo no son lo único a resaltar aquí ni tampoco la guía de Salazar Bondy en la identificación de lo peruano, sino sobre todo la mecánica de selección, ese aspecto «literario» agregado y absorbido operacionalmente desde entonces por el pintor; es decir, esa combinación de imagen y escritura que intensifica y estabiliza interpretaciones «nacionales» en una obra no figurativa. El título de *Cajamarca*, especialmente escogido en unos años ávidos de «peruanidad», no sólo puede —en palabras de Szyszlo— «influir», «dar pautas» u «orientar» al público hacia el mundo prehispánico y hacia el espacio y los eventos de su encuentro con Europa, sino que traslada a la composición pictórica e inclusive le «superpone», por contigüidad y analogía, estructuras imaginarias textuales de una gran cantidad de complejos discursos culturales e históricos. Sea esta operación para Szyszlo un descubrimiento involuntario o un montaje planificado —que habría que remitir a sus hallazgos en las *Ocho litografías en homenaje a César Vallejo* de 1950—, el pintor le adosa a su pintura los alcances de la poderosa combinación de imagen y texto, y la coloca dentro de los parámetros de tradiciones de origen occidental en donde la escritura tiene un papel primordial en la interpretación del mundo.

Para 1962, hay críticos que ya mencionan con claridad la asociación entre la pintura abstracta de Szyszlo y la cultura prehispánica, mas sin ofrecer ejemplos visuales concretos. En una nota periodística sin firma, publicada en febrero de ese año,¹² no sólo se califica el trabajo plástico

el juez no será indulgente. Hasta entonces, seguiré siendo tu invariable amigo» (1990: 78). A los textos citados en estas páginas hay que agregarles «Pinturas de Szyszlo» (Instituto de Arte Contemporáneo 1955). Más tarde, Salazar Bondy va a valorar el trabajo de Szyszlo a partir precisamente de su compromiso artístico, como consta en «Visita al salón de arte abstracto» (1958): «[...] y Fernando de Szyszlo, el mejor de todos, en quien la abstracción no impide jamás la creación de un universo propio, apasionado y arrebatador» (1990: 117). Con respecto a la espacialidad cósmica que encuentra en 1952 y luego vincula en 1959 a la supuesta presencia de lo precolombino en la obra de Szyszlo, puede decirse que aquella es una de las características que el escritor ya reconoce y subrayará luego en el arte quechua, en especial en la poesía. Sobre esta área en particular véase el segundo capítulo de esta primera parte.

¹² Que se encuentra en los legajos de documentos sobre la obra de Szyszlo de los archivos del Museo de Arte de Lima.

de cuadros de la serie *Cajamarca* como de «un misterioso e incitante lirismo» y se dice que Szyszlo posee un temperamento y mundo «poéticos», sino que se le establece una conexión estética con el pasado artístico peruano:

Si bien su sutileza pudo hacernos pensar en un refinamiento cosmopolita, en Szyszlo hay todo un mundo de anhelos y ensueños, donde, inclusive, se anida una romántica evocación prehispánica, sin llegar a la invocación de sus formas. Hacer visible su mundo poético con modernidad y con tradición, es la estética de Szyszlo. Ultimamente (1961) hemos visto aclararse esa poesía; los toques rojos ya son centros lumínicos que dan solidez plástica y vertebran pictóricamente. (Museo de Arte de Lima 1962)

La ruta tanto para la interpretación de abstractos «anhelos y ensueños» en términos de «romántica evocación prehispánica» como para la concepción de una poética —estética— de «alianza» o «conciliación» entre modernidad o tradición ha quedado establecida y esto parece más bien provenir no de las imágenes en sí sino de la sucesiva «patinación» de expectativas críticas y la posterior selección cuidadosa de un título para cierto tipo de formas. Un año más tarde, la propuesta y estrategia plástico-discursiva de Szyszlo se refina y alcanza sus primeros resultados satisfactorios con la serie *Apu Inka Atawallpaman [Elegía a la muerte del Inca Atabualpa]* (1963), trabajo que combina imagen y palabra a niveles múltiples¹³ (fig. [4]). La narrativa dramática que Szyszlo propone en 1959 para su escenografía abstracta es tomada de un producto acabado: la recientemente descubierta versión de la invasión europea desde el punto de vista de los vencidos y su expresión literaria en el drama de la ejecución del Inca entendido como el fin de un orden cósmico. En cuanto a la estrategia de tratamiento conjunto de formas plásticas y discursivas se refiere, la combinación preponderante, además del título tomado de una composición anónima quechua que da nombre a toda la serie, es la

¹³ Otro lado de la explicación puede hallarse en las ideas que Szyszlo elabora en su ensayo «La pintura de Mario Urteaga», publicado en setiembre de 1955, año de su regreso al Perú. Hablando de la obra de Urteaga, Szyszlo coloca juntos al arte abstracto, a Cajamarca, a Vallejo, a Paracas y a la muerte de Atahualpa (Szyszlo 1996: 83-85).

de trece cuadros que lleva cada uno un verso distinto como título particular; la muestra cuenta también con el aporte textual de un catálogo que lleva una presentación—declaración del pintor y dos fragmentos tomados del prólogo que le escribiera José María Arguedas a su traducción del poema.¹⁴ Visualmente, las imágenes de los cuadros se componen sobre la base de figuras geométricas —como se hace en el *Homenaje*— que se repiten, desmontan y varían como unidades temático/constructivas. Bajo esta combinación plástico-verbal yace la manera cómo Szyszlo quiere que se le «lea» en ese momento. Una lectura que más tarde Javier Sologuren va a llamar *emblemática* (véase el cuarto capítulo de esta primera parte).

Por otro lado, la recepción crítica de la obra de Szyszlo muestra una ruta que parte de la opinión concentrada en las características formales de sus cuadros, pasa luego a la mención de presencias andinas —que son más propósitos extra pictóricos que configuraciones visuales— y llega a la definitiva identificación de la tradición andina en ellos: «Al margen de consideraciones críticas, es interesante consignar como la devoción de que están impregnados los versos, surge, por decirlo así, desde adentro, llegándose a una feliz conjunción de incipiente identidad con lo esencialmente nuestro, transparente en el poético goce de colores y formas» (Rodríguez Saavedra 1963), «Hoy Szyszlo se presenta abierto, ordenado, flexible y elocuente. Sus negros han adquirido movilidad pictórica y espiritual. El misterio de su poesía es ahora pictóricamente implícito. La tenebrosidad de antes, su vaguedad brumosa y grumosa, era un misterio formalista, explícito: trataba de expresar lo misterioso, misteriosamente. Al querer emular el poema quechua, la sobrecarga de nostalgias pasatistas ha encontrado su encauzamiento pictórico» (Acha 1963b), «Es, posiblemente, la primera vez que el arte abstracto trata de expresar con tanta pasión un contenido lírico de origen quechua. De este modo Szyszlo sigue demostrando que en su pintura la modernidad y la tradición se concilian y enriquecen mutuamente [...]» (Oviedo 1963). Salazar Bondy, por su parte, va a escribir:

¹⁴ *Apu Inka Atawallpaman*, poema anónimo quechua recogido por J. M. Farfán y traducido por J. M. Arguedas.

Las asociaciones se produjeron [en mi caso] seriadas y en una progresión *Noogenética* [...] que dialécticamente fue desde las alusiones precisas —río, sangre, noche o muerte— hasta vibraciones muy complejas, de índole emocional pero con resonancia física ilocalizable. En este punto, precisamente es que comenzó a reordenarse en mí la impresión total. Me había asomado a un mundo personal y social. [...] Si alguien me hubiera preguntado, como suele a veces ocurrir, cuál es el tema de los cuadros de Szyszlo, yo hubiera respondido sin vacilar que la revolución que esperamos. (1964c)¹⁵

Pero, el comentario más amplio sobre esta serie, y que muestra mayor conciencia de las operaciones imagen-escritura que se ponen en juego, es «Poesía quechua y pintura abstracta» (1964), y lo escribe Emilio Adolfo Westphalen.¹⁶

Para Westphalen, pintura moderna y poesía quechua no son incompatibles; en lo que toca a la combinación imagen-escritura del *Apu Inka*, señala: «sospechamos que lo que sobre todo ha exaltado a Szyszlo no ha sido la referencia al acontecimiento cuanto la actitud del poeta frente al enigma de la muerte y la adusta y amarga soledad de los condenados a “errabunda vida”» (1996: 278). A pesar de lo que diga Westphalen, la re-

¹⁵ Este texto, escrito para el número 0, de prueba, de la revista *Proceso* (Lima, enero 1964) solo se publica en el catálogo *Fernando de Szyszlo* (Szyszlo 1968a), años después de la muerte de Salazar Bondy (acaecida en 1965). A partir de este texto podrían hacerse dos vinculaciones más con Arguedas: por un lado las alusiones «río, sangre, noche o muerte» recuerdan las descripciones que al caer la noche hace de los muros incaicos del Cuzco el personaje principal de *Los ríos profundos* (1958): «Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “*yawar mayu*”, río de sangre; “*yawar unu*”, agua sangrienta; “*puk-tik*” *yawar k'ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar wek'e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre o “*puk' tik' yawar rumi*”, piedra de sangre hirviente» (23); y, por otro lado, la idea de una «revolución estética» de origen nativo que Salazar Bondy menciona en su antología *Poesía quechua* (Salazar Bondy, ed. 1964b) y llega a reclamarle a Arguedas en el *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965* (Casa de la Cultura 1969); sobre estos últimos puntos puede verse el segundo capítulo de este libro, «La poesía quechua, el “espíritu” andino».

¹⁶ Publicado originalmente en la *Revista peruana de Cultura* 2 [Lima] (julio 1964).

ferencia al acontecimiento y su estela textual persiste; por otro lado, el comentarista subraya claramente que Szyszlo ha combinado pintura y poesía desde sus inicios. En su *Homenaje a César Vallejo* (Szyszlo 1950), escribe Westphalen, no hay «desmedro, renuencia o subyugación de la pintura respecto de la poesía» (Westphalen 1996:277);¹⁷ con este equilibrio el pintor «da cuenta» de una experiencia emotiva provocada por la lectura de la obra del poeta, consecuentemente las imágenes dicen «de la tristeza e incertidumbre del hombre frente a un mundo hostil de “sol negro” y angustia constante pero, también, donde insólitamente florecen el amor y la dicha», como ocurre en los versos de Vallejo; los asomos de esperanza y renovación que Westphalen encuentra en el escritor se extiende al poema anónimo insinuando un rasgo significativo de cierta identidad comunitaria peruana:

Reconozcamos aquí otra clave del poema, el secreto de su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea: en el poema se ha expresado esa facultad recóndita de nuestro pueblo que le hace apretar y concentrar todas sus energías para atravesar el amargo trance, para —aunque herido, agobiado, desorientado, inerme— guardar el suficiente rescoldo de vida que le permita, al menor vislumbra de buen tiempo, aprovechar al máximo cualquier circunstancia favorable. (Westphalen 1996: 282)

¹⁷ En su libro *Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte* (1988), Karen Lizárraga ubica las obras plásticas de Szyszlo y de Eielson en una «segunda generación indigenista» (16), que sigue a un primer grupo encabezado por José Sabogal. Menciona también que: «La cuestión de la relación adecuada escritura/imagen, eje de la problemática de expresión, se toca en la plástica quizá por primera vez, cuando en 1967 Miguel Angel Cuadros presenta una exhibición de pintura abstracta, relacionada con la poesía de tal manera que cada cuadro lleva en sí un poema escrito por la mano de su autor. Sobre un periodo de veinte años la obra de Cuadros busca un equilibrio entre estructura y abstracción, expresión poética y pictórica, lo europeo y lo peruano que alcanza en los últimos años una renovación, una expresión geometrizada y rítmica que posiblemente tiene relación con el legado textil» (167). Lizárraga no toma en cuenta la serie de grabados que Sologuren comenta, realizada diecisiete años antes que el trabajo de Cuadros; sin embargo, sí considera el trabajo que hizo Szyszlo a partir del poema «Apu Inka Atawallpaman» (1963) (que ella ubica en 1962), así lo deja establecido en sus comentarios acerca del trabajo de la pintora peruana Charo Noriega (173).

La experiencia que produce la lectura de Vallejo en Szyszlo es, se deduce, un antecedente de la «exaltación» que le produce el *Apu Inka*. En el argumento de Westphalen yace una interesante triangulación de significados: el poema quechua y la pintura de Szyszlo son producto de épocas de crisis e inestabilidad (Westphalen 1996: 281-282); dicha inestabilidad encuentra expresión tanto en el poema quechua como en la poesía de Vallejo; ambas composiciones son respuestas semejantes y, lo que es más, «nuestras», a tales crisis; por traslación, la pintura de Szyszlo les sería un equivalente contemporáneo. La ya indiscutible peruanidad concedida a Vallejo se arraiga y afirma en lo prehispánico de acuerdo con lo escrito por Westphalen y bajo esa aglutinante y protectora «identidad» se coloca la obra plástica de Szyszlo puesto que, además de abiertamente proponerse él expresar lo peruano, también estaría respondiendo, según esta lógica, a una particular inestabilidad de la existencia en el Perú:

[...] [p]odría uno preguntarse qué había llevado a Szyszlo a declarar, en el prólogo de su última exposición [«Apu Inca Atawallpaman», en diciembre de 1963], no sólo que se había inspirado en ese poema quechua, que estimaba «lleno de melancolía y desesperanza pero igualmente rebotante de fuerza y de fe en el destino», sino que asociaba al intento de volcar en los cuadros «el conjunto de sensaciones vagas e inasibles que suscitaba» con los esfuerzos por «lograr nuestra identidad, tanto como pintores que como grupo humano», lo cual se produciría «en la medida en que nos comprometamos no únicamente con nuestro destino, individual y colectivo, sino con nuestra herencia y nuestra realidad actual». Propositiones programáticas de esa especie levantan diversas interrogaciones y problemas. Parecería que Szyszlo se ha reconocido extrañas y sutiles afinidades con el autor del poema y no contento con ello, de allí ha saltado a aseveraciones más amplias sobre las posibilidades de determinar lo que sería distintivo de una pintura peruana y, más generalmente, de una nación peruana. El artista no se rehusa a utilizar los recursos que la cultura occidental ha puesto a su disposición pero quiere que sea para «emitir respuestas nuestras, soluciones nuestras». (Westphalen 1996: 277-278)

Parafraseando una línea de la presentación del catálogo de la muestra, Westphalen escribe: «[Szyszlo, c]onstantemente, superando contradicciones y divagaciones, se ha esforzado por alimentarnos la esperanza,

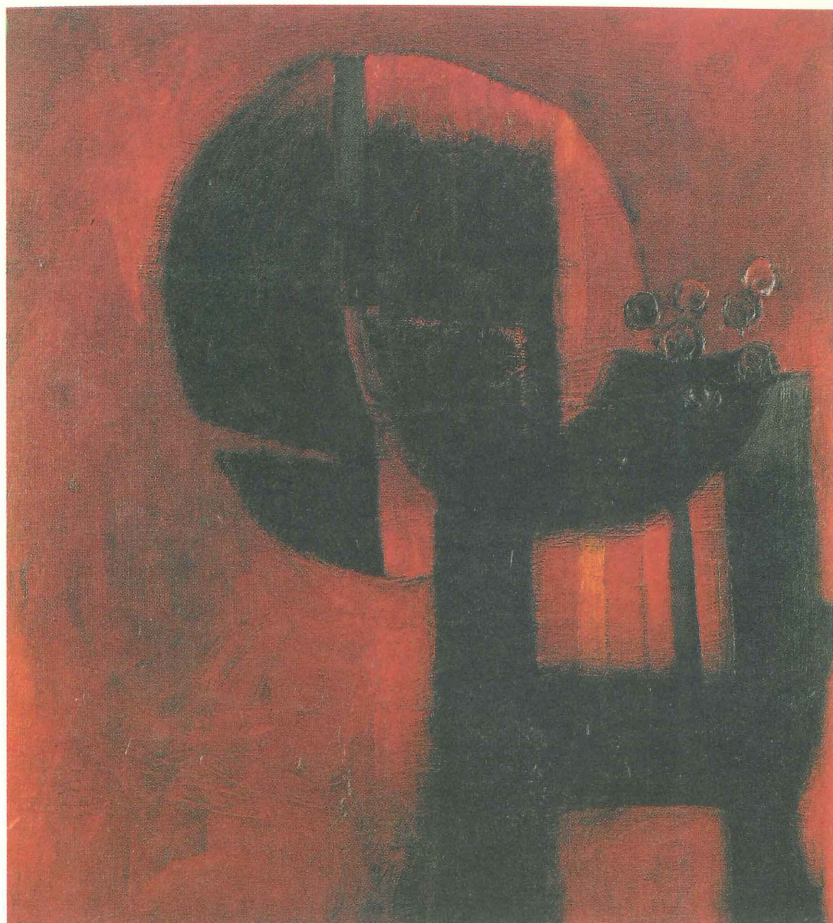


Figura [5]

Fernando de Szyszlo. *Ejecución de Túpac Amaru* (1965)

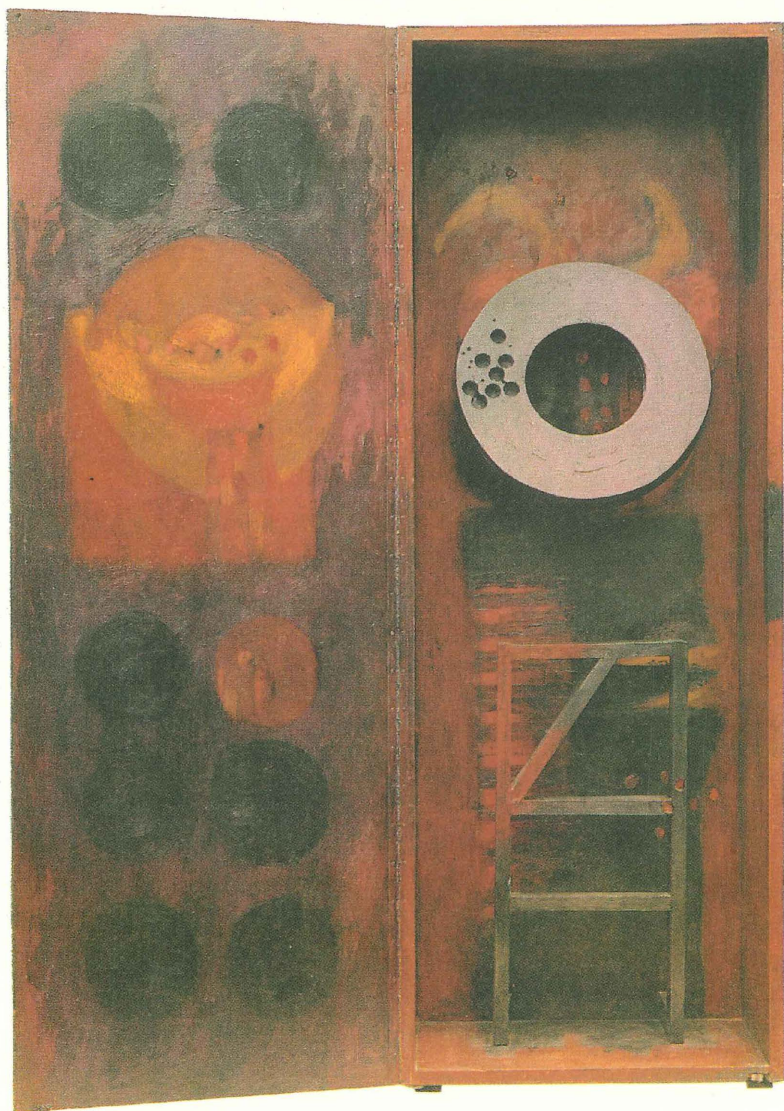


Figura [6]

Fernando de Szyszlo. *Ejecución de Túpac Amaru* (1965)

por darnos fe en nuestro destino» (Westphalen 1996: 282-283). Para el peruano Alfonso Castrillón, quien escribe en 1978 «Szyszlo frente a la crítica» (1980), una evaluación de treinta años de la obra plástica del pintor, el trabajo de Westphalen es una de tres piezas de literatura crítica¹⁸ que han «creado el mito del pintor más representativo del Perú» (Castrillón 1980: 78). Tal representatividad, piensa Castrillón, proviene de un «ideal cultural» (la alianza de formas modernas como la abstracción y «raíces peruanas» como la quechua) propugnado por un medio artístico como el limeño. Este autor le critica a Westphalen que en 1964 vincule lo «nuestro» con la idea de un «compromiso social» en el trabajo del pintor; no le niega a Szyszlo una «inquietud» por las circunstancias sociales, más bien puntualiza que ésta se origina en su experiencia personal frente a la literatura quechua («experiencia estética común a la clase media») y en los procesos (de valorización de lo nativo y desarrollo de un «gusto») por los que pasa el ambiente cultural y que se van a formular en ideologías como la del «Perú como doctrina» del belaundismo:¹⁹

La clase media a la que pertenece Szyszlo tenía entonces, más que ahora, una ideología clara y coherente que la mantuvo unida en esos momentos. En arte esa ideología se caracterizó por la asunción «de lo nuestro», exclusivamente plástico, pero desde las vitrinas de los museos, es decir como objetos de arte y siempre valiéndose de un lenguaje internacional (Ilámese Ecole de París, Cubismo, o Expresionismo abstracto) que los absuelve del provincialismo. Mientras Arguedas y los mayores de la Peña Pancho Fierro adherían a la idea de «Perú como presente», Szyszlo y su generación preferían el Perú prehispánico, es decir el «Perú

¹⁸ Los otros son un texto del mexicano Octavio Paz en *Corriente alterna* (1967) y *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas: 1950/1970* (1973) de la argentina Marta Traba. A las ideas de esta última puede agregarse el ensayo «Fernando de Szyszlo: el cazador de elegías», en *Hombre americano a todo color* (1995: 87-94).

¹⁹ Fernando Belaúnde, ideólogo del «Perú como doctrina» y fundador del partido Acción Popular, es presidente durante dos periodos. Una junta militar lo derroca en 1968 y luego de doce años de gobierno militar, en 1980, se le vuelve a elegir como presidente. Al final de este segundo periodo, su partido sufre una aplastante derrota obteniendo un número de votos que bordea el mínimo requerido para seguir registrado legalmente. El ganador de esas elecciones es Alan García, del APRA.

como pasado» poniendo énfasis en el aspecto artístico y no en el histórico. (80)²⁰

«Arte comprometido, es cierto —dice Castrillón—, pero con los intereses de su clase» (81), cuya ideología se «despolitiza» (Lauer 1975: 46), cuando en 1968 la «revolución» militar toma reformas de las agendas partidarias del periodo e inesperadamente las lleva a cabo. Las formas de Szyszlo posteriores a 1968, escribe Castrillón «han quedado deshabitadas de los contenidos del 63 para llenarse “de misterios y enigmas, iluminaciones breves, tenebrosidades continuas, esperanzas inciertas y descalabros inevitables” según E. A. Westphalen [...] [este mismo,] que descubre el compromiso de Szyszlo en el año 1963, tiene muy poco que decir en 1978: recurre al conjuro, al talismán, para ver si la esfinge le responde; pero la esfinge ha preferido el silencio» (Castrillón 1980: 82).

Estas últimas frases semejan mucho las opiniones previas a 1963 acerca de la pintura de Szyszlo. ¿Qué pasa, pues, entre 1964 y 1978? La onda expansiva de «lo nacional» continúa luego del *Apu Inka*, ya que a todo lo largo de los sesenta Szyszlo hace uso de la combinación imagen-escritura y adoptando títulos de evidente asociación con lo andino: *Illa* (1960), *Yawar fiesta* (1960), *Huanacaburi* (1964), *Uku Pacha* (1964), *Apu Kon Tiki* *Wiracocha* (1964), *Puka Wamani* (1965-1967), *La ejecución de Túpac Amaru* (1966) (figs. [5] y [6]) e *Inkarri* (1968).²¹ La estrategia plástico-literaria de 1963 se repite en *Inkarri*, con el uso del nombre genérico bajo el que se conoce una serie de relatos orales míticos recopilados por primera vez por Arguedas en 1956 («Puquio, una cultura en proceso de cambio»). Las imágenes de Szyszlo han cobrado para entonces mayor y más definida geometrización, y sus cuadros repiten elementos que funcionan como «módulos» y *leitmotifs* en constante permutación, ensamblaje y desensamblaje. Refiriéndose a su relación con el arte precolombino, declara Szyszlo en un texto fechado en 1966:

²⁰ Para un análisis más detallado de esta diferencia sociohistórico-estética entre generaciones, véase el cuarto capítulo de esta primera parte.

²¹ La cronología que cito aquí y en las páginas siguientes ha sido tomada del trabajo de David Sobrevilla «La obra gráfica de Fernando de Szyszlo» (1983: 27).

Pensar que estábamos tratando aquí de hacer arte abstracto con la ayuda de los descubrimientos de los artistas europeos, cuando muchos siglos atrás los artistas peruanos había producido un arte altamente desarrollado, sin duda autónomo y poderoso, era una idea muy explosiva. Y así llegué a involucrarme con el arte precolombino, *primero espiritualmente*, y después con el estudio del mismo. *Nunca he pensado en tomar nada directamente de ese arte*. Estar en contacto con él es una importante experiencia artística, pero uno necesita olvidarlo y dejar entonces que se haga parte de la propia sangre [...]. Creo que los artistas necesitamos proveer los mitos para las nuevas sociedades aunque sea ponerse en una situación retardadora pues en el fondo es una lucha para hallar una identidad que, cuando haya sido encontrada, *será individual y al mismo tiempo colectiva*. (Silva 1990: 6)²²

En un volumen publicado ese mismo año en Nueva York, *The Emergent Decade*, Thomas Messer, director del Museo Guggenheim, formula un agudo comentario sobre el trabajo de Szyszlo que no hace mayor énfasis en los contenidos «peruanos»; agudo para los fines de este ensayo porque observa claramente la red de analogías estructurales y la combinación imagen-escritura puestos en juego en tal obra:

El de Szyszlo no es un arte que pueda ser separado de la realidad palpable del mundo observado, ni una imitación de tal realidad. Parecería, más bien, que estamos frente a analogías formales, parábolas, por decir así, cuyas transformaciones imaginadas aparecen como distantes memorias de lo observado. De este acto de mutación se desprende el poder evocativo de las formas de Szyszlo que contienen una substancia de la realidad que excede con mucho en significación al hecho observado o al argumento literario del cual en último término derivan. (Szyszlo 1968a)

Al terminar la década, meses antes del golpe de estado de 1968 en el Perú, Szyszlo exhibe en Cuba cuadros de esas diferentes series. El poe-

²² En su ensayo «Artesanos maestros del antiguo Perú», Szyszlo vincula arte prehispánico con terminología artística contemporánea, recordando que en 1907 el término *cubisme* es usado críticamente con el adjetivo *peruvien* para referirse a la obra de Braque (Szyszlo 1996: 78).

ta chileno Enrique Lihn, de paso en La Habana, publica en la revista *Casa de las Américas* una aguda reseña en donde encuentra a Szyszlo «preocupado por conjugar la pintura y la arqueología» (Lihn 1969: 132). Las observaciones de Lihn señalan un camino en el que pocos reparan y que exploro en un par de secciones más adelante. Él se plantea una pregunta que luego Castrillón responderá: «¿tendría algo de extraño el que el nacionalismo burgués estuviera al acecho de o a la demanda de un arte ligado antes a la mitología y al prestigio del mundo incaico que al sonido y a la furia de la vida inmediata?» (133). Líneas más tarde, Lihn se rehúsa a decodificar significados de acuerdo con la dinámica asociativa de imagen-escritura que para entonces ya ha hecho suya el pintor y se ocupa más bien en hacer evidente la existencia de dichas operaciones:

El hecho, tan difícil, imposible quizá de racionalizar y de reducir a la supuesta inteligibilidad del lenguaje técnico de la crítica de arte, es que la relación del artista con el Cuzco o Macchu-Picchu difiere por su exterioridad de la que en un Lam asimila la lección de Picasso al mundo afrocubano y en un Tamayo la de Braque al de los aztecas. De aquí quizá el que Szyszlo se vea en la necesidad de explicar esa relación al titular cuidadosamente sus pinturas por series: «La ejecución de Túpac Amaru», «Puka Wamani», «Inkarri». En su caso, este gesto denotativo es el de una incertidumbre, el de una falta de apropiación interna de su material de trabajo que, me parece a mí, se refleja en otro plano por el empleo de recursos estéticamente persuasivos, los de una belleza compensatoria epidérmica; el texturismo, la limpieza y esplendor de la factura; todo esto por lo cual la pintura de Szyszlo se acerca tanto, por ahora, a la decoración en el sentido usual de la palabra. (133)

Leer la imagen, ver la escritura, interpretar iconológicamente

Lo que Castrillón llama «deshabitación de contenidos» —a suponer, socioperuanos— en la pintura de Szyszlo de los años setenta es un proceso paradójicamente simultáneo al afianzamiento de la opinión —que para los ochenta ya es estándar— que ve a Szyszlo como «el pintor» peruano contemporáneo. Castrillón está básicamente en lo correcto cuando revisa la literatura crítica alrededor de Szyszlo, pero no llega a anali-

zar en la construcción del «mito» tanto el rol de la *poética* del pintor —reflexiones estéticas sobre su propia obra—²³ como tampoco aquella fórmula imagen-escritura que le ha permitido concebir su práctica artística como la construcción de una identidad individual/nacional (*colectiva*, la llama) dándole sustento «peruano».

La poética de Szyszlo se apoya en gran medida en el lenguaje, sobre todo en el escrito. En su caso podría hablarse inclusive de una suerte de articulación codificada entre la estructura composicional de las imágenes y la textual literaria de los fragmentos poéticos que el pintor escoge, este sistema de «sentidos» ha pasado por los ajustes de un complejo proceso de superposición interpretativa de «pátinas textuales»: ensayísticas, poéticas, y dialógicas sin registro escrito, realizadas sobre todo por el trabajo de un pequeño número de artistas/comentaristas amigos (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela)²⁴ abocados en un proyecto estético común modelado a partir de la labor artística de Arguedas y Westphalen.²⁵ Los artistas de este grupo no solo escriben y realizan cada uno ensayos y obras de arte acerca y a partir de la obra del otro, sino que también discuten en torno a la

²³ Para un estudio más detallado de este aspecto deben verse la entrevista hecha por Mirko Lauer *Szyszlo: indagación y collage* (1975), el ensayo de David Sobrevilla «La obra Gráfica de Fernando de Szyszlo» (1983), que coteja y analiza cuadros y declaraciones de Szyszlo, y la colección de ensayos del propio pintor *Miradas furtivas* (1996).

²⁴ Hay que agregar en esta lista a Raúl Deustua, quien tempranamente publica un largo ensayo a manera de introducción artística: «Tres retratos de poetas y uno del pintor de los mismos (Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo)» (1947). En lo que respecta al trabajo de Szyszlo con Sologuren y Salazar Bondy (20), en 1946 ilustra la *Antología de la poesía peruana contemporánea*; años después realizó las ilustraciones para la primera edición de *Vida continua* (1966) y para la portada de la segunda edición en 1971, además de ilustrar con viñetas las diferentes series de las Ediciones de La Rama Florida. Junto a los artículos de Westphalen, Sologuren y las ediciones de poesía quechua de este mismo, de Salazar Bondy y Arguedas, estas series de Szyszlo muestran cómo estos artistas trabajaban con proyectos paralelos hasta 1967, el año de escritura de *Recinto*.

²⁵ Para un análisis de la labor artística de estos dos escritores, véase *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas, una formación literaria* (1989) de Alberto Escobar y también puede verse en el primer capítulo de esta primera parte.

identidad nacional, absorben y aplican herramientas interpretativas e imaginarias que van luego a retroalimentar el desenvolvimiento de su trabajo posterior a los años setenta.

Es en esa década que Javier Sologuren escribe varios ensayos acerca tanto de la obra de Szyszlo²⁶ —«El último Szyszlo» (1974), «Lectura de una imagen» (1976), «Szyszlo y la configuración del vestigio» (1978)— como de la interpretación contemporánea del pasado precolombino —«Tejidos precolombinos», «El viejo arte prehispánico en pos del mundo» (ambos de 1976) y «El arte en el Perú antiguo» (1977)—. Textos importantes en la medida que, por un lado, son exploraciones de la combinación imagen-escritura en la obra del pintor y, por el otro, muestran cómo en la interpretación de las posibilidades abiertas por estas operaciones artísticas yace una manera de imaginar el mundo peruano del pasado en términos plástico-verbales.

En «Lectura de una imagen» y «El arte en el Perú antiguo» se hace casi la misma pregunta: ¿Cómo interpretar imágenes plásticas que no guardan símiles obvios con la «realidad»? El primer ensayo presenta el problema de encontrarle contenidos a elementos abstractos de una litografía (fig. [7]) del *Homenaje a César Vallejo* (Szyszlo 1950):²⁷

[...] tales manchas están allí frente al contemplador provocando una respuesta, apelando a los imprevisibles 'reconocimientos' de su propia pro-

²⁶ Antes, en 1957, publica el ensayo «Pintura de Fernando de Szyszlo». «Lectura de una imagen» se publica el 3 de octubre de 1976, cronológicamente se ubica entre el «El viejo arte prehispánico en pos del mundo» (24 de octubre) y los textos «El lucero grande de José María» y «Tejidos precolombinos» (ambos publicados el 26 de diciembre de ese mismo año). El ensayo sobre tema peruano precolombino que sigue a estos últimos es «El arte en el Perú antiguo», publicado tres meses más tarde.

²⁷ Se trata del grabado que incluye, caligrafiada, una de las cinco estrofas del poema «La paz, la avispa...» (fechado el 25 de setiembre de 1937) de los *Poemas humanos*. El poema de Vallejo consta de enumeraciones de diversas categorías gramaticales que terminan todas en puntos suspensivos. Szyszlo incluye en su grabado la siguiente estrofa de cuatro versos:

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando... (Vallejo 1968: 382).



Figura [7]

Fernando de Szyszlo. De la serie *Ocho litografías en homenaje a César Vallejo* (1950)

yección configuradora. Paradójica y realmente, esas manchas están indefectiblemente abiertas a la interpretación y esta puede ser varia. Según lo dicho, ¿cómo, entonces, pretender dar con su sentido válido? ¿Cómo reducir las virtualidades de su registro simbólico? («Lectura de una imagen», en Sologuren 1988c: 38o)

Y el segundo tiene que ver con geometrificaciones y aparentes alegorías del arte peruano precolombino:

Cerámica y textilera, manifestaciones mayores de este arte [el precolombino], representan la realidad ya de manera naturalista, ya estilizándola, ya abstrayéndola hasta llegar a su total geometrización. O bien proponen nuevas figuraciones hechas a partir de varios dispares elementos reales. [...] Pero a medida que el vínculo de la semejanza —entre representación y objeto representado— se va adelgazando, como acontece con las estilizaciones (en las que se conservan algunos rasgos considerados, de modo convencional, esenciales del modelo), crecen las dificultades para identificaciones más o menos fundadas. Por otra parte, las transformaciones fitomórficas de ciertos animales (las verrugas del sapo como pallares, por dar un ejemplo) hacen que éstos adquieran caracteres simbólicos. Y es entonces cuando el estudioso se encuentra en medio del problema. ¿Cómo dar con el sentido justo, como el mensaje propio, dentro de tan varias opciones significativas como las que el símbolo propone? («El arte en el Perú antiguo», en Sologuren 1988c: 354)

Para Sologuren es posible cierta interpretación en el primer caso debido a que la imagen visual es contigua y análoga a la palabra escrita. El fragmento poético vallejiano caligrafiado enunciaría «puros sucesos» (354) sin tiempo ni persona, gerundios sin vinculaciones lógicas gramaticales (libres de linealidad y sintaxis) que funcionan independientemente estableciendo, más bien, una estructura de asociaciones no continuas y multidireccionales (morfológicas y semánticas) basadas en las semejanzas de sus morfemas de intemporalidad y sus significados «venciales»:

Así cada término surge en un aislamiento tan sólo exterior, ya que brota como seña de la sustancia básica y única de la percepción existencial.

Diseminación de signos que en el plano formal, por otra parte, están unidos por el hilo de la semejanza categorial. Poema meteórico, suspendido y sin raigambre, tan sólo en apariencia. La pluralidad de significados lleva, a su vez, a concertar la unidad dentro del cambio. Varía y una como la existencia humana. Poema-metáfora involucrante de su radical sentido. («Lectura», en Sologuren 1988c: 379)

En cuanto imagen con direccionalidad y movimiento, la línea de la escritura comparte el espacio de la página con otros elementos no escriturales, indefinidos (por no figurativos), y también «aislados en apariencia» por obra del espacio en blanco que les da fondo:

Flanqueando esa fluctuante caligrafía, solo tres elementos visuales, tres formas geométricas (de tenue, esponjosa y saturada materia, respectivamente), huellas cuyo único propósito parece ser la evocación de lo más remoto de la aventura del hombre. Algo elemental, diríamos natural: Szyszlo intuye este hecho y hace que la naturaleza actúe por su mediación. La mano sólo deja unos simples rastros (casi tan sumarios y directos como las improntas digitales en las paredes de una caverna prehistórica); huellas que han renunciado, precisamente por ello, a toda posible elaboración, a toda adherencia cultural, a tal punto que parecen estar desprovistas de otras resonancias significativas. (Sologuren 1988c: 379-380)

Las formas geométricas podrían también pensarse como la configuración de estados diversos de una dinámica bi o tridimensional en proceso: secuencia lineal o expansión/contracción en el espacio. Sologuren ve en el trabajo de Szyszlo una operación artística que, después de establecer contigüidad entre ellas, ha superpuesto y relacionado analógicamente las estructuras poética y visual dándoles un «registro simbólico» (1988c: 380). Así como hace Westphalen, Sologuren también entiende en esa litografía del *Homenaje* una relación imagen-escritura sin jerarquías, donde la parte textual no preside (como lo haría un título) el espacio de la página. Esta «coordinación» entre imagen y escritura, el hecho de un texto que se elige por ser poético y la capacidad simbólica que Sologuren les percibe son tres factores que pueden analizarse conjuntamente mediante el uso de ciertos conceptos por los que se ha vinculado la emblemática al discurso simbólico.

CARPIT ET CARPITVR VNA

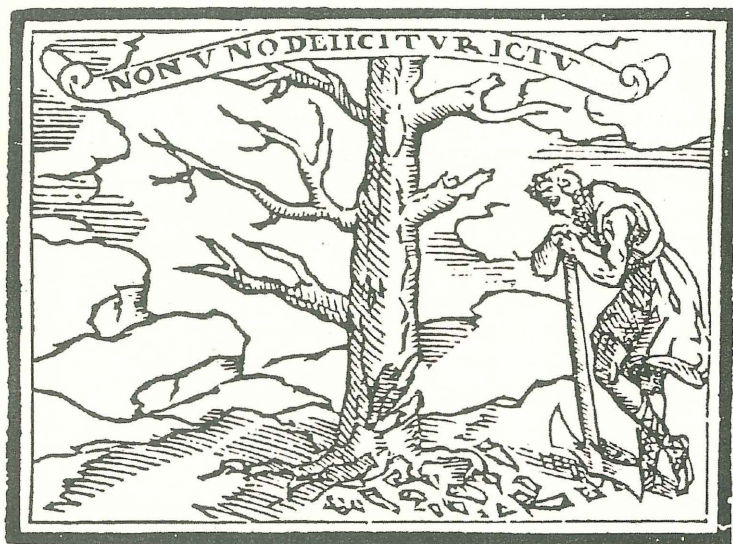


La embidia miserable y ponçoñosa,
Su propio coraçon esta royendo,
Del plazer de su proximo rauiosa,
Se va visiblemente consumiendo,
O lima sorda, esquiua y escabrosa,
Tus dientes gastas quando vas mordiendo
La superficie del hazero fuerte,
Que ael das lustre y ati das la muerte.

Figura [8]

«Carpit et carpitur uña» [Dañar y dañarse es uno]
De *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias* (1610)

NON VNO DEICITVR ICTV



Vna antigua carrasca, que el villano
Pretende derrocar, le ocupa vn dia;
Muda el destal de vna en otra mano,
Suda, descansa, y buelue a su porfia:
Porque conoce le saldria en vano
Querer, que lo que en cien años se cria
A vn solo golpe rinda su dureza,
Dado por flaco braço y con pereza.

Figura [9]

«Non uno deicitur ictu» [No se consigue de un solo golpe]
De *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias* (1610)

Un *emblema* (figs. [8] y [9]) puede definirse como un artefacto impreso que configura de manera estable la imagen visual y la palabra (Daly 1979: 8), el número de sus partes varía de tres *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*, a solo las dos últimas (6-7). La *inscriptio* es un breve lema o *motto* que funciona como título. Me interesa comentar el tipo de emblema que consta solo de una *pictura* (la parte visual) y de la *subscriptio* (cita en verso o prosa) que se imprime debajo de aquella; muchos emblematistas asumen que entre las dos partes existe siempre una relación significativa que no subordina ni prioriza. Para ciertos investigadores, este último modelo de emblema corresponde a un modelo básico de *discurso simbólico* o, puesto de otro modo, de una secuencia verbal «integralmente metafórica» (Reisz 1977: 55)²⁸ donde también podría hablarse de *pictura* y

²⁸ En su ensayo «Predicación metafórica y discurso simbólico: hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios» (1977), Susana Reisz entiende el *símbolo* como un fenómeno que se da cuando todos los elementos de una secuencia discursiva exigen el tránsito de un significado literal (superficial) a uno no-literal (profundo). Ella prefiere hablar globalmente de secuencias y no de palabras, de *discurso simbólico* más bien, puesto que las secuencias son «integralmente metafóricas» (55). Para explicar el *discurso simbólico*, Reisz va a llamar *pictura* al sentido literal del discurso y *subscriptio* al sentido no-literal, apoyándose en la terminología que proviene de *Die Struktur des Literarischen Symbols* (1975) de J. Link, quien la toma a su vez de las investigaciones sobre la emblemática de A. Schöne —*Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1964)—. Según Link, escribe Reisz, «el emblema representa el tipo estructural más simple de lo que él llama ‘símbolo literario’: aquél en que la *subscriptio*, es decir, el sentido no-literal (o “profundo”, si queremos mantener el paralelismo con el proceso metafórico) está hecho explícito en el texto»; y a continuación agrega: «En el extremo opuesto se ubicarían aquellos símbolos literarios en los que la *subscriptio* no está realizada ni total ni parcialmente en el texto sino vagamente sugerida. Si queremos poner estas ideas con nuestra delimitación preliminar, diremos que nuestro paradigma de discurso simbólico es el equivalente de este último tipo. [...] Que asumamos los términos empleados por Link no implica, sin embargo, que hagamos nuestro el presupuesto de que la *pictura* del símbolo literario sea siempre una “pintura” o “imagen” o, dicho de otro modo, que el sentido literal o “superficial” del discurso sea siempre transferible a una representación gráfica. Si, a pesar de ello, adoptamos la terminología en cuestión es porque creemos que, aun prescindiendo del elemento icónico constitutivo del emblema, su parentesco estructural con el discurso simbólico resulta evidente» (58-59). Es necesario subrayar que la *pictura* no es la lectura superficial o el sentido literal, sino donde ésta se

manifiesta, la *pictura* lo es en el momento en que se la pueda relacionar con una *subscriptio*. En cuanto a estructura simbólica se refiere, Reisz escribe: «Según este autor [Link], en todo símbolo se pueden distinguir tres tipos de relaciones: —Relaciones inmanentes a P [*pictura*] y a S [*subscriptio*], es decir, relaciones “sintagmáticas”, que conciernen al ordenamiento de los elementos de los elementos de P (p1, p2, p3, etc.) y de S (s1, s2, s3, etc.); —Relaciones de proyección o reproducción entre los elementos de P y los elementos de S (a p1 le corresponde s1, a p2 le corresponde s2, etc.); —Relaciones de relaciones del siguiente tipo: p1 es a p2 como s1 es a s2, es decir, la relación entre dos elementos de P es equivalente a la relación entre dos elementos de S correlativos de los anteriores. En esta relación compleja reposa el isomorfismo [relación de diferente composición e igual forma] existente entre P y S. Si bien las tres clases de relaciones están estrechamente vinculadas entre sí, determinadas relaciones generadoras de isomorfismo resultan de la interacción de relaciones sintagmáticas y de proyección —la clase decisiva, la que constituye a un discurso poético en símbolo, la que organiza su compleja unidad, es la tercera. La condición para que haya símbolo no es que los elementos del discurso estén organizados de una cierta manera ni tampoco que a un elemento aislado se le pueda atribuir un sentido distinto del literal. La condición básica es que el discurso permita una lectura literal y por lo menos otra no-litera y que los elementos de ambas lecturas estén articulados conforme a un esquema básico de relaciones. Como veremos más adelante, esto no implica que todas las relaciones entre los elementos de una lectura se correspondan con todas las relaciones entre los elementos de la otra. Para que haya isomorfismo basta que haya una correspondencia parcial» (61). La decodificación de un símbolo a partir de la «sensación [...] de que el mensaje del texto no se agota en su sentido literal o superficial» (63) comprendería la adjudicación de una *subscriptio* a la *pictura*. Se necesita que el texto contenga señales indicadoras de una duplicación del nivel del discurso, perceptibles gracias a cierto grado de «distancia hermenéutica» entre emisor y receptor: «la posesión común de una suma de tradiciones, convenciones, experiencias, juicios e intereses y de una suma de códigos correspondientes [...] [, que] garantiza el reconocimiento de las señales y, a partir de ellas, la elaboración de una hipótesis de lectura ‘profunda’ acorde con la intencionalidad del discurso» (63). Elementos inesperados que se presentan en el discurso simbólico producen un efecto de «extrañamiento» (64) que cuestiona la validez de la interpretación literal, o lectura superficial; «los mecanismos de extrañamiento —escribe Reisz— operantes en la *pictura* [...] van desde la presencia aislada del detalle raro o insólito hasta la presencia recurrente del detalle obvio, banal, aparentemente innecesario o redundante. Tanto en uno como en el otro caso, el bajo grado de probabilidad o esperabilidad de los elementos extrañantes va ligada a un alto grado de potencia connotativa» (64-65). Hay que construir la relación simbólica a través de los ejes de orientación de estos elementos. De cómo éstos se relacionan y de las connotaciones ligadas a ellos resulta un modelo parcial que hay que completar de acuerdo con relaciones analógicas. Para

subscriptio pero en términos de «sentido»: la primera consistiría de un «sentido» o «lectura» *literal* de la secuencia y la segunda, un sentido o lectura *no-literal*, ambos «articulados conforme a un esquema básico de relaciones» inmanentes, de proyección y de relación [léase analogía](61).

Vale la pena explorar esta perspectiva acerca del símbolo ya que, *grosso modo*, se podría intentar lo que Sologuren llama una lectura iconológica de las operaciones puestas en práctica por Szyszlo. Apoyado en las semejanzas y diferencias entre *emblema* y *discurso simbólico*, encuentro en la litografía tres operaciones significativas complejas que requerirían un análisis más exhaustivo que no es el objetivo de estas páginas. En primer lugar, una relación parcialmente emblemática —por tener contenidos mutables y plurisignificativos— entre las figuras geométricas de Szyszlo (*pictura*) y los versos de Vallejo (*subscriptio*). En segundo lugar, una relación simbólica entre dos *picturas* (imágenes/versos) y una sola *subscriptio* interpretada por Sologuren como la «oposición y continuidad de los actos humanos» (Sologuren 1988c: 381), u orden mayor de la experiencia vital, donde la lógica y la linealidad dejan paso a la multiplicidad y el azar. En tercer lugar, otro tipo de relación «emblemática» en la que pintura abstracta y poesía moderna funcionan como *pictura* (la visualidad de los versos se obtiene también gracias también a la caligrafía) cuya *subscriptio* es un discurso cultural acerca de una tradición artística peruana que pone en juego las «peruanidades» tanto de Vallejo como de las proyecciones histórico sociales de términos andinos, que en esos momentos señalan una aparente asunción de la memoria de los vencidos durante la invasión europea.

Si, por un lado, la emblemática acepta que el observador de un emblema espera un significado mayor de lo presentado visualmente en la combinación imagen-escritura (Daly 1979: 38-40), y que es la *pictura* a lo primero que éste accede, se podría decir, también, que, en un análisis

esta operación no es necesaria la analogía total sino parcial. Reisz termina esta sección de su trabajo comparando los discursos metafórico y simbólico: «La diferencia [con la metáfora] estriba en un mayor grado de complejidad derivada del hecho de que en el símbolo no se superponen dos conceptos ligados a un foco lexemático [de palabra] sino de dos complejos conceptuales ligados a un discurso total y articulados entre sí según el tipo de relación más complicada: la “analogía” o relación de relaciones» (65).

simbólico de la litografía de Szyszlo, para el observador la «sensación» de que el mensaje «no se agota en su sentido literal o superficial» (Reisz 1977: 63) proviene del hecho de que éste accede primero a las señales indicadoras de una duplicación a nivel del discurso a través de la imagen visual. En este caso particular, ya sea que se dé una suerte de relación emblemática entre las figuras geométricas y los versos, que estas configuraciones sean dos *picturas* con un mismo *subscriptio* o que haya una relación emblemática entre pintura abstracta y poesía moderna, la coordinación, el subrayado balance, entre imagen-escritura es muy relativa. En todas las posibilidades emblemático-simbólicas que he mencionado, las relaciones construidas con imágenes se superponen a relaciones verbales que le sirven de base, como bien observa Sologuren e, indirectamente, confirma al llamarlas en su ensayo «comentario visual» (1988c: 379):

Pero es el caso que los signos visuales, las tres formas, están en relación (tanto formal como de contenido) con los versos de Vallejo. De modo que este mensaje verbal transcrito e iconizado, fuente suscitadora de la imagen plástica, puede ser, *además*, el límite significativo de ésta. Echando mano a uno de los tecnicismos de Roland Barthes, diremos que el texto poético «ancla», fija, los significados posibles del grafismo.

El artista ha penetrado en el sentido que entraña esa secuencia de gerundios, en su alternancia de ayes y ees tónicas, en sus lapsos abiertos hacia afuera (ardiendo, comparando, viviendo) y los vueltos hacia adentro (enfureciéndose, estremeciéndose, muriéndose); ha calado, con los más rudimentarios trazos, actos-gestuales-plásticos, en la radical dialéctica que el texto revela: oposición y continuidad de los actos humanos. (Sologuren 1988c: 380-381)

Este particular uso de la escritura en el *Homenaje* va a ser aplicado por Szyszlo una década más tarde a la combinación «serie pictórica-título» en los cuadros de *Cajamarca*; y, poco años después, las estrategias del *Homenaje* y de *Cajamarca* van a presentarse unidas en la realización de la serie *Apu Inka*, en la que existe tanto un título aglutinador, para todo el conjunto, como títulos secundarios —versos del poema en este caso— acompañando cada cuadro. También a *grosso modo* podría hablarse de la presencia de una relación emblemático-simbólica ya codificada por sus antecedentes artísticos; en ésta, tanto el título del poema que-

chua como la serie imágenes de los cuadros funcionan como sentido o lectura «literal» (como una o dos *picturas*) de una *subscriptio* (o sentido o lectura «no-literal») conformada por una red aglutinante de significados «nacionales» que proviene de una gran cantidad de complejos discursos culturales e históricos. Por otro lado, el título del poema quechua «ancla» tanto la estructura como el sentido de las imágenes de los cuadros, además de darse entre ellos relaciones simbólicas por contigüidad y analogía. Operaciones semejantes pueden encontrarse entre cada uno de los cuadros y sus versos-títulos.

Las relaciones de contigüidad entre palabra e imagen establecidas ajustadamente en el *Apu Inka*, sumadas a las metafóricas, o de semejanza, entre la estructura de la composición pictórica y la de los contenidos poéticos y etnohistóricos escogidos luego por Szyszlo, son accesibles al tipo de interpretación iconológica que propone y lleva a la práctica Sologuren en su análisis del *Homenaje*. Sologuren no limita esta «lectura de imágenes» y «observación de textos» a un comentario particular acerca de las estrategias artísticas de un pintor contemporáneo, aquélla es también una herramienta para imaginar una interacción congruente de registros plásticos y visuales en el espacio artístico del pasado peruano. En «El arte en el Perú antiguo», ensayo publicado solo seis meses después del anterior, Sologuren propone también un enfoque iconológico en la interpretación de un arte precolombino que carece de una tradición de lecturas sistemáticas, teorías, comentarios o críticas acerca de su factura. Si bien las configuraciones «naturalistas» y «estilizadas» permiten un reconocimiento de la naturaleza andina que hace posible cierta «lectura» de sus contenidos, el problema mayor lo plantean las «abstracciones», «geometrificaciones» y combinaciones simbólicas sin «anclajes» significativos. Frente a este problema, el enfoque iconológico de Sologuren sienta las pautas una lectura «emblemática» que coloque contiguamente y superponga a igual nivel jerárquico las estructuras simbólicas de imágenes y textos orales precolombinos:

E. Yacovleff y F.L. Herrera (*El mundo vegetal de los antiguos peruanos*) ya en 1934, señalaban el interés que revestía no sólo para el botánico la identificación de las plantas «sino también para el arqueólogo en su tarea de interpretar las producciones artísticas del hombre prehistórico y

esclarecer el nivel general y el contenido de su cultura». Planteaban, como se deduce, la necesidad de un enfoque iconológico.

Si bien la ausencia de testimonios escritos del Perú precolombino es obstáculo muy grande, se cuenta siempre con las introducciones de la semejanza (la metáfora) y cuando esta falla queda el recurso de la contigüidad (la metonimia): el sapo es símbolo del agua y por extensión de la fecundidad [...]. Y está la tradición oral. Mitos y leyendas son cantera a la que echa mano el investigador en su difícil, y hasta aparentemente irrealizable, intento de descifrar el contenido simbólico de este siempre fascinante arte. (Sologuren 1988c: 354-355)

Arqueología, vestigio, poesía quechua y pintura abstracta en un rescate emblemático del espacio en el pasado

Me queda analizar, aunque sea en forma breve, la manera en que algunos aspectos de la poética de Szyszlo son interpretados por miembros de su promoción como versiones de un proyecto estético grupal que imagina y construye una identidad para el artista peruano contemporáneo. El ensayo de Sologuren «Szyszlo y la configuración del vestigio» (1978) presenta una integración de estos aspectos. Primero están las nociones de la labor artística y la naturaleza del arte en el Perú como tareas de interpretación y estudio estéticos del pasado prehispánico y luego la forma cómo a las herramientas conceptuales de este tipo de *poética* nacional se les superpone el imaginario de un «rescate» del «tesoro» que constituye el legado cultural precolombino. En esos años, Szyszlo lo expresa en su ensayo «Arte y ciencia: algunas reflexiones» (1979):

[La labor del investigador científico] consistiría en develar, en descubrir procesos, leyes y comportamientos. (Notemos de paso que esta descripción se ajusta, casi literalmente, a una frase en que Samuel Beckett afirma que la obra de arte «no es ni creada ni elegida sino descubierta, destapada, excavada, porque pre-existe en el artista como ley de su naturaleza».) [...] Esta relación del arte con la ciencia, como instrumentos ambos para el descubrimiento, para la exhumación de verdades ocultas, tan evidente en materia de investigación científica se hace también clara con respecto a la creación artística [...] [Por otro lado] la obra de un artista solamente puede salir, por más clásica y objetiva que nos parez-

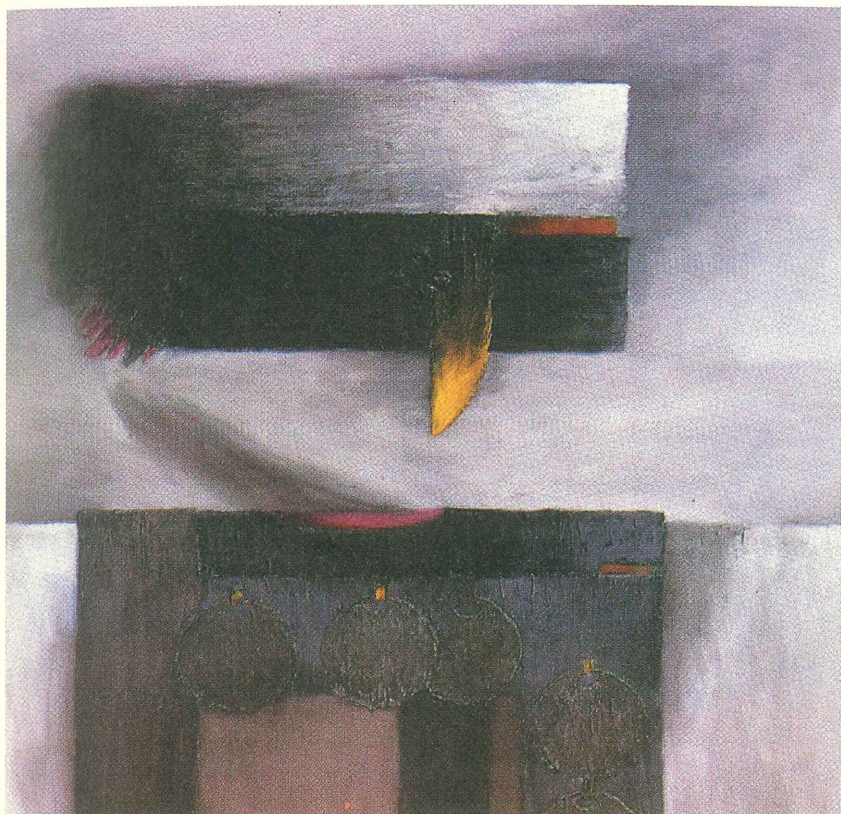


Figura [10]

Fernando de Szyszlo. *Waman Wasi* (1975)

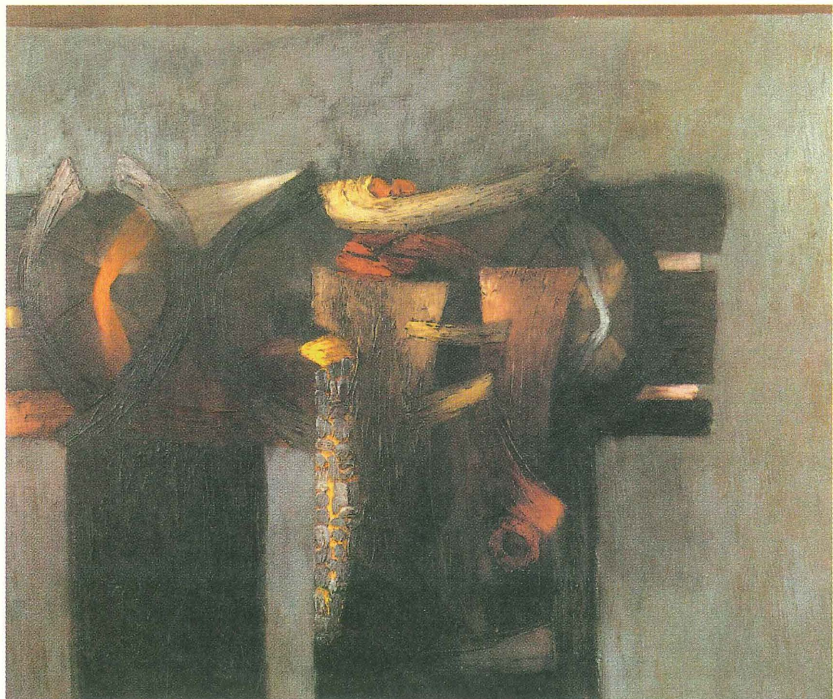


Figura [11]

Fernando de Szyszlo. *Mesa Ritual* (1986)

ca, de una inmersión en el propio ser [...], por más elaborada y lúcida que sea una obra de arte, su idea inicial, sus raíces están hundidas en lo más oscuro del espíritu del autor. (Szyszlo 1996: 25-26)

Con respecto a Sologuren, el «rescate» que éste ve en la obra de Szyszlo consiste en un proceso de composición que, luego de *Inkarri* y de las series *Valle Grande* (1969), *Runa Macij* (1970), *Imago* (1971) y *Natura De Fecit* (1972), llega, con *Interiores* (1972-1978),²⁹ a lo que parece ser el tercer estadio de una «inmersión espacial» que desplazan escenario y figuras desde un ambiente exterior cósmico hasta uno interior subterráneo (e inclusive arquitectónico), pasando por otro que sugiere la línea del horizonte y la superficie terrestre (figs. [10] y [11]). Esta dinámica hacia abajo y al interior es asimismo un desplazamiento hacia el pasado, hacia un «recinto precolombino» como el lugar donde se preserva el legado estético peruano:

1972 marca, con la serie de acrílicos y gouaches denominada «Interior», un nuevo tratamiento del espacio. Es fácil advertir que, a lo largo de sus telas precedentes, el pintor recurría a un procedimiento de destaque de los objetos que situaba en primer plano, al oponer a éste un fondo por lo general uniforme o dividido en dos campos horizontales. Fondo unitario o zonificado, con apariencia de telón cósmico, pues un cromatismo sabiamente modulado lo enoja y anima. Las pinturas de «Interior», en cambio, entrañan una nueva disposición. Ahora, el telón ha sido levantado y va a mostrar un recinto a modo de escenario donde los objetos, mantenidos siempre en primer plano, se afirman en un piso, sobre una base visible de apoyo, lo que implica la ruptura del plano de fondo y el surgimiento de un espacio virtualmente arquitectónico. Es dable así hallarse con una concreta sugestión de férreos recintos precolombinos o de cámaras con piso recubierto de coloridos y geométricos mosaicos europeos. En cierto sentido, se puede decir que el pintor ha logrado hacer doméstico y racional ese espacio, que se erguía como una lápida inquietante, e instalarse en su interior.

²⁹ Las series que Szyszlo produce durante el resto de esa década son: «Piedra de Sol» (1973), «Travesía» (1973), «Casa Ocho» (1974), «Waman Wasi» (1975), «Puriq Runa» (1975-1978), «Camino a Mendieta» (1977-1978) y «Noche estrellada» (1979).

Bajo tierra, nuestro pasado vibra y palpita con la vida estética que a ceramios y telas le insuflaron los hombres de las viejas culturas. Bajo tierra (nos recuerda Szyszlo a cada paso), arden los espléndidos colores y reposa la plenitud de las formas. Cámaras subterráneas, arquitecturas del subsuelo, panteones dispersos en los arenales, aposentos ocultos a los hombres que marchan en la superficie. Ocultos, no ignorados. (Sologuren 1988c: 376-377)

La interpretación de Sologuren responde también a las particularidades de su propio trabajo. La «cámara subterránea» a la que se refiere es un equivalente a la sugerida en su extenso poema-poética *Recinto* [1967] (1968). Este texto se estructura en base a tres líneas argumentales que convergen poco a poco en el «relato» de una sola búsqueda: dos excavadores arqueológicos, uno americano (un anónimo saqueador, o *huaquero*, peruano) y otro europeo (Friedrich Schliemann, supuesto descubridor de Troya) van hacia sus orígenes culturales mientras una voz hurga en las capas de subconsciente buscando el origen de lo poético. El análisis de Sologuren presentado en la cita previa parece también explicar, parafraseando y variando las imágenes, los siguientes versos de *Recinto*:

oculto esplendor bajo las patas del rebaño
bajo olivos y molles bajo tiempo
limpio todo limpio y callado

(*Una mosca tal vez negra o azul nos recordaron*
—nos confesó el huaquero y quizá Schliemann)

llegamos al sitio de aire
a la botella subterránea
allí donde translucen escarlatas
alas de pimienta
esmeraldas polvorientas
turquesas absorbidas por milenios
el aire estaba allí con su túnica de fiebre
nimbado de altos vasos donde
cuaja el silencio
toda costra su grave sangre (Sologuren 1989b: 100).

La operación de «rescate» es, en los tres casos, un movimiento complejo que semeja muy de cerca el proceso que ve Sologuren en el tra-

tamiento del espacio en la obra de Szyszlo: un vector va hacia abajo, otro al interior y uno tercero hacia atrás. A esta «excavación» en el pasado-subsuelo-interior también le corresponde cierto imaginario sologureniano en torno al acto de *memoria*, que desarrolla en 1947 a partir de sus lecturas de literatura francesa («Guirnalda a Gérard de Nerval»). Sologuren entiende la dinámica de la Memoria como una refracción especular que se origina en un impulso de vibración luminosa que se mueve del presente al pasado y vice versa para terminar en el «rescate germinal» (1988c: 102) que es la configuración del Recuerdo: una descripción que no recrea lo perdido en el tiempo sino que meramente ordena el rastro perceptible de las huellas de lo que hubo habitado o transitado por el paisaje natural.

El segundo aspecto que quiero analizar es el uso de concepciones y terminología «arqueológicas». Una clave está en el vínculo entre la fragmentación y el paso del tiempo. En su ensayo «Lectura de una imagen» (1976), Sologuren llama «rastros» y «huellas» (1988c: 380) a las formas geométricas de las litografías de Szyszlo, también se refiere a un ordenamiento de «rastros» dejados en el paisaje natural cuando trata del Recuerdo. El desplazamiento al subsuelo-interior-pasado es tanto «rescate», «recuperación», «interpretación», «estudio» como *operación artística*, una labor que como el proceso arqueológico también «excava», «exhuma» y ordena huellas y señas dejadas por lo perdido en el tiempo. Las «señas» en la pintura de Szyszlo operarían como objetos arqueológicos, «vestigios» que estéticamente funcionan como núcleos evocadores del conjunto de relaciones que constituiría su contexto original, su escenario en el pasado. Lo que la labor artística —la *poética*— del pintor propone, dice el escritor, es un tipo de reconstrucción imaginaria a partir de las relaciones metafóricas y metonímicas que trae consigo el *vestigio*:

La parte más amplia y significativa de la obra de Szyszlo propone básicamente una lectura icónica del vestigio, lo que equivale a decir que su pintura, al sumergirse en el tiempo, intenta alcanzar y rescatar al hombre del Perú antiguo y con él la constelación de signos que le fueron propios. El pasado, la historia, el drama social y humano se revelan —se hacen visibles—, entonces, a una mirada atenta al secreto mensaje que en ellos pervive. [...] El rescate al que nos referimos es una operación raigalmente artística, un hecho plástico inobjetable, convergente con su

apasionado interés, que es estímulo, por las manifestaciones originales del arte del antiguo Perú. Operación que se produce, por fuerza, en términos opuestos de ser y no ser, esplendor y deteriorarse, vivir y perecer. Dialéctica vital sobre cuyo momento de conciliación se levanta emocionado y deslumbrante canto del color y la luz de la vida recobrada por el arte. El fragmento, el resto evocado en la tela, se convierte a su vez en el centro de apelación de un acontecer, con toda su poderosa dinámica implicatoria. El espectador traspone entonces, por decirlo así, los umbrales del cuadro, e inicia un viaje más adentro del contenido inmediato y aparente de la imagen: los cuatro anillos, soles en eclipse, de «La ejecución de Túpac Amaru» (1967), nos lanzan a un nivel simbólico de connotaciones en las que se agolpan sentimiento y sensaciones de desmembración y muerte.

Como la acabada de citar, basta recorrer sus demás series («Cajamarca», 1962; «Apu Inca Atawallpaman», 1965-1966; «Puka Wamani», 1966-1969; «Runa Macii», 1970-1971; «Imago», 1971; «Interior», 1972; «Travesía», 1973; «Camino a Mendieta», 1977 y la más reciente «Casa de Venus») para percatarse de la inquietante presencia del vestigio asumida en su vertiente clara y enigmática a la par, en pulsión comunicativa, en su remota ceguera. Pero el vestigio es resultado del deterioro, es fragmentario y residual, es la dramática señal del paso del tiempo. El vestigio está de paso al polvo, su último estadio. Siendo así, es forzoso sentir la poderosa y silenciosa irrupción del espacio en la corriente del tiempo. Por eso en sus pinturas asistimos ^{3º} al espectáculo de sus rostros y estratagemas. (Sologuren 1988c: 375-376)

^{3º} Elementos de estas líneas van a repetir en un segundo poema-poética sologure-niano, titulado «La Hora»:

[...] la historia no se vacía de sucesos
la gota es evidentemente de sangre

asistimos a una apoteósica danza de la muerte
al espectáculo del siglo
con comparsas masivas
y coreografías de inenarrable pesadilla
con nubes de cercenado esplendor
pero eficazmente radiactivas
los megatones miden
sus méritos artísticos... (Sologuren 1989b: 221)

Las alusiones al «acontecer», a una «dialéctica vital» y al «levantarse emocionado del canto del color y la luz de la vida» remiten sus observaciones a su propio análisis de la poesía de Vallejo y las imágenes del *Homenaje* y a lo que escribe Westphalen sobre lo mismo en «Poesía quechua y pintura abstracta». Al ordenamiento de los vestigios en el espacio escénico del cuadro, Sologuren le agrega, líneas más adelante, un carácter «textil». Estos elementos plásticos en las composiciones de Szyszlo, observa el escritor, son núcleos productores, intersecciones de «haces» temporales y espaciales que destellan en diversas y múltiples direcciones, y que se entrecruzan con otros. Para Sologuren, el vestigio en la obra de Szyszlo sería, por lo tanto, el «centro de apelación de un acontecer», un *nudo* que expande sus hilos (o «rayos») hacia otros centros (o «haces») creando una dinámica que, a partir de uno de estos puntos, establece («recobra» del pasado) un «espacio» que irrumpe en la corriente temporal.³¹ Esta manera de entender la creación artística en términos de recuperación de la memoria explica el uso —que hacen no solo Sologuren sino también el propio Szyszlo y los críticos que ya

³¹ En su versión previa de este ensayo, 1974, Sologuren tiene dos interesantes párrafos que tratan teóricamente el espacio artístico a partir de la pintura de Szyszlo: «Al espacio físico, bidimensional, del cuadro, y al espacio creado por las relaciones de perspectiva que en él se materializan, se añade otro, a nuestro modo de ver, esencial: *el espacio metafórico*, es decir, *el lugar adonde el pintor traslada y sitúa su visión*. El lugar —no el tema ni el motivo— donde ésta se revela, ya sea determinando un cerrado apartamiento, un devolverse siempre a sí mismo; o bien, su mostración como realidad en proceso, abierta al mayor número posible de relaciones contextuales. Espacio metafórico solo en cuanto se le capta desde fuera, desde la margen externa y previa al acto configurador, pues considerado dentro de la concreción autónoma del cuadro este espacio asume una realidad como producto único y exclusivo del hecho pictórico. Y es, en esta óptica, un espacio real.

Tal espacio, metafórico o real (análoga aparente oposición a la de arte abstracto o concreto), define, en última instancia, la actitud del artista frente a la realidad. Creemos así aislar dos tipos básicos de enfrentamiento ante esta: *uno que establece la sucesión en el espacio*, abre una secuencia, relaciona, relata, se dinamiza y, en una palabra, irrumpe en el flujo temporal; el otro que opera una *abstracción; suprime el contexto, reduce el objeto a su sola presencia, lo describe, lo subtrae* (se diría, de ser posible) *del discurso temporal*» (Lauer 1975: 37-38).

comentamos— de imágenes cósmico «estelares» donde «luces» se superponen a «pulsaciones», «joyas», «vestigios» y «anudamientos»:³²

La pintura reclama, obvia e ineludiblemente, un punto de vista ante la realidad física, y otro, ya no tan patente pero así mismo necesario, dirigido hacia el lado invisible de esa realidad. La pintura es, por esencia, hecho visual y manual, pero también, como pensaba Leonardo, cosa mental y previa. De esta premisa hay que partir para acercarse a las obras de Fernando de Szyszlo. Su compromiso con la realidad lo asume como un afán de rescate del legado indígena peruano, de modo que las imágenes propuestas se mueven, cada vez más resueltamente, en la dimensión temporal, buceando en la entraña abisal de un pasado no por ágrafo desprovisto de múltiples aunque oscuros mensajes. De esta entraña saca los elementos, las señas que luego anuda en haces nocturnos o solares, en plurales trayectorias de sentido, de entretejidas alusiones: todo lo cual está en la raíz de ese espacio o expansión de su universo imaginativo tan impregnado, e impregnante, de emoción poética. No otra cosa es la serie de telas inspiradas en «Apu Inca Atawallpaman», la estremecedora elegía quechua por la muerte de Atahualpa. Szyszlo lleva su pintura al hontanar³³ mismo de ese purísimo poema. (Sologuren 1988c: 375)³⁴

³² Las observaciones pueden extenderse a Eielson quien, además de trabajar con la imagen gráfica y la escritura, también se sirve de *nudos* y haces sugestivos en sus propios hallazgos artísticos. Como ejemplo del vocabulario usado para el trabajo de este artista, cito algunas líneas de Juan Acha acerca de los nudos y de los *quipus* eielsonianos: «Formalmente, el protagonista de estas obras lo tenemos en el triángulo conformado por la tela monocroma que parte de cada nudo y va abriéndose con sus pliegues radiales y tensores, sirviéndole de fondo otra tela templada de igual o diferente color. Algunas veces los triángulos son dos y los unen unas telas retorcidas de sendos colores» («Los nudos de Eielson», en Eielson 1979a).

³³ *Hontanar* es el nombre de una colección de cuadernos creada por Sologuren en 1960 con el fin de publicar la obra de escritores jóvenes (Sologuren 1989c: 125). Es, asimismo, un término usado por Salazar Bondy (ed. 1964b) para su antología de *Poesía quechua*, y aparece aquí referido a las relaciones entre arte contemporáneo y literatura precolombina.

³⁴ Obsérvense los comentarios que hace en 1990 el crítico Carlos Silva cuando, cuestionando la noción de «rescate» en las operaciones artísticas de Szyszlo, escribe en el catálogo de la exposición *Fernando de Szyszlo* en Caracas: «Pero atención: esa bús-

El último aspecto que me interesa comentar es la ubicación, que he señalado en el caso de las series *Cajamarca* y el *Apu Inka*, de un espacio histórico dramático para la identidad nacional. Esto puede apreciarse en la manera como Sologuren, usando un término como «telón» al referirse al espacio cósmico exterior que ve configurado en las telas de Szyszlo, le superpone a la pintura la idea de un pasado como evento dramático. El firmamento pictórico tendría una composición de características textiles, las estrellas son ahí nudos de un tejido astral y, al mismo tiempo, fragmentos y vestigios. La atomización estelar sería para el escritor escenario y representación, sitio de un drama cíclico que empieza con la muerte y mutilación del Inca, evento que es a su vez el colapso de un mundo, la fragmentación de un orden cósmico. En esos años de súbita ampliación del *corpus* andino, de estudios etnohistóricos y ar-

queda de las evocaciones ancestrales no es nunca en Szyszlo curiosidad y reviviscencia arqueológicas para poner a la luz las características formales del quehacer artístico prehispánico y, de algún modo, encarnarlo y repetirlo. Mucho menos se trata de “rescatar lo autóctono” en una especie de sublimación localista y patriótica de la orografía andina. Si tales hubiesen sido los propósitos del artista, muy distintas serían la fisonomía y la potencia semántica de sus obras. Lo inducido por él es infinitamente más sutil y radical pues el vínculo que logra establecer con las fuentes primigenias no contaminadas por el pecado original del extremado racionalismo occidental, no va hacia el mundo de las *formas* arcaicas, sino al misterio de un modo de estar el hombre en el mundo y de relacionarse con éste, lejos de los postulados lógicos. [...] Esos estratos recónditos que aparecen en la obra de Szyszlo con solemnidades casi herméticas, responden, sí, a una tradición antiquísima y siempre en floración intermitente en el mundo plástico artesanal peruano, especialmente en la textilería, pero sobre todo a la *permanencia* de ese latir maravilloso —capaz de trastocar el organizado pensamiento y la práctica “civilatorios”— y que se concentra en complejos arquetípicos colectivos los cuales, si bien están al muy privilegiado alcance en la historia pasada y presente del hombre latinoamericano (gracias a la respuesta mágico-sincrética que éste da a las sobreposiciones e imposiciones de muy diversos aluviones culturales, como nítidamente lo revela la novelística contemporánea de América Latina), también atañen al hombre de cualquier parte de la tierra: al *homo universalis*» (Silva 1990: 5). También apela a un vocabulario de «pulsaciones», de imágenes textiles y de conceptos acerca de lo mágico y religioso en el arte ya elaborados por los surrealistas. Me parece que sus líneas reflejan claramente el vínculo que guarda el análisis de Sologuren con la formación de una opinión estándar sobre la obra de Szyszlo.

queológicos, los artistas del grupo al que pertenecen Szyszlo y Sologuren prefieren asumir como pasado precolombino una narración que forma parte de la «versión de los vencidos» recientemente «descubierta» y, apoyados en ciertas estructuras textuales de la serie de relatos míticos de *Inkarri*, en donde protagonistas de diferentes periodos y escenarios históricos establecen un espacio ritual e interactúan repitiendo un interminable enfrentamiento de culturas,³⁵ entenderla como un drama o una tensión permanente e irresoluta. Esta dramatización le permitiría a Szyszlo superponer elementos plásticos, «figuras-vestigios» como discos, anillos, dientes, flujos y cuchillos, tanto a los eventos de la muerte y mutilación del personaje «último Inca» y sus variantes (*Cajamarca, Apu Inka Atawallpaman, Inkarri*) como a hechos histórico políticos más recientes e igualmente trágicos: la muerte y mutilación tanto de Túpac Amaru II (serie *La ejecución de Túpac Amaru*, de 1967) (figs. [5] y [6]) como de Ernesto «Che» Guevara (serie *Valle Grande*, de 1969).³⁶ La superpo-

³⁵ Cabe señalar algunos puntos de contacto entre el trabajo con el tiempo llevado a cabo por Sologuren, Szyszlo y Eielson, con el manejo de la historia que puede encontrarse en la lírica quechua contemporánea. En su ensayo «Dimensiones históricas de la poesía quechua» (Rowe 1993), hablando de unas canciones que tienen como referente histórico una rebelión liderada por Domingo Huarca en 1921, recogidas en 1984 en el pueblo de Toqroyoq (Provincia de Espinar, Departamento del Cusco), dice William Rowe: «Consideremos de qué manera la canción de la Primera Estampa incluye un discurso de tipo histórico. No se trata de incluir la historia mediante referencias a hechos y nombres; aunque hay referencias, no son la manera principal de la que la canción crea un terreno desde donde apelar al interlocutor. El texto se sitúa en un tiempo-espacio local que a la vez contribuye a constituir. Son verbos —acciones más que sustantivos-nombres que establecen esta doble inscripción. La primera de las cuatro secciones narra un pasado que se percibe como todavía presente. El lugar de la muerte, la pampa, es parte del mundo inmediato de los oyentes; de manera típicamente andina, el pasado se espacializa, figurando como percepción del paisaje. «Pampa» se repite dos veces, la segunda con el sufijo *raq*, normalmente traducido por «todavía», inflexión que produce una sensación de cercanía temporal» (Rowe 1993: 45-46).

³⁶ Esta es una serie de seis cuadros en homenaje a Ernesto Guevara, el «Che» donde Szyszlo repite elementos visuales presentes en las series *Apu Inka e Inkarri*, cargados ya con las asociaciones de la propia obra, además de formalizar una conexión entre su trabajo con lo prehispánico y la circunstancia sociopolítica de su momento; es decir, con los proyectos ideológicos de liberación de los pobladores andinos, los movimientos

sición de estas narraciones deja lugar, al modo de ver de Sologuren, para una recuperación/rescate estéticos —que tiene coincidencia argumental con las versiones del mito de Inkarrí puesto que se presenta la perspectiva de la reintegración de un todo (el cuerpo o el contexto de los vestigios) y su futura emergencia— de la estructura simbólico mítica del legado artístico andino, «peruanidad» que no alcanza a realizar el Indigenismo, escribe Sologuren, pero sí puede la pintura abstracta y neofigurativa contemporánea gracias, se deduce, a maneras semejantes

campesinos y las acciones guerrilleras en América Latina y el Perú. La superposición simbólica de hechos y personajes andinos míticos e históricos que realiza Szyszlo, en las muertes de Atahualpa, Túpac Amaru, Inkarrí y Ernesto «Che» Guevara, tiene antecedentes, y hasta un modelo, en el trabajo de Arguedas, quien trata poéticamente la muerte del Inca (en la traducción del «Apu Inca Atahualpaman»), la de Túpac Amaru en 1962 («Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)» [A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)]), y las figuras de Cristo e Inkarrí en 1965 («Oda al Jet»: «Dios Yapa, Dios Churi, Dios Espíritu Santo, Wamanikuna, Dios Inkarrí» [Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí]) (Huamán 1988: 90, 92). Una manera semejante de manejar el tiempo y la información histórica se presenta en otras composiciones y compositores andinos. Son significativas las observaciones de William Rowe en el caso de las canciones compuestas en Toqroqoy alrededor de la muerte de Domingo Huarca (ver la nota anterior): «¿Qué es lo que pensaron los campesinos? Habría que interrogar el campo simbólico, del que no tenemos evidencias directas; pero sí sabemos la respuesta de los jóvenes actuales a la memoria de los viejos. La Primera Estampa de Domingo Huarca propone una versión de los hechos en la que no figura Ocoruro: los gamonales con sus caballos arrastran a Huarca a la pampa y allí lo decapitan. Estos detalles añadidos merecen el siguiente comentario de parte de Flores [Galindo]: «El desenlace fusiona en un mismo personaje rasgos que recuerdan el descuartizamiento de Túpac Amaru II en 1781 y la decapitación de Túpac Amaru I en 1572. El sincretismo de la memoria popular revela la persistencia de una tradición». Podría añadirse la decapitación mítica de Atawallpa, imaginada a base de los hechos de 1532» (Rowe 1993: 44). Viendo la posible clasificación del tipo de canto que estudia, dice Rowe más adelante: «Con vista a una clasificación más amplia, Martín Lienhard ha sugerido la de *pachacuty taki*, o sea cantos de la transformación del mundo-tiempo. Con relación a las composiciones toqroyinas, comenta que “La muerte de Domingo, lejos de aparecer como un punto final, anuncia, como la de Inkarrí o la de Túpac Amaru (otros héroes “míticos” despedazados que esperan su recomposición), la llegada de otros tiempos; su voz, pese a la lengua cortada, sigue vibrando en la de sus descendientes”» (Rowe 1993: 54).

de trabajar contenidos icónicos, característica que, al final, también comparten entre sí todas las ramas del arte moderno:

Podría tomarse como paradójico, por otra parte, que un artista de concepción abstracta como Szyszlo sea quien ejerza precisamente el rol de intérprete del legado histórico-cultural aborigen, después de los intentos, sumidos por lo general en la anécdota y sin los necesarios alcances formales, del figurativismo indigenista. Pensamos que Szyszlo supo entrar por la puerta que faltaba abrir, obligado acceso al mundo que exigía ser captado desde su más recóndita dimensión mítica. [...] No es de extrañar entonces la atracción que en él ha ejercido el mito de Inkarrí, pues en éste nos damos con la coincidencia de su contenido argumental (el futuro afloramiento del Inca, la íntegra emergencia de su cuerpo ya definitivamente recuperado) con la naturaleza misma de todo mito que, espejo entre tinieblas, captura rastros de la luz visible apenas. Nueva y feliz corroboración de la vivencia del rescate que se halla, como hemos dicho, en el centro mismo de su temática. (Sologuren 1988c: 376)

6. El artista contemporáneo y el «drama» de la
disposición poético-plástica del espacio peruano:
Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela
y Jorge Eduardo Eielson

La sensibilidad plástica del artista peruano contemporáneo

En 1946, tres jóvenes escritores —Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren— editan una de las primeras muestras de poesía peruana en ser agrupada formal y críticamente bajo el rótulo de «contemporánea». Los textos, publicados antes entre 1910 y 1940, forman selecciones breves de la obra de ocho poetas nacidos entre 1875 y 1911.¹ *La poesía contemporánea del Perú* presenta poesía producida ya entrado el siglo xx, pero no reduce a ese criterio el uso del mencionado adjetivo en su título.

En el ensayo introductorio del volumen, «La poesía nueva del Perú», Salazar Bondy traza un límite periodificador —y personalizado— entre una estética anterior y una actual: «Por hábito o por pereza se hace nacer la poesía nueva del Perú en Manuel González Prada» (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren 1946: 7), «[Sin embargo, es] la poesía de Eguren, de definido sentido artístico, [la que] se halla en el pórtico de la nueva poesía peruana» (10). «Si la poesía nueva se inicia con Eguren, con Vallejo obtiene su máxima calidad, su resonancia más rotunda» (12). Salazar Bondy no detalla, por cierto, qué entiende conceptualmente por este nuevo «sentido artístico» en poesía; primero lo describe a grandes

¹ José María Eguren (1875-1942), César Vallejo (1893-1938), Ricardo Peña Barrenechea (1893-1939), Carlos Oquendo de Amat (1899-1936), Xavier Abril (1905-1990), Enrique Peña Barrenechea (1905-1988), Martín Adán (1908-1985) y Emilio Adolfo Westphalen (1911).

rasgos en términos sensoriales y dinámicos: «color [...] de miniatura, añadido a una música evanescente [...], todo ello elaborado en permanente quehacer» (10), y luego asume que su presencia es evidente en la obra de los otros seis poetas incluidos: «[Ellos] heredan las conquistas de los dos iniciadores [Eguren y Vallejo] y crean una poesía que, ajena a todo lo que las antecede, va pareja con una definición más universal y perdurable del arte. [...] Con ellos es con quienes se hace nuestra literatura digna de asimilarse a las grandes corrientes y con ellos es, por esto, con quienes debe comenzarse toda exposición de la poesía peruana en su más plena y suma vigencia» (13).

De esta introducción puede abstraerse que el nuevo, y «contemporáneo», sentido artístico al que se refiere Salazar Bondy consta de una serie de principios estéticos europeos (aceptados por él como «universales» e identificados en ese momento con el Fin de Siglo y las Vanguardias) cuyos elementos operativos no parecen, curiosamente, ser literarios, sino más bien plásticos: visualidad («color»), patrones rítmicos («música») y movimiento continuo de contracciones («miniatura») y expansiones («evanescencia»).

Con los criterios de selección del volumen, la introducción y los breves ensayos con que los editores alternadamente presentan y comentan la obra de los autores incluidos, se bosqueja una definición del arte contemporáneo en el Perú y se construye a su vez, a partir de la secuencia cronológico-estética de autores y textos construida por el libro, una «historia» de la poesía peruana del siglo xx cuyo andamio son «las grandes corrientes» de la tradición europea moderna. Este volumen, por otro lado, no denomina «artistas peruanos contemporáneos» a todos los escritores del siglo xx ni se limita tampoco a los ocho poetas de la selección sino que se refiere, sobre todo, a aquéllos que mantienen «vigente» ese nuevo y muy plástico «sentido artístico». Por uno de sus extremos, la secuencia de autores y textos se articula con el Modernismo y, por el otro, con la producción poética cronológicamente posterior a la de los autores antologados, es decir, llega a extenderse a la incipiente obra literaria de los propios poetas editores y también, en lo que toca a la perspectiva plástica, a las obras visuales tanto del ilustrador de la antología, el pintor Fernando de Szyszlo, como a la del otro artista plástico del grupo: Jorge Eduardo Eielson.

Cuarenta y dos años después de la publicación de *La poesía contemporánea del Perú*, en una entrevista concedida en 1988, Eielson va a referirse al arte contemporáneo respondiendo de la siguiente manera a las preguntas de su entrevistador:

En varias ocasiones hemos hablado por separado de performance, instalaciones y del «arte» de las culturas precolombinas ¿Cómo se concilia, si es posible, la utilización de normas pertenecientes a un mundo antiguo, y las normas de las instalaciones y las performances propias del mundo contemporáneo?

[L]a separación entre lo contemporáneo y lo precolombino es, a mi modo de ver, discutible. Es justamente todo aquello que corresponde al tiempo lineal en el cual no creo. Yo considero contemporáneo al arte precolombino. Claro, esto parece una barbaridad. Evidentemente el tiempo cronológico existe, no lo podemos negar. Pero creo que el contexto en que vivimos —y no hablo solamente del Perú, sino en el contexto universal— ciertas formas de arte como el arte precolombino, que recién se están descubriendo, son contemporáneas a nosotros, corresponden a nuestra sensibilidad (no así, por ejemplo, el arte griego). Nuestra percepción actual es mucho más amplia y el arte precolombino —nuevo en la escena mundial— tiene connotaciones (desde el punto de vista plástico) de gran actualidad, y produce una emoción muy intensa en las personas acostumbradas al arte abstracto, a formas muy esenciales, geometrizadas y funcionales puesto que dichos artistas trabajaban sobre modelos sagrados y mágicos muy precisos.

¿Cómo se obtiene la unión?

Pues no tengo que hacer ningún esfuerzo: es una síntesis natural. Es un mestizaje profundo el que sustenta todo eso. En la próxima Bienal de Venecia, por ejemplo, voy a exponer obras precolombinas antiguas como obras contemporáneas. Así, tal cual. (Eielson 1988b: 196-197)

Para el Eielson artista maduro, el concepto de arte contemporáneo no se limita a una serie de principios estéticos europeos modernos aceptados convencionalmente como universales, es más vasto y se expande por sobre lo temporal y geográfico para incluir prácticas artísticas del pasado andino. Este tipo de contemporaneidad parece implicar una práctica que permite la referencia simultánea a dos sistemas culturales, posible, según Eielson, en el caso del Perú, por la presencia en la tradiciones artísticas precolombinas de aspectos sensoriales que cuatro décadas

antes Salazar Bondy llama «sentido artístico» (refiriéndose a principios estéticos del arte europeo) y que Eielson define en términos de «sensibilidad plástica». Lo que Eielson, además, da a entender entre líneas es un tipo de artista capaz de construir modelos estéticos precisos en ese espacio en que se yuxtaponen dos o más tradiciones culturales. Los antecedentes directos de esta idea de artista peruano contemporáneo se remontan a finales de la década del cuarenta.

En *La poesía contemporánea del Perú*, Eielson, Salazar Bondy, Sologuren y Szyszlo, reconocen en José María Eguren al iniciador y en César Vallejo al máximo exponente del arte nuevo en el Perú; sin embargo, de los ocho poetas incluidos, el *artista contemporáneo* que les sirve de modelo y, hasta cierto punto, maestro, es Emilio Adolfo Westphalen, el menor de la selección. Este vínculo artístico entre generaciones se formaliza cuando, unos meses después de publicado el volumen, los tres editores y el ilustrador, junto a la poeta Blanca Varela, se convierten en cercanos colaboradores de *Las Moradas* (1947-1949),² creada y dirigida por Westphalen. Mas la idea de un artista peruano contemporáneo moldeado por su acceso a formas occidentales de cultura, y su maestría en el manejo de éstas, va a resultar insuficiente en una nación como el Perú de los años cuarenta. El propio Westphalen no se ajusta con precisión al molde si se toman en cuenta todas las facetas de su obra. Los criterios editoriales de *Las Moradas* testimonian el continuo interés que algunos artistas mayores, especialmente Arguedas, tienen en acceder a las tradiciones artísticas americanas. Entre 1930 y 1950, Arguedas elabora herramientas conceptuales que le permiten construir artística e intelectualmente una interpretación cultural del mundo andino. Conforme el grupo de jóvenes va a familiarizarse con la persona y la obra de Arguedas, su idea de un nuevo artista en el Perú sufre un cambio notable debido al problema que les suscita definir el papel que debe jugar la práctica contemporánea en las tradiciones artísticas locales. De aquel cruce

² En su primer número (mayo, 1947), Szyszlo y Eielson figuran en el comité de redacción. Blanca Varela hace traducciones y labor de edición. El poeta y pintor César Moro aparece como corresponsal en México, y Javier Sologuren publica «Notas sobre "Cántico" de Jorge Guillén». Un año más tarde, Eielson deja el Perú para radicarse definitivamente en Europa.

de caminos que significa las relaciones de amistad y trabajo entabladas por Arguedas y Westphalen, los artistas menores van a reconstruir su modelo de *artista peruano contemporáneo*. Mientras en muchos de sus críticos el productivo encuentro de las obras de Arguedas y Westphalen es pasado por alto o malentendido, puesto que, luego de catalogar de «indigenista» al primero y de «vanguardista» al segundo, no pueden conciliar una combinación de intereses que encuentran en oposición «natural» (nativo-foráneo),³ para el grupo de artistas más jóvenes tal intercambio artístico tanto les muestra una nación culturalmente diversa y compleja como les brinda, sobre todo, una alternativa coherente para su interpretación.

En 1988, este proceso de construcción de la contemporaneidad como marco de la propia obra es explicado por Eielson de la siguiente manera:

[D]ebo señalar que en la Lima de ese entonces casi nada se sabía del extraordinario esplendor de las culturas precolombinas, argumento reservado de arqueólogos y especialistas. Es, sin embargo, en esa misma época que comenzaron a interesarme las diferentes formas artísticas de nuestro pasado, hasta el punto que comencé a adquirir algunos de estos objetos, sobre todo las maravillosas telas de nuestra costa. Algo más tarde, poco antes de viajar a París, José María Arguedas me introdujo en el mundo indio contemporáneo, a través de su admirable amistad y de sus libros. Pero todo esto era demasiado reciente para que, entonces, pudiera motivarme poéticamente. Mi amor por las extraordinarias culturas americanas es, sin embargo, profundo hoy día, hasta el punto que escribo libros, textos sueltos, y me ocupo de ello en una novela de próxima publicación. Es evidente que mi completa adhesión a nuestro pasado comporta también una paralela preocupación por el país moderno. (Forgues 1988: 86)

Una vez que los jóvenes artistas de mediados de siglo aceptan la imagen multifacética de una nación culturalmente diversa, sus intereses inmediatos van a consistir más bien en entender cómo se explica el nuevo «sentido artístico» y el papel del artista en ese Perú. Así es como desde fines de los años cuarenta la labor del grupo se aboca en definir la natu-

³ Para un estudio detallado, véase el primer capítulo de esta parte.

raleza del arte en el Perú y en construir (y construirse como) artistas peruanos contemporáneos. Su renovada imagen del artista peruano viene de interpretar las actitudes vitales y obras de sus mayores como dos «rutas» artístico culturales peruanas: una que va de los Andes a Europa (Arguedas) y otra que viene en sentido contrario (Westphalen). Alternativamente a la imagen ideal, entonces dominante, de un artista peruano «mestizo» de esencias indo-hispanas estáticas, van a proponer un modelo móvil de identidad artística nacional —para algunos de ellos, un *mestizaje* redefinido— que sintetiza los desplazamientos estéticos que reconocen en Arguedas y Westphalen: ser artista en el Perú contemporáneo es una experiencia dinámica de apropiación y reelaboración cultural que, pasando no solo de uno a otro espacio sino también de uno a otro periodo histórico, se desenvuelve en un medio de tradiciones múltiples y simultáneas (llámense estas andina, hispana, afroperuana, etc.).⁴

Un poema de Salazar Bondy como «Peregrinaciones de las horas» —dedicado a Eielson, Sologuren y Szyszlo, y recogido en su colección *Cuaderno de la persona oscura* (1946)— es un buen ejemplo del tipo de formación literaria basada en modelos europeos que tienen los jóvenes escritores de los años cuarenta. El texto incluye citas de Eliot, Eluard, Quevedo y Rilke. La presencia de temas «peruanos» se evita mayormente debido al predominio de la imaginería elaborada por el Indigenismo. La opción de los artistas de los que me ocupo pretende ir más allá de la temática indigenista para constituir un estudio técnico de la literatura quechua y el arte peruano del pasado. El trabajo de interpretación artística de las tradiciones andinas va a integrarse poco a poco a sus obras partir de los cuarenta. Salazar Bondy, por ejemplo, traduce y adapta para el teatro moderno el drama quechua *Ollantay* (1953, 1963) y publica los volúmenes *Arte milenario del Perú* (1958), *Del hueso tallado al arte abstracto* (1960) y *Cerámica peruana prehispanica* (1964), además de numerosos artículos sueltos sobre arte precolombino y moderno peruanos. En 1964, poco antes de fallecer, edita la antología anotada *Poesía*

⁴ Eielson dice en 1985: «Me siento un peruano que ve el mundo con ojos europeos, y viceversa» (1985b: 18).

quechua y, como hace Sologuren en 1960, escribe un ensayo acerca de las cualidades de esta poesía y lo incluye como prólogo.⁵

El tejido ambiental de viento y desierto peruanos: Sebastián Salazar Bondy

A pesar de este claro y permanente interés en la tradición andina, y de una extensa obra poética original, el único poema de explícita temática precolombina que se le conoce a Salazar Bondy data de finales de la década del cuarenta⁶ y no se publica sino hasta 1967, en la edición póstuma de su poesía reunida. El texto completo de «Cielo textil de Paracas» (1967c: 108) es como sigue:

En el telar, el cálido Paracas del desierto
borda su firmamento de felinos
y pone entre las garras la centella
real con la sierpe oscura de las matas.
Teje al señor de la familia,
al militar danzante, enmascarado,
ciñendo su cabeza de ofendido
con tinta vegetal que en las arenas
funda el candente espectro del estío.

Nace ese dios ardido de colores
en el ala solar de los tejidos.

Dejando a un lado su título, el diseño del poema puede dividirse a grandes rasgos en dos secciones. La primera de ellas corresponde a los seis versos de la oración inicial y despliega una escena visualizable: en un telar de localización indefinida, un fenómeno natural personificado (el viento del desierto sur peruano) borda y/o teje figuras polimorfas (felinos-sierpes-matas) que representan de diversas maneras personajes prominentes (señor-militar-dios) de una sociedad milenaria (Paracas).

⁵ Para un estudio detallado de este tema, véase el segundo capítulo de esta parte.

⁶ Según Juan Caballero, este poema pertenece a *Los oficios*, colección que él calcula escrita en 1949 (Caballero 1975: 17).

La segunda sección corresponde a los versos que siguen, y puede interpretarse como el complemento explicativo de la compleja imagen anterior. El título del poema delimita para ambas secciones un marco general de significado donde se interrelacionan la escena visualizable, lo que se dice de ésta y el contexto histórico de su producción, en el que habría que incluir la información disponible en ese entonces acerca de la cultura precolombina Paracas, su localidad geográfica, los estratos (señorial, militar y teocrático) de su sociedad, su arte textil y su iconografía.

La sección inicial del texto, que podría interpretarse como una imagen visual de dos dimensiones, puede también percibirse en términos tridimensionales. Desde este punto de vista, el «telar» no es por cierto un ambiente o recinto arquitectónico sino una construcción espacial, suerte de objeto-espacio escénico, donde el fenómeno personificado realiza la acción literal (bordar/tejer). La composición híbrida de este escenario se complica aun más debido a la ausencia de distinciones claras entre, primero, el «telar» escénico y el espacio «Paracas localidad geográfica» y, segundo, el agente explícito «Paracas viento» y la entidad «Paracas cultura». Lo que Salazar Bondy hace con estos elementos es más bien superponerlos para formar un agente complejo que se va revelando fusionado con su escenario mientras lleva a cabo la acción de «bordar/tejer» en su nivel más vasto: «poner/fundar». Geográficamente, la localidad no es un paisaje de fondo ni el ambiente ecológico de su naturaleza sino el medio o elemento en el cual otras dos entidades espaciales (el «desierto» y el «cielo») interactúan y, a la vez, un «sitio» de asentamiento. Como agente, el «viento» no es solo una personificación de tres dimensiones sino una fuerza masiva que se desplaza ocupando por completo el objeto-espacio escénico, su acción no construye precisamente una superficie tejida sino más bien una «tela ambiental». En lo que a la cultura se refiere, la tácita sociedad Paracas se presenta superpuesta a los fenómenos naturales y a la interacción espacial del medio «tejiendo» tanto una estructura social como telas concretas; la referencia a estas últimas permite una lectura donde la localidad o escenario se multiplica, proyectado en el tiempo, mediante la repetición en cadena de un *allí* donde se llevaron a cabo diferentes confecciones textiles en un número indeterminado de momentos.

Una lectura como ésta tiene la ventaja de articular las cualidades visuales del poema y su tridimensionalidad mostrando un espacio activo, un agente-evento-escenario muy difícil de definir, que requiere de su lector cierta familiaridad con las artes modernas y sus operaciones plástico conceptuales. Esta lectura permite también ver cómo el tipo de acción presentada no sólo se «lleva a cabo» en la compleja estructura espacial del poema, sino que su «darse», presentarse o desplegarse, es más bien un «ser» tanto *en* como *tal espacio* que se define como objeto textil y escena ambiental. El «escenario» determinado en el texto por este espacio híbrido no es propiamente un lugar sino más bien un *ordenamiento*. La tensión «escénica», su «teatralidad» sin personajes, obtenida mediante la selección y distribución de elementos, es de imposible representación y se acerca a lo que un crítico como Michael Archer llama, al referirse al género plástico contemporáneo de la *Instalación*: «el drama de la disposición en el espacio»⁷ (1993: 13). Como género artístico, la instalación es también un híbrido que conjuga aspectos convencionalmente aceptados en la arquitectura, pintura, escultura, teatro y performance; dando soporte a la instalación, piensan críticos como Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry, yacería un espacio con cualidades materiales (1993: 7); según esta idea, el foco de la «manufactura» artística de la instalación no estaría en los objetos que se ordenan y dan «forma perceptible» al espacio manipulado sino en la percepción misma de su materialidad espacial.⁸

Establecido en la primera parte del poema aquel «ordenamiento» o *display* fusionador de sus elementos dramático-narrativos (escenario,

⁷ La expresión de Archer es específicamente «the drama of display». En este contexto el término inglés *display* puede tener una gama de sentido muy rica y amplia que incrementa su ambigüedad. Esta gama abarca términos como: exhibir, revelar, exposición, ostentación, despliegue, demostración, muestra. La traducción que figura en este ensayo es mía.

⁸ Según de Oliveira, Oxley y Petry, el suprematista El Lissitzky —quien probablemente creó la primera instalación: *Proun Environnement* (1923)— expuso una «noción del espacio como material físico que tiene propiedades semejantes a la madera o la piedra». La instalación contemporánea, mantiene este legado según el cual el espacio podría «ser convertido en forma» (1994: 7) [mi traducción].

agente y acción), ¿cómo es que esta estructura espacial se articula con la parte predicativa del poema que le sigue? La pregunta puede responderse analizando el engranaje espacio-temporal del texto.

La acción presentada en el poema consta de una serie de estructuras secuenciales. La que más resalta es la multiplicación de la práctica «textil» que se lleva a cabo en el contexto plurisemántico de «Paracas», en número indeterminado y en sucesión cronológica sin principio ni fin. Una segunda estructura consiste en la cadena de términos distintos —«teje, borda, pone, funda, nace»— con que se denomina esa misma práctica. Tal denominación sigue el orden lineal del discurso, que no es el único posible, y con ello abre, en materia de significado, la probabilidad de que se trate de una gradación progresiva que amplía el dominio semántico de la acción. La cadena puede, sin embargo, interpretarse como una superposición no jerárquica e inclusive simultánea de percepciones forzosamente alineadas por la escritura. Se trate de una aglutinación nominal, de la magnificación paulatina de un suceso innominado o de la superposición discursiva de los matices de un mismo campo significativo, esta estructura secuencial implica la coexistencia —quizá conflictiva— de más de una versión del evento, de más de un punto de vista o, si se quiere, de más de una manera de entenderlo.

Entender imágenes visualizables tridimensionales del tipo construido por Salazar Bondy (como espacios ordenados a manera de *Instalaciones*), implicaría concebir la posibilidad de que en el texto se pusiera en efecto ciertas técnicas que posicionan al lector/espectador «dentro» de la acción. Si bien esta lectura de la visualidad en un poema de Salazar Bondy puede ser poco convencional, no lo es la presencia en la poesía contemporánea de imágenes visualizables y de complejas operaciones espacio-temporales. Acceder al poema puede consistir sobre todo en comprender sus ordenamientos y el proceso de su «disposición en el espacio» cuyo drama es presentado al lector fragmentaria o parcialmente. La combinación de estas operaciones dan lugar a una red de tensiones que requieren del lector una condición de alerta perceptiva, o de «preposición». Cada fragmento o entrega parcial del ordenamiento configura una diferente perspectiva visual, sensorial o inclusive conceptual. La comprensión de lo que pasa en el texto requiere de un lector que recree el despliegue de la escena y complemente su tridimensionalidad

posicionándose tanto en diferentes puntos al interior de la «escena» como en diferentes modos de entendimiento. Esto revelaría, así, que, tanto por separado como simultáneamente, Paracas es viento, desierto, sitio y/o cultura; que es también agente, escenario y/u orden espacial, telar, tejer y tejido; que tal ser/accionar es el ordenamiento espacio-temporal de la localidad Paracas (*cielo-desierto*, bóveda nocturna), del cosmos (*firmamento*), y de la relación entre ambos (*pone la centella real con la sierpe*); que esta síntesis cósmica es un «bordar», «constelar» o *disponer* astros en el espacio sideral (*la centella* entre *las garras*), donde al mismo tiempo convergen, en un mapa semántico más amplio, las relaciones luz-oscuridad, nobleza-plebe, divino-humano y sus asociaciones. Una lectura así revelaría también que el ser/accionar, separada y simultáneamente, es «bordar», «poner», «tejer» y «fundar». Y que otro tanto podría decirse de las constelaciones *de felinos* que son «señores», «militares» y «enmascarados».

Entre las técnicas que posicionan al lector/espectador «dentro» del despliegue espacial están, primero, una de internamiento. Esta se aplica en los seis primeros versos variando la distancia que parece existir entre el sujeto que ordena/percibe y el objeto ordenado/percibido. En el despliegue de la imagen tridimensional, que he llamado parte visualizable del poema, hay tres cambios específicos de foco que crean efecto de «acercamiento» a lo observado. En las parejas *firmamento*→*centella*, *felinos*→*garras*, y *desierto*→*sierpe*, el lector/espectador se «desplaza» desde una percepción amplia de la tela ambiental (el *firmamento* y el *desierto*), al entrelazado en detalle de sus hilos (*garras*, *centella*, *sierpe*), pasando por el diseño y distribución del tejido en figuras (*felinos*, señores, militares, enmascarados).

La segunda técnica es una inversión de perspectivas. Se aplica en los cinco últimos versos del poema, que he llamado en un principio su parte explicativa, permutando el ángulo inicial de percepción de un supuesto lector/espectador por la perspectiva que se tendría desde el punto en el espacio donde se ubicaría el detalle observado. Esta técnica exige que el lector, una vez realizado el «internamiento» en la tela ambiental, permute «fondo» y «primer plano» y perciba un efecto dinámico mediante el cual el ordenamiento textil que plantea el poema se extiende «hacia afuera». Desde la esfera del detalle (la *cabeza* de una figura) el

lector/espectador dirige su observación en sentido inverso para percibir la disposición de los elementos en el espacio como un universo textil en expansión.

El viento agente ocupando-convirtiéndose-tejiendo ambientalmente el objeto-espacio escénico (de la imagen panorámica del «cálido Paracas del desierto» bordando un *firmamento de felinos*) se percibe como «el candente espectro del estío» siendo fundado por *tinta vegetal* o, en otras palabras, como el espejismo-tela ambiental de las vibraciones del aire caliente surgiendo de su centro. Lo que, al principio del poema, es un ordenar (*bordar*) un mundo es, ahora, *fundar* uno. Comprender este giro en la percepción es, a mi modo de ver, indispensable para decodificar los dos versos finales puesto que aquello que a distancia parece ser la tela-sitio-cultura Paracas surgiendo de la práctica concreta del tejido de sus hilos es, visto desde una posición central hacia afuera, una ordenación cósmica extendiéndose tridimensionalmente al infinito. Los dos versos finales superponen, en la ambigua figura de un *dios ardido de colores* —el actuante «viento *cálido*»-«espectro *candente*»— el continuo tejido ambiental-cultural y las imágenes visuales de una vibrante disposición cósmica. Todos sintetizados en la producción textil precolombina de Paracas.

Este texto de Salazar Bondy que tematiza el pasado precolombino también propone una «poética nacional», es decir, una manera de entender el Perú y la naturaleza del arte en el Perú que responde a las particulares demandas socioculturales de su época. Por encima del tema, su propuesta está en un modelo/módulo para la construcción artística de un espacio (un ordenamiento levantado a partir de la naturaleza andina de la costa) y un tiempo nacional (la «historia» alternativa de una secuencia continua de prácticas culturales). Lo que últimamente se presenta o da a conocer en el «Cielo textil de Paracas» es la capacidad «peruana» de concebir/construir un cosmos *original* (en sus sentidos tanto de novedad como de procedencia y localidad).

A finales de los años cuarenta, Salazar Bondy, poeta, narrador, dramaturgo y crítico de arte, hace uso poético de conceptos y estructuras espaciales explorados en las artes plásticas desde principios de este siglo, superponiéndolos a una interpretación de las prácticas culturales —sobre todo las plásticas y visuales— del pasado peruano. Jorge Eduardo

Eielson, abrevando de las mismas fuentes, hace lo mismo a poco de pasar a Europa en 1948. Acerca de esta combinación artístico cultural, que él llama «mestizaje», de tradiciones separadas histórica y geográficamente, declara en 1985:

Para que el mundo precolombino, la cultura india peruana, se hiciera carne y pensamiento en mí —como diría Nietzsche— debería esperar todavía muchos años, y tal fenómeno no se produciría en la poesía escrita —demasiado madura ya en mí— sino en la pintura y el arte en general. Después de todo, mi primer contacto con el arte antiguo del Perú lo tuve en Lima, antes de viajar a Europa, y fue una revelación que continúa todavía, como entonces. Me parece natural que el impacto de ese arte extraordinario, sobre todo la textilería y la pintura haya repercutido e influenciado mi trabajo artístico y visual, y no la poesía escrita. ¡Quién sabe qué habría sucedido si hubiera podido leer a los poetas de Nazca y Paracas! En cambio, lo reconozco, me fue inculcado el amor a la cultura europea, que es, después de todo, la otra vertiente de nuestra condición mestiza y latinoamericana. (Eielson 1985b: 18)

Aquí la tierra vasta de un inmenso día: Blanca Varela

Década y media después de que lo hicieran sus compañeros de promoción, Blanca Varela publica su primer volumen de poemas. En «Antes de escribir estas líneas», texto suyo publicado en 1985, Varela, rememora los años cuarenta y se refiere de esta manera a su temprana amistad con Salazar Bondy, a su contacto con el grupo de escritores y artistas jóvenes de su generación, a su acercamiento a las artes visuales, y a su aprendizaje bajo el modelo de las obras de Westphalen y Arguedas:

Conocer a alguien como Sebastián Salazar Bondy, recién llegada a la universidad y frecuentar a través de él a un grupo de jóvenes poetas, fue toda una revelación para mí y un cambio fundamental en mi vida. Lecturas, conversaciones y discusiones apasionantes, comenzaron a llenar los días, las tardes y las noches. [...] Recuerdo aún las pálidas reproducciones que nos permitieron descubrir el cubismo y confundir como se debe a Braque con Picasso y a Picasso con Juan Gris. [...] Pero esto no fue todo, pues le debo a Sebastián Salazar Bondy algo más. Gracias a él conocí, por primera vez, también a escritores de carne y hueso; poetas y

novelistas que caminaban por las calles de Lima. Los mayores, los mejores, que siempre había admirado y mirado de lejos con un respeto casi reverencial.

Entre ellos, dos en particular: un novelista y un poeta. O, mejor dicho, dos poetas quienes nos revelaron cosas muy diferentes pero igualmente valiosas.

Esta vez he hablado en plural porque creo que esta experiencia fue común a toda mi generación.

Me estoy refiriendo a José María Arguedas y a Adolfo Emilio Westphalen, y a sus respectivas obras y personalidades. [...] A él [Arguedas] le debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o a las raíces. Algo que más tarde, mucho más tarde, en París, se convirtió en mi primer poema legible y adulto, al cual titulé en secreto homenaje a Arguedas: «*Puerto Supe*». (Varela 1985: 85-86)

Ese puerto existe (1959), su primera colección, contiene un texto de alusiones precolombinas (dedicado póstumamente a José María Arguedas)⁹ en el que se construye un espacio a partir del desierto costeño, las ruinas de sus *huacas* de adobe (templos y edificios funerarios precolombinos), y elementos asociados al área arqueológica específica de Chavín de Huantar, cuyas edificaciones exhiben, insertadas en sus paredes, tallas en piedra que se ha dado en denominar «cabezas clavas». El texto del poema, titulado «Mediodía» (61), es el que sigue:

Todo está preparado para el sacrificio.
La res muge en el templo de adobe.
Lágrima dura y roja,
canchales de fuego,
silencio y olor fuerte de girasol,
de gallos coronados.

⁹ Poseo un ejemplar de *Canto villano: poesía reunida, 1949-1994* (1996), proporcionada por la autora, que lleva la dedicación manuscrita: «Para José María», en la página del poema. Le debo a Helena Usandizaga, estando este libro ya en proceso de edición, el haberme proporcionado el ensayo de Blanca Varela «Antes de escribir estas líneas», el cual desconocía.

Ni una hoja caerá,
sólo la especie cae,
y el fruto cae envenenado por el aire.

No hay centro,
son flores terribles
estos rostros clavados en la piedra,
astros revueltos, sin voluntad.

Ni una hora de paz en este inmenso día.
La luz crudelísima devora su ración.

El mar está lejano y solo,
la tierra impura y vasta.

Escenográficamente, el texto presenta varios espacios tridimensionales más o menos definidos. La posición aquí-allá del hablante divide la topografía [tierra-mar] de un paisaje o medio ambiente costero. Sobre el terreno se levanta una construcción arquitectónica (templo de adobe) y se extienden, sin ubicación determinada, ciertas superficies cubiertas de piedra (canchales).

En esta estructura espacial se articula una compleja estructura temporal. El poema parte de un «ahora» que se expande ilimitadamente extendiendo tanto la mitad del día cronológico (es «mediodía» de «este inmenso día») como la brecha presente que separa pasado y futuro. Tal «ahora» se inserta también en la causalidad de un evento en marcha dividiéndolo en fases [preparación-sacrificio] y cargándolo de inminencia ritual además de serle medio en el que queda gravitando «suspendido». Al margen de una posible anécdota, de la «historia» latente que se sugiere, el poema presenta una serie de tensiones que dan forma a un suspenso sin término y a las posibles expectativas que esto genera. La complejidad de la estructura espacio-temporal se hace mayor debido a que las acciones inminentes tienen características rituales. Esto resulta en eventos por ocurrir que son ya conocidos. Se produce una continua repetición del pasado. Se «exhibe» la presencia simultánea de más de una dimensión temporal formando parte de un espacio propio «compartido» e «idéntico». La estructura permite también trasladar y superponer las propiedades temporales a las topográficas: el aquí-allá del

escenario geográfico (ya dividido en tierra-mar), se desgaja en el *aquí* temporal del presente opuesto al *allá* tanto del pasado como del futuro. De esta manera, las marcas semánticas («lejano y solo») del *allá* «mar» pueden ser atribuidas al *allá* del escenario posterior al sacrificio. Esta escenografía que parece expandirse multiplicada en el tiempo es también parte de una secuencia concéntrica de campos semánticos. El poema despliega una dinámica de imágenes que va de la esfera del ser humano (la obra y/o el cuerpo) hacia la del cosmos, pasando por la de la naturaleza: los «rostros clavados en la piedra» son «flores» y también son «astros».

A pesar de la tensión dramática conseguida alrededor del inminente y, a la vez, ausente sacrificio, el poema de casi una página de extensión carece de acciones dinámicas. Hay solo seis verbos: tres activos (mugir, caer, devorar) y tres copulativos (estar, ser, haber). Entre las enumeraciones sustantivas y adjetivales, se imponen la elipsis, la negación expresa y las marcas semánticas de falta o inexistencia. A pesar de las predicaciones expresas, el poema no presenta un dinamismo dramático teatral, sino más bien visual, plástico. En sus imágenes hay sobre todo movimiento y acciones latentes, en potencia.

Todos estos elementos y órdenes constructivos parecen reunirse alrededor de una paradójica afirmación: «No hay centro». Suspendidos sin término, los protagonistas, animados e inanimados, se limitan meramente a irse revelando mientras su presencia o ausencia «llena» el «sitio»: la res concreta, el intangible olor entre animal y vegetal, los imprecisos rostros y, sobre todo, el silencio humano de los invisibles o ausentes sacrificadores. El poema deja entrever mediante sus elipsis, una atmósfera cósmica ceremonial donde un cuerpo, un posible universo, es decapitado, ahogado «por el aire», y/o desmembrado, desprendido de su «centro», dejada su voluntad en el vacío, repetida e interminablemente. Dirigida hacia el futuro, la presentación plástica del lugar repite el pasado. Y de ese pasado se traen elementos fragmentarios de una escena dramática que tiene movilidad plástico-temporal a pesar de faltarle dinámica espacial. En esta estructura de tensiones no llega a develarse la participación del ser humano, quien permanece en silencio. La escena ritual sugerida por los elementos acumulados por Varela pretende tener su origen en el universo cultural precolombino. El juego de

tiempos y espacios del texto presenta este universo (con todo y sus ritos) como el protagonista de un rito contemporáneo donde, simultáneamente, ha sido, es y será («la especie cae») «descentrado» de manera continua.

Cuatro años después de *Ese puerto existe*, Varela publica, como parte de la colección *Luz de día* (1963), otros tres poemas que de manera manifiesta¹⁰ presentan simultáneamente los mundos precolombino y peruano contemporáneo. El primero de estos, «Palabras para un canto», posee una serie de elementos comunes al texto de «Mediodía»: por un lado, los términos *silencio, lejano, aire, piedra, tierra, roja, luz*; y, por el otro, aquel despliegue plástico del tiempo que es escenario y drama del poema.

En primer plano se establece un ámbito topográfico y arquitectónico parcial e impreciso: «ruinas», «tumbas», «piedra» y «tierra». Su paisaje natural está reducido a un telón de fondo de dos elementos: «árbol» y «nube», que en su «camino» «bajo las estrellas» recuerdan el inevitable predominio de un orden cósmico. La pregunta «¿Cómo fue ayer aquí?» inicia el poema estableciendo un sitio de enunciación e insertándolo en el flujo del tiempo, en donde se desgaja formando una secuencia de estadios temporales que va de dos instancias («aquí hoy» — «aquí ayer») al número infinito de instantes que constituye su pasado. Con regularidad simétrica, la pregunta se repite a mitad del texto, y el poema se cierra con una pregunta distinta. Una ausencia de respuestas prolonga indefinidamente la expansión plástica de ese «lugar» y suspende el paso del tiempo¹¹ más no su despliegue en escenarios conti-

¹⁰ El primer comentarista en notar esto fue Javier Sologuren, quien dice en una nota acerca de la obra general de Varela: «Unos textos, los más, en compás abierto, con amplitud no confiable a un determinado lugar; otros, con manifiestas referencias a nuestro paisaje geográfico e histórico, tales como: “Frente al Pacífico” y “Palabras para un canto”: “*Paracas, Ancón, Chavín de Huantar. / Estas son las palabras del canto. / ¿Cómo fue ayer aquí? / No hablemos de dolor entre ruinas. / Es más que la palabra, / es el aire de todas las palabras, / el aliento humano hecho golpe en la piedra / sangre en la tierra, / color en el vacío*”. La lectura de este y otros poemas, de relevante concisión e inquisitivos, nos van mostrando que la muerte yace en la más viva claridad del paisaje, en el encanto mismo del jardín cerrado» (1976a).

¹¹ En su ensayo «El último Szyszlo», de 1974, Sologuren tiene dos interesantes párrafos que tratan teóricamente el espacio artístico a partir de la pintura de Szyszlo, y

guos y simultáneos, esta operación desvanece los límites textuales entre el presente y el pasado y reduce la distancia entre lo inmediato anterior y lo remoto.

Responder o buscar respuestas a las preguntas son actitudes que desatan un impulso que se dirige en sentido opuesto al flujo temporal, guiado por el verbo que sigue a las interrogaciones. El texto de «Palabras para un canto» es el que sigue (Varela 1963: 45-46):

¿Cómo fue ayer aquí?
Sólo hemos alcanzado estos restos,
el vaso que ilumina con su lejano y obstinado silencio,
el pájaro herido en el esmalte al alcanzar el fruto.

Llegamos con la puntual indiferencia del nuevo día,
saltando sobre la desgracia con precisión de atletas.
Hemos dormido bajo las estrellas,
hemos perdido el tiempo.

Paracas, Ancón, Chavín de Huantar.
Estas son las palabras del canto.

¿Cómo fue ayer aquí?

explican un proceso artístico similar: «Al espacio físico, bidimensional, del cuadro, y al espacio creado por las relaciones de perspectiva que en él se materializan, se añade otro, a nuestro modo de ver, esencial: *el espacio metafórico*, es decir, *el lugar adonde el pintor traslada y sitúa su visión*. El lugar —no el tema ni el motivo— donde ésta se revela, ya sea determinando un cerrado apartamiento, un devolverse siempre a sí mismo; o bien, su mostración como realidad en proceso, abierta al mayor número posible de relaciones contextuales. Espacio metafórico sólo en cuanto se le capta desde fuera, desde la margen externa y previa al acto configurador, pues considerado dentro de la concreción autónoma del cuadro este espacio asume una realidad como producto único y exclusivo del hecho pictórico. Y es, en esta óptica, un espacio real.

Tal espacio, metafórico o real (análoga aparente oposición a la de arte abstracto o concreto), define, en última instancia, la actitud del artista frente a la realidad. Creemos así aislar dos tipos básicos de enfrentamiento ante ésta: *uno que establece la sucesión en el espacio*, abre una secuencia, relaciona, relata, se dinamiza y, en una palabra, irrumpe en el flujo temporal; el otro que opera una *abstracción; suprime el contexto, reduce el objeto a su sola presencia, lo describe, lo subtrae* (se diría, de ser posible) *del discurso temporal*» (Lauer 1975: 37-38).

No hablamos de dolor entre ruinas.
Es más que la palabra,
es el aire de todas las palabras,
el aliento humano hecho golpe en la piedra,
sangre en la tierra
color en el vacío.

Yace aquí, entre tumbas sin nombre,
escrito en el harapo deslumbrante,
roja estrella en el fondo del cántaro.

Por el mismo camino del árbol y la nube,
ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo.
¿De qué pérdida claridad venimos?

La estructura espacial de un *aquí* constituido por «ruinas» y «tumbas» evoca en sí otro espacio arquitectónico semejante pero «pleno», en el pasado, y se proyecta multiplicándose como una cadena de escenarios *que fueron*. Los objetos que le son afines, son también elementos arrastrando en sí el paso del tiempo: «restos», posibles piezas arqueológicas: «vaso», «cántaro», tela, en los que se insinúa la obra artística de los ceramios y textiles precolombinos: «el pájaro herido en el esmalte»,¹² «el harapo deslumbrante».

A la expectativa espacio-temporal creada por las preguntas, se le suma otra que se intensifica progresivamente: el silencio que antecede al tratamiento expreso del asunto (las «palabras» o el «canto») anunciado por el título. Este texto es otro ejemplo, como es el caso del poema de Salazar Bondy, de una *poética nacional* que presenta una concepción textil de la creación. La estructura espacio-temporal apuntando al pasado es escenario de una práctica cuyos orígenes se pierden retrospectivamente. Los elementos: «nuevo día», «dormido», «perdido», «sin nombre», «roído» evocan un estado de lucidez, plenitud y expresión. En el escenario vigente que se insinúa, cuya escenografía de objetos precolombinos está cargada de significación visual (que ilumina, que deslumbra), resalta, por contraste, la ausencia de verbalizaciones: «obstinado silen-

¹² Estos versos recuerdan los siguientes de *Recinto* (1968) de Sologuren: «en la segunda sílaba quedó / del cuculí el quebrado canto» (1989b: 99).

cio», «no hablamos», «sin nombre». La limitada presencia verbal está también formada por «restos» de lenguas nativas cuyo sentido se espacializa al tratarse de topónimos: «Paracas, Ancón, Chavín de Huantar», palabras que son, a su vez, las únicas de un canto cuya naturaleza se sugiere visual y cósmica: los topónimos, y su complementaria «inscripción» en el tejido se hacen luz que reúne, simultáneamente, mediante una imagen en claroscuro, un micro y un macro espacio: «roja estrella en el fondo del cántaro». Con esta imagen de doble profundidad, el movimiento espacial hacia el pasado se hace uno de contracción, de lo externo hacia lo interno donde, estratégica y circularmente, se insinúa la expansión del cosmos. En lugar de un pasado lenguaje artístico de cuya naturaleza se especula, se imponen los elementos (luz, color y aire) que hacen que no solo el canto mismo (perdida claridad) sino también los objetos artísticos iluminen y deslumbren. A diferencia del poema «Mediodía», donde la luminosidad es uno de los ejes que guía la interpretación, en «Palabras para un canto», la luminosidad es la forma del ordenamiento o disposición del espacio: es/fue «el aire de todas las palabras» que ha sobrevivido el efímero paso (la vuelta del globo sobre su eje, el ciclo vital) de aquellos personajes que *ambulan en el círculo*.

El escenario del poema está vacío de protagonistas humanos y hecho de restos que sugieren un drama de grandes dimensiones: la interrupción específica de la cotidianeidad y la parálisis general del mundo. La naturaleza que no es parte del telón de fondo y figura más bien representada en la pieza arqueológica (el pájaro alcanzando el fruto en el esmalte del vaso ubicado en las ruinas) ha sido detenida, el uso del objeto también ha sido suspendido, su proceso de erosión responde al medio ambiente o es producto de la destrucción humana que al mismo tiempo ha paralizado (herido) la escena y, sinecdóticamente, el universo (las estrellas, la perdida claridad) al que los restos pertenecen. Este poema, con su expresa voluntad de «interpretación» de las «señas» de un pasado mediante la construcción plástico-lingüística de un espacio artístico nacional, es una versión de la poética que entiende el arte en el Perú como una forma de «rescate» del *tiempo perdido*, de la *perdida claridad* original, legada y todavía presente.

En *Luz de día*, Blanca Varela publica dos poemas más en los que trata el pasado nacional: «Máscara de algún dios» (1963: 47-48), y «Frente al

Pacífico»¹³ (1963: 49-50). A pesar de no ser expresa la presencia de elementos históricos o arqueológicos (el verso «¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?» parece aludir al proceso de invasión, colonización y destrucción cultural en el Perú; por otro lado la máscara y el dios, que les está vinculando el título, forman parte de las referencias a las culturas precolombinas), el poema tiene significativos términos en común con los otros textos (rostro, rojo, tierra, pájaros, voluntad, luz). Editorialmente, además, los otros dos poemas «nacionales» de la colección le son contiguos: lo antecede «Palabras para un canto» y lo precede «Frente al Pacífico». Entre ellos se crean mapas semánticos y asociaciones intertextuales que se verán más adelante. El texto de «Máscara de algún dios» (47-48) es el que sigue:

¹³ «Frente al Pacífico» (Varela 1963: 49-50) es un poema, cuyo último verso recuerda el «cálido Paracas del desierto» que «borda su firmamento de felinos» del texto de Salazar Bondy, también comparte un buen número de elementos con los poemas previamente citados, como se puede observar en su texto, que cito completo:

Sangre amarilla en las dunas.
Día en ruinas.

Algo miraba antes hacia arriba.
No hace mucho
alguien intentaba volar.
Sembrada en la arena
la oscura melodía de la higuera,
absurda la sonrisa de la sal
entre la parda espuma de la playa.

Poderosos, llenos de secretos
llegarán los astros, puntuales.
Venus, impasible y celeste
dejará caer un rayo de olvido.

Aire libre,
día en ruinas,
revueltos lechos de la tarde.

Las cosas hablan entre ellas,
se mueven hacia ellas mismas.
El viento cuenta y ordena.

Frente a mí ese rostro lunar.
Nariz de plata, pájaros en la frente.

¿Pájaros en la frente?

Y luego hay rojo
y todo lo que la tierra olvida.
Humedad con poderes de fuego
floreciendo tras las negras pestañas.
Un rostro en la pared.
Detrás del muro, más allá de toda voluntad,
más lejos todavía que mirar y callar:
¿qué?

¿Siempre hay algo que romper, abolir o temer?
¿Y al otro lado? ¿Al revés?

Vuela la mano, nace la línea,
vibrante destino, negro destino.
Por un instante la melodía es clara,
parece eterna la tarde,
purísima la sombra del cielo.

Vuelvo otra vez. Pregunto.
Tal vez ese silencio dice algo,
es una inmensa letra que nos nombra y contiene
en su aire profundo.
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa
sea amor, un gigantesco amor
en cuyo centro ardemos.

Tal vez el otro lado existe
y es también la mirada
y todo esto es lo otro
y aquello esto
y somos una forma que cambia con la luz
hasta ser sólo luz, sólo sombra.

La estructura de este poema también muestra un juego complejo de espacios: un paisaje natural (tierra y cielo), particiones del terreno determinadas por elementos arquitectónicos (pared o muro) y lugares determinados por la ubicación de la perspectiva del hablante (esto, ese,

aquello). Estos últimos, suerte de hitos, distribuyen el escenario donde se discurre en tres áreas: el *aquí* del yo («mí») y de su circunstancia («todo esto»), el *allá* de la pared o muro (sobre el que yace «ese rostro», «ese silencio» y «esa sonrisa») y el *más allá* de «el otro lado» (lugar «detrás» y espacio de la «muerte»). Esta última área tiene además calidad de «re-vés», puesto que se revela como un desdoblamiento idéntico del espacio del «aquí». Hay todavía una dimensión espacial más en el poema, que distingue lo exterior y lo interior y se presenta en términos de continentes y contenidos: «nos [...] contiene / en su aire profundo», «en cuyo centro ardemos».

En una operación semejante a la usada en el poema «Mediodía», la unidad temporal sobre la que se despliegan los elementos espaciales mencionados líneas arriba es una «tarde» (medianía que yuxtapone y separa la mañana y la noche) que se extiende inmutable y «eterna». El «aquí», que en los otros poemas se presenta desgajado en pasado (donde los «restos» precolombinos forman totalidades), presente y futuro, es en este texto un lugar donde pasado y presente son simultáneos coexistiendo en espacios separados por una partición arquitectónica. Frente al hablante se ubica, haciéndose contiguo al espacio y tiempo de la enunciación, el lugar que corresponde al «aquí» del pasado. El objeto que es contemporáneo a tal pasado (la máscara que se insinúa en el «rostro lunar», la «frente» con pájaros, la «nariz de plata» y las «pestañas negras») se dispone paralelo a la mirada del observador y refleja especularmente su perspectiva: «Tal vez el otro lado existe / y es también la mirada / y todo esto es lo otro / y aquello esto».¹⁴

En cada uno de los escritores de esta promoción pueden encontrarse ejemplos de conceptos y técnicas pictóricas llevadas a la poesía.¹⁵ En

¹⁴ Estos versos muestran un recurso poético de reflexión también explorado por Sologuren y por Eielson. En el caso del primero, Anna Soncini lo llama *procedimiento especular*, y puede observarse claramente en la colección *Otoño, endechas* (1959). En el caso de Eielson, esta exploración es intensa en *Tema y variaciones* [1950] (1989c: 73-94). Para el análisis minucioso del trabajo que Sologuren realiza con esta técnica, véase el tercer capítulo de la segunda parte de este libro.

¹⁵ La presencia de lo visual, de la pintura y de lo pictórico es clara en este otro poema de Sebastián Salazar Bondy (1967c: III), incluido en *Los ojos del pródigo* (1951):

Luz de día Blanca Varela están «Madonna» y «Alla prima» (Varela 1963: 19-21, 53-54). Mas los tres poemas que he analizado van más allá del interés tradicional que se ha mostrado en la poesía de Occidente por lo pictórico. Los recursos espacio-temporales usados para construir este particular escenario o *display* nacional proviene en muchos casos de tradiciones estéticas no occidentales. Las imagen de una nación culturalmente múltiple ofrecida por estos artistas, como una alternativa a las ideas de mestizaje predominantes en el Perú durante la primera mitad del siglo xx, tiene como principios un espacio que se entiende como materia manipulable y un tiempo que se le articula desplegado en un orden de contigüidades multidireccionales.¹⁶ La identidad del artista peruano contemporáneo se concibe como un ente móvil que se desplaza por este espacio-tiempo nacional.

LLAMAS DE LA PINTURA

La mano es sólo el cauce,
el conducto secreto, la estela del amor
en cuyo tenue movimiento fluyen
estas hermosas llamas desprendidas
del corazón humano,
salidas de él como de un largo encierro con sus formas.

Y el color, la luz mentida o verdadera,
el fondo de cristal que le adivino,
un lento proyectil que de la sangre
tiende el arco terrible,
la flecha antigua, grave,
que ha de trizar el blanco de otra vida.

Otra vida, la de este espejo que confunde
el objeto y sus lágrimas, el don altivo de los seres y sus sombras,
y en cada imagen que retrata
pone un eco estelar
que es un confin de fuego en cada cosa.

La mano es sólo el cauce
por donde viene ardiendo la pintura.

¹⁶ Un tríptico de Eielson, fechado en 1977, lleva por título: *Los nudos son espacio acumulado / El espacio es tiempo desplegado* (Eielson 1993d).

El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson

El primer trabajo con tema precolombino de Jorge Eduardo Eielson data del año de su partida definitiva del Perú. No es un texto literario sino una obra plástica. Lleva el título de *La puerta de la noche* (1948) y es una escultura de pequeño formato hecha en madera tallada, labrada y quemada. Tanto el autor, como uno de sus compañeros de promoción han señalado vínculos con la arquitectura andina al considerarla un «homenaje a la Puerta del Sol de origen Tiahuanaco» (Eielson 1988b: 192).¹⁷ A este trabajo le siguen las series abiertas *El paisaje infinito de la costa del Perú* y *Quipus*, que él inicia formalmente en 1963, el mismo año en que Varela da a conocer su colección *Luz de día* y Salazar Bondy una nueva edición de su versión moderna del drama *Ollantay*.

La primera de aquellas series consta de varios ensamblajes, performances e instalaciones; la segunda, de telas retorcidas, plegadas, estiradas y anudadas encima de lienzos tendidos sobre bastidores de madera. Ambas, según su autor, tienen una génesis común que se remonta a finales de la década del cincuenta, como revela en 1988 tanto en una entrevista como en las páginas del «diario» (entradas que corresponden al 17 y 19 de setiembre de 1980, respectivamente) insertado de manera intercalada en la trama de su segunda novela *Primera muerte de María*:

Retomé la pintura en 1957, con lo que yo llamo «El paisaje infinito de la costa del Perú». Esta serie se fue transformando mucho. Hubo momentos en los que sólo trabajaba con arena, casi no había trazos de otra materia, ni horizonte, ni nada. Únicamente huellas de pies o de manos o

¹⁷ En 1986, Sologuren escribe una revisión retrospectiva titulada «Eielson: Memoria y concierto», en donde afirma: «Las primeras obras visuales de Jorge Eduardo Eielson se desprendieron del sueño surrealista. Sobre sus fúlgidos escombros soplabla un viento de voces inquietantes. Sugestiones que las emparentaban indisolublemente con un pasado que apenas se dejaba entreoír. Tales imágenes datan de fines de los años cuarenta y entre ellas, tal vez como la más emblemática, se destacaba “La puerta de la noche”, madera tatuada por el fuego y mordida por certeras entalladuras, mediante la cual el artista, desde entonces ya consustanciado con el poeta, rendía homenaje a la Puerta del Sol tiahuanacuense, una de las más notables manifestaciones de ese enigmático y opulento legado artístico del Perú antiguo» (1988c: 385).

algo que escribía. Luego incorporé huesos de animales, cabellos humanos, pájaros muertos, etc. Llegó un momento en el que incluyo hue-llas de mi propio cuerpo, como si hubiese estado echado o sentado so-bre ella. Añadí después restos de vestidos y, a través de ellos, termino por hacer nudos. Entonces el vestido se transforma en un lenguaje ma-nual. De ahí partió mi predilección por el tejido, como si surgiera de la misma arena (Eielson 1988c: 193).

En el verano de 1960, una luxación del tobillo derecho me obligó a com-pleto reposo durante treinta días que, con el correspondiente proceso reeducativo, se convirtieron en sesenta. Durante esa inmóvil espera comencé a vislumbrar una remota historia de pescadores en los desola-dos desiertos de la costa peruana, de la que siempre fui tenaz enamo-rado. En un primer momento, el asunto contaba poco. Lo que más me urgía —o así me parecía— era la representación del paisaje por la pa-labra.* Pero sin caer en la simple descripción, ni en el puro lirismo.

* [Nota a pie de página]: Sólo más tarde comprendí que los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto no eran las palabras. Es decir, no eran los personajes (aunque ellos deberían regresar más tarde, redu-cidos a simples vestidos), ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio, puesto que era el espacio —el elemento más su-til del paisaje— el que rodeaba, en un estéril abrazo, la ciudad en que nací. Paraíso e infierno, pero única grandeza permitida a los limeños, era también su dimensión más secreta, era el silencio de las dunas al atardecer, eran los juegos de la sombra y de la luz sobre el territorio amado. Era la arena del desierto. Era el desierto a secas. O, en su defec-to, un pedazo del mismo. Un fragmento de territorio. Una sucesión de fragmentos. Una infinita cadena de fragmentos de mi memoria, conver-tida en «materia pictórica», que conformarían ese paisaje virtual que las palabras nunca podrían devolverme. [...] Por todas estas razones de-cidí rescatar, con la sola ayuda de mi memoria, toda la extensión costea-ña, fragmento por fragmento, y ello a lo largo de toda mi existencia, no importa cuál fuera el desarrollo paralelo de mis demás actividades. A esta virtual epopeya —que culminará tan sólo con mi propia desapa-rición— la he denominado el «paisaje infinito de la costa del Perú» (Eiel-son 1988d: 75-76).

Fue en ese mismo año [1962] precisamente, que desemboqué en la ma-nipulación de prendas de vestir (que más tarde me llevarían al simple

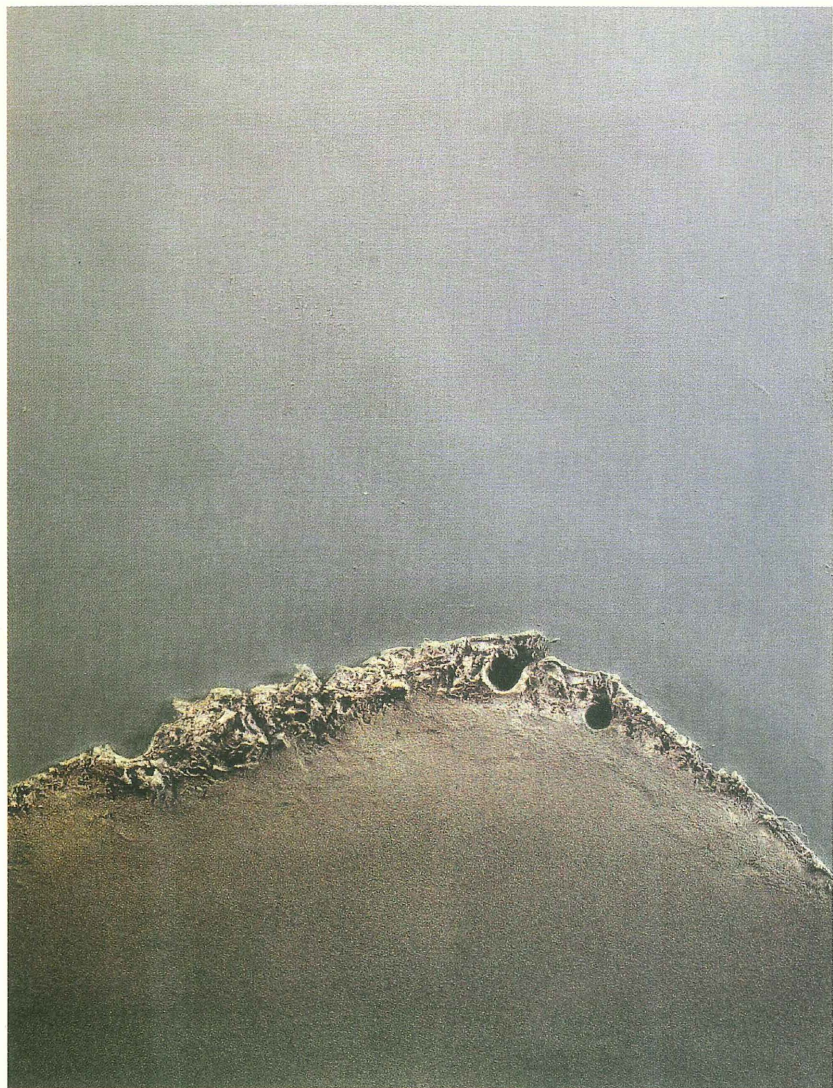
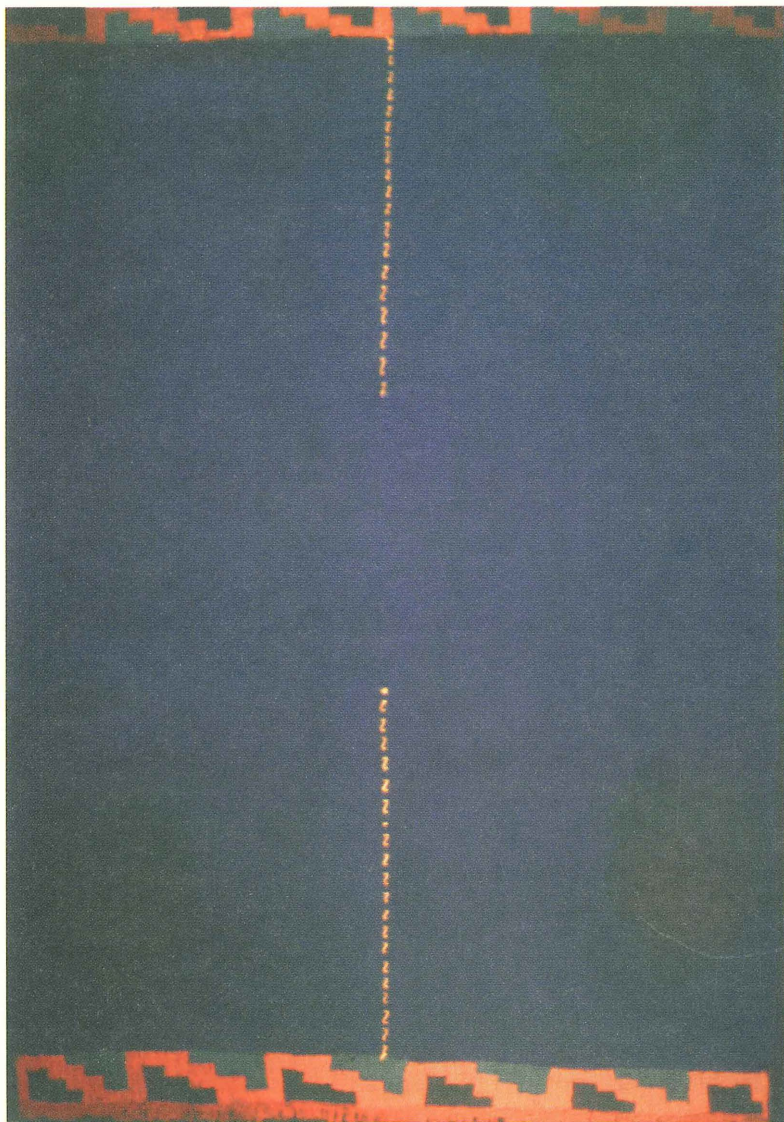


Figura [12]

Jorge Eduardo Eielson. *Serie IV-10* (1961)



Fotografía: Luis Rebaza Soraluz

Figura [13]

Poncho Nazca. Circa 600 a. C.

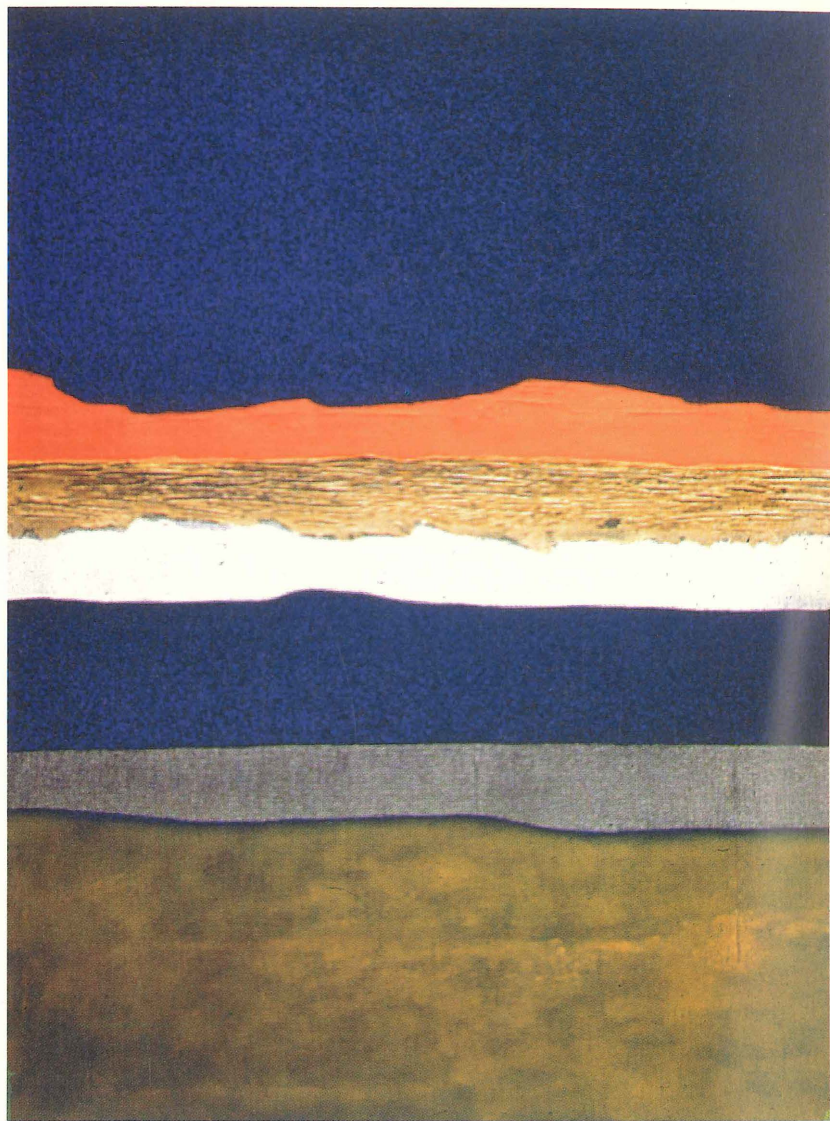


Figura [14]

Jorge Eduardo Eielson. De la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1962)

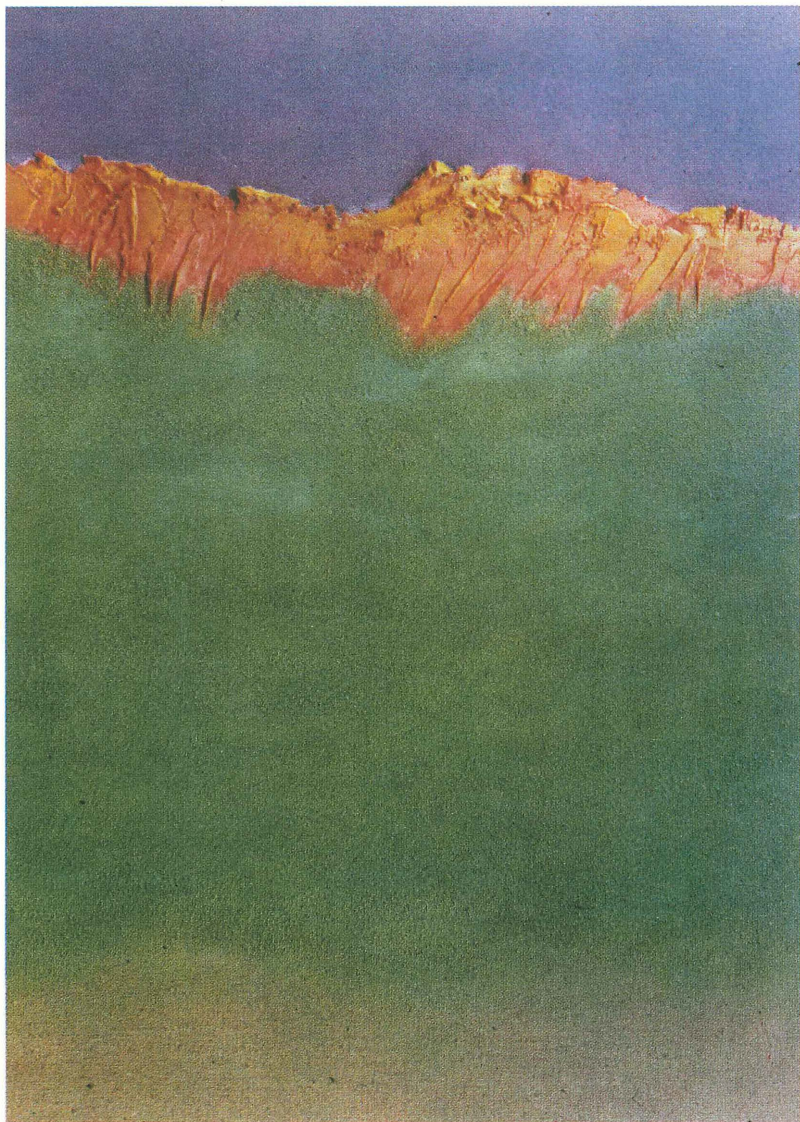


Figura [15]

Jorge Eduardo Eielson. De la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1977)



Figura [16]

Jorge Eduardo Eielson. De la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (1977)

anudamiento de los textiles de colores que yo llamé «quipus», en homenaje a los antiguos peruanos). Surgieron así personajes absortos, o más bien restos, despojos de los mismos. Criaturas usadas por el tiempo, la erosión, las pasiones, la perfidia humana. (Eielson 1988d: 82)

Los primeros ensamblajes de *El paisaje infinito de la costa del Perú* llevan los títulos generales de *Composición* y *Serie* (Eielson n/p 1998b). A grandes rasgos, constan de superficies hechas con materiales solidificados que permiten la percepción de la textura de sus componentes (fig. [14]). A partir de 1960, acompañando el uso cada vez más frecuente de la arena y el color azul marino, Eielson pasa a titular estos trabajos *Paisaje infinito*. Para 1963, los ensamblajes llevan el extenso nombre con el cual se va a conocer la serie entera. Este título delimita un sentido para todas y cada una de estas piezas, demandando que sean «leídas» como representaciones paisajísticas de un espacio geográfico —la costa del Perú—; mas el producto sensorial obtenido por Eielson no se ajusta a la línea figurativa que se espera convencionalmente en las imágenes pictóricas de un género como el «paisaje». ¹⁸ No se trata de piezas donde se «pinta» o «dibuja» sino, más bien, donde, como dice su autor, se convierten en «materia pictórica» sustancias como arena, tierra, piedrecillas, cemento, limaduras metálicas, telas y hasta huesos y excremento animal ¹⁹ (figs. [13], [14], [15] y [16]). La falta de imágenes figurativas hace difícil encontrar las relaciones de significado establecidas entre el título y la materia pictórica. Sobre el lienzo, la arena y el cemento están aplicados y distribuidos de tal manera que los trabajos pueden verse como composiciones pictóricas «abstractas» y bidimensionales debido al predominio en ellos de formas, colores y texturas (exhiben áreas geométricas

¹⁸ Como ejemplo de la manera como se entiende convencionalmente el paisaje como género pictórico cito la definición de John Skull: «Un paisaje es un cuadro que representa un escenario natural o una escena pastoral idealizada» [Mi traducción] (1988: 120).

¹⁹ Esta práctica de adherir objetos a la superficie del lienzo coincide con la exploración técnica llevada a cabo por algunas corrientes artísticas europeas y norteamericanas de posguerra (el *Nouveau Realisme*, el *Abstract Expresionism*, el *Neo-Dada*, el *Pop Art* y otras).

regulares e irregulares, gamas de colorido y niveles de entramado). Se podría argüir, por otro lado, que las formas identificables de los huesos y objetos ensamblados constituyen aspectos figurativos que pueden y deben asociarse a la idea de «paisaje»; los ensamblajes, además, no son superficies completamente planas y permiten un análisis plástico a partir de sus tres dimensiones (son construcciones donde se hacen evidentes, y hasta enfatizan, la materialidad y el volumen de los diversos cuerpos y sustancias aplicadas en capas).

Es en este contrapunto establecido entre la abstracción y la identificación material que, superponiéndose a la evidente condición de representaciones plásticas que tienen estos ensamblajes, la inclusión de partículas minerales y de materia orgánica halladas originalmente en el desierto peruano crea un vínculo espacial «directo» con la «guía de lectura» que pretende ser el título. La naturaleza de estos elementos y su presencia física permiten e incitan una lectura de los ensamblajes que los presenta virtualmente como «fragmentos materiales» del territorio aludido. Las áreas rectangulares formadas por los límites del lienzo cobran así mayor sentido, interpretadas ambiguamente como segmentos concretos tomados de la superficie del suelo *de la costa del Perú*; cobran, así mismo, otra dimensión, pues podrían concebirse, debido al relieve que despliega su tridimensionalidad, como porciones «cúbicas» de aquel espacio.

Siguiendo esta línea interpretativa, lo que pudiera pensarse eran principios de composición pictórica pueden ahora percibirse como principios plásticos de organización espacial. Principios que tienen mucho en común con aquellos aplicados en el tratamiento del espacio en géneros como la *Instalación*. Al tener en cuenta, además, que en *El paisaje infinito* estos principios se repiten en mayor o menor medida en cada unidad de la serie, puede inducirse que su correspondencia «material» con la disposición del espacio en el suelo peruano no se limita a su semejanza con el ordenamiento de una sección particular del terreno sino, sobre todo, a su semejanza con el orden que rige la totalidad tanto del desierto de la costa como, sinecdóquicamente, del territorio de la nación. Cada ensamblaje de la serie es tanto un «módulo» de construcción como también una reproducción sintética del modelo espacial de un Perú que se concibe como espacio sin fin.

Los principios plásticos que yacen detrás de la disposición espacial de este *paisaje infinito* consisten, a *grosso modo*, no solo de una serie de patrones espaciales (algunos ya delineados) sino también de una serie de patrones estéticos temporales que corresponden a la experiencia cultural y a la formación artística de Eielson en el Perú. Su génesis ha sido explicada de la siguiente manera por él en otras dos entrevistas concedidas en 1988:

El único paisaje de mi infancia y mi primera juventud ha sido el paisaje marino cercano a Lima: arena, cerros pelados, y la inmensidad del Pacífico, es decir una entidad prácticamente abstracta, casi metafísica. [...] Por otra parte, hice algo con la arena, presente en mi «Paisaje infinito de la costa del Perú», una serie de «cuadros» o más bien de fragmentos de un territorio amado, cuyo rescate sigo adelante y pretendo proseguir hasta el fin de mis días (Forgues 1988: 84).

Cuando hice mis primeros paisajes eran muy abstractos. El paisaje del Perú es perfectamente abstracto. Cuando yo hacía un paisaje, el espectador europeo veía en él un cuadro abstracto. Más adelante seguí trabajando y, entonces sí, incorporé la figura, pero no pintada, sino sugerida a través de restos de esqueletos, pájaros muertos, después un pedazo de blue jeans, zapatos [...]. Eso se convirtió en otra especie de expresionismo, coincidió mucho con el movimiento pop norteamericano que no tenía nada que ver con eso, porque el Perú era otra cosa. Aquí [en el Perú] había una especie de exaltación de la destrucción. Seguí adelante, retomando «el paisaje infinito de la costa del Perú». Lo digo así, porque es un paisaje que abarca millares y millares de kilómetros, del sur hasta el norte y, además, porque es muy interior, es una infinitud. (Eielson 1988a)

En los ensamblajes de *El paisaje infinito* (Eielson 1977e) se encuentran con frecuencia tres de las constantes a las que Eielson se refiere en sus declaraciones: el uso de arena, la presencia de relieve semejando contornos o accidentes del terreno sobre la superficie terminada y el color azul. Sobre la base de estos materiales, Eielson consigue crear texturas que aparentan áreas húmedas y hasta el volumen y la porosidad del suelo rezumando espuma. Estos elementos vienen acompañados de patrones de disposición que determinan la estructura que he llamado módu-

lo de construcción espacial. Este módulo puede apreciarse con mayor facilidad si se piensa que cada trabajo sugiere espacialmente dos planos simultáneos que se articulan para crear una suerte de plataforma y fondo escenográficos. Para empezar, la idea de los ensamblajes como «fragmentos de un territorio» (planos horizontales) requiere como ángulo de observación la vista a vuelo de pájaro: se sugiere la orilla donde la arena se encuentra con el azul del mar. Presentados como «cuadros» frente a un público (planos verticales) requieren de un ángulo panorámico de observación: se sugiere un horizonte donde el desierto se encuentra con el azul del cielo. La yuxtaposición de estos dos ángulos de observación ubica al espectador «dentro» del escenario, en algún punto de la geometría espacial de tres dimensiones determinada por los ejes coordenados en que se convierten los planos imaginarios al intersectarse.

A este módulo Eielson le añade patrones temporales aprovechando, en primer lugar, la naturaleza de materia desgastada de la arena misma; en segundo lugar, construyendo texturas con las que consigue sugerir erosión en marcha causada por los elementos (agua, viento, calor); y, en tercer lugar, valiéndose del estado de «restos» en que se encuentran los objetos escogidos, materias o cuerpos que parecen hundirse o emerger del suelo de tierra o arena presentando un proceso de destrucción. Estos últimos, sobre todo, evocan tanto el paso reciente como la presencia o existencia previa de vida o ciclos naturales. De todos los materiales usados para sugerir una dimensión temporal, Eielson va a mostrar predilección por los tejidos o telas (fig. [17]). Aisladas del resto de elementos plásticos incluidos en la serie, las telas van a convertirse en la materia primordial de muchos trabajos hasta dar lugar al formato de los *Quipus*.

Los *Quipus*, como ya he mencionado líneas arriba (fig. [18]), constan en general de telas retorcidas y anudadas que luego se tensan sobre bastidores de madera (ver reproducciones en Eielson 1972a). En 1962, antes de que estos «nudos» textiles se hicieran una constante en su obra, Eielson explora las posibilidades plásticas del uso de arena de colores y prendas de vestir no solo en los trabajos de *El paisaje infinito* sino también en una serie de *Camisas* (Eielson 1998b: n/p.). Estas piezas son ensamblajes que exhiben superficies formadas por capas de arena y pintura entre las que se muestran camisas en diferentes grados de desgaste y niveles de

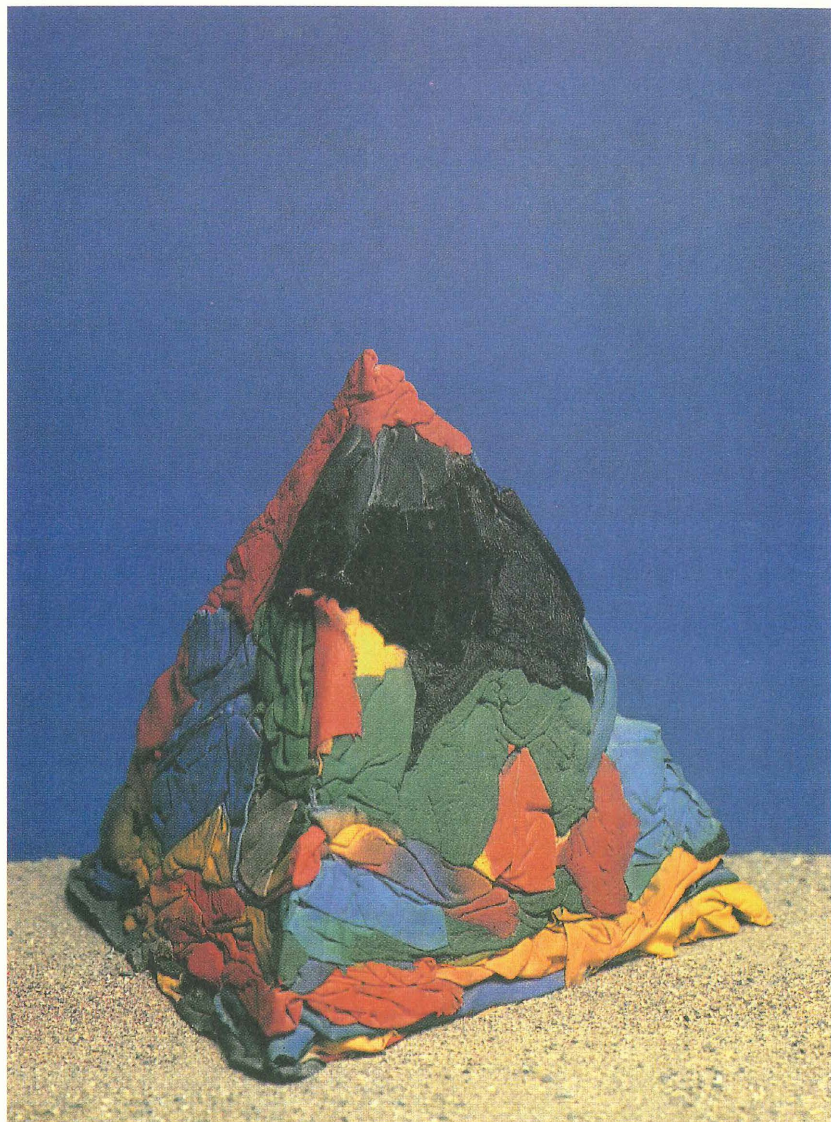


Figura [17]

Jorge Eduardo Eielson. De la serie *Pirámide de trapo* (1965)

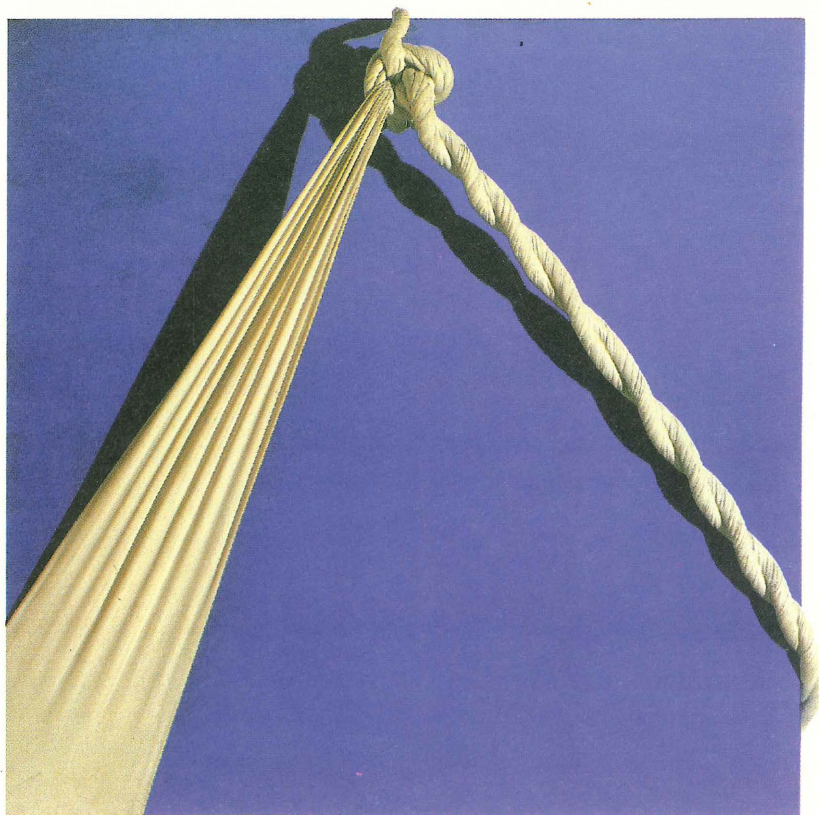


Figura [18]

Jorge Eduardo Eielson. *Quipu* (1965)

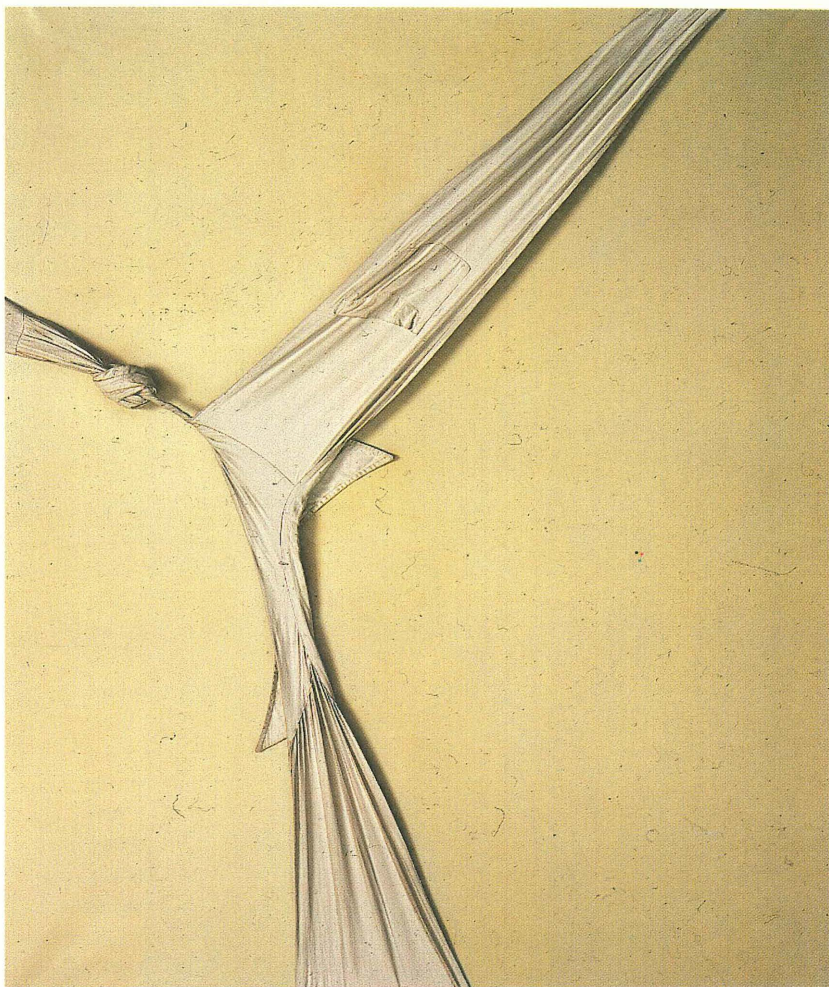


Figura [19]

Jorge Eduardo Eielson. *Camisa* (1963)



Figura [20]

Jorge Eduardo Eielson. *Quipu* (1965)

exposición ([fig. 20]). Abundan tonos diversos de color azul y texturas que semejan distintos tipos de suelo. El uso de materiales manufacturados exhibiendo señales evidentes de manipulación (cuya carga de subjetividad puede discutirse pues aparecen rasgadas, cortadas y hasta quemadas) permite apreciar la transformación «expresionista» por la que pasa el módulo espacio-temporal construido en *El Paisaje infinito*. En esta versión renovada del módulo las prendas hechas restos atestiguan el paso del tiempo. Esto hace que cada fragmento evocado de territorio cargue consigo una referencia histórica propia de la costa peruana. Por extensión, el espacio nacional adquiere así calidad de «sitio» arqueológico. En una larga conversación entablada en 1995 con Martha Canfield, Eielson explica estos vínculos con las siguientes palabras:

[La referencia al arte precolombino la] veo a partir de las prendas de vestir, que siempre han sido una de mis obsesiones y que a su vez partieron de los «paisajes infinitos de la costa del Perú», es decir de la arena misma, algo así como si hubieran sido desenterradas como restos arqueológicos. Partiendo de esas prendas, entonces, era inevitable que las explorara hasta en sus mínimos detalles. Después de templarlas, arrugarlas, arrancarlas, quemarlas, cortarlas y demás, terminé por anudarlas. Entonces me di cuenta que estaba realizando un gesto antiguo, primordial, no sólo originario del Perú, sino que se hallaba también presente en las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, de la India, la China y otras culturas arcaicas. La denominación de *quipus* que he dado a esas obras es un título genérico y tiene una función identificatoria; pero es también mi modesto homenaje a esos antiguos peruanos que supieron convertir un gesto primordial en un verdadero y sofisticado lenguaje. Respondiendo más precisamente a tu pregunta, te diré que los nudos siguen siendo para mí un punto de referencia importante en mi trabajo visual; pero no necesariamente el único. (Eielson 1995b: 37-39)

La manera en que se pasa del uso de «restos» en *El paisaje* al uso de «trapos» en los *Quipus* se muestra claramente en una de las *Camisas* de 1963 (fig. [19]). Anudada y hecha tiras, la prenda de vestir se ha estirado en tres direcciones hasta templarse sobre un bastidor cubierto por un lienzo en blanco (Eielson 1993a: 46). Eielson explica este cambio como un proceso estético que consiste en la eliminación (supresión, invisibilidad o desaparición) tanto de la realidad perceptible como del «cuerpo

físico» de la obra. Su trabajo pasa de la presentación tanto parcial —o residual— de elementos plásticos a la mera alusión de su presencia virtual mediante la exhibición de huellas.²⁰ Se pone énfasis en la posibilidad de evocar tanto las partes de las prendas consumidas por el uso, la erosión o destrucción, como los cuerpos completos que dejan en sus rastros una suerte de vacío con forma, o de espacio «modelado». Sobre este último punto podría hablarse de otra semejanza con el género de la *Instalación*. En la *Camisa* que mencioné líneas arriba se ha eliminado la arena y el propio proceso de «desgaste» de la prenda, dominantes en la serie, para reemplazarlos por una evidente manipulación «expresionista» que la muestra como harapo o trapo.

Las estructuras de composición de los *Quipus* elaborados durante ese mismo año son muy semejantes a las de dicha *Camisa*. La diferencia mayor está en que los *Quipus* no presentan ropa sino únicamente piezas de tela. Se eliminan las prendas y con ello la evocación de un posible sujeto. Se elimina también, a nivel pictórico, la pintura (pigmento y suspensión); y la tela (teñida o no) pasa a «competir» con el lienzo que soporta materialmente el cuadro. El tipo de «expresión» puesta en las manipulaciones destructivas de las *Camisas* es reemplazado, en el manejo de las telas de los *Quipus*, tanto por lo que Eielson ha llamado «gesto» como por su producto: el «nudo».²¹ Algunas de las reflexiones estéticas del artista acerca de estas exploraciones llevadas a cabo en los años

²⁰ Aspecto comentado por Sologuren en 1988: «A sus iniciales dibujos, pinturas y objetos, realizados en Lima, se sucedieron sus móviles y estables y sus construcciones con madera coloreada; luego vendrían tanto sus “nudos” como su rica serie “Paisaje infinito de la costa del Perú” en la que la participación matérica (arena, huesos, cabellos, pájaros disecados, retazos de tela) es de un poderoso efecto evocador y envolvente, cordón umbilical en cálido trasiego; las huellas de pies humanos, en la arena de esas telas, suscitarían la presencia concreta del hombre en sus performances, la misma que estaría sugerida en sus instalaciones» (1988c: 386).

²¹ En mayo de 1977, Eielson define sus quipus de la siguiente manera: «[yo] anotaba lo siguiente: “La tela anudada y templada sobre el bastidor (que yo llamo “quipus” en homenaje a los antiguos peruanos), es una estructura plástica en abierto conflicto con el cuadro tradicional. Al cual suplanta de manera más o menos reversible puesto que la presencia de la tela, no solo anudada, sino templada sobre el bastidor se abre como una cortina para mostrar su propia realidad pero se vuelve a cerrar cuando la pintura im-

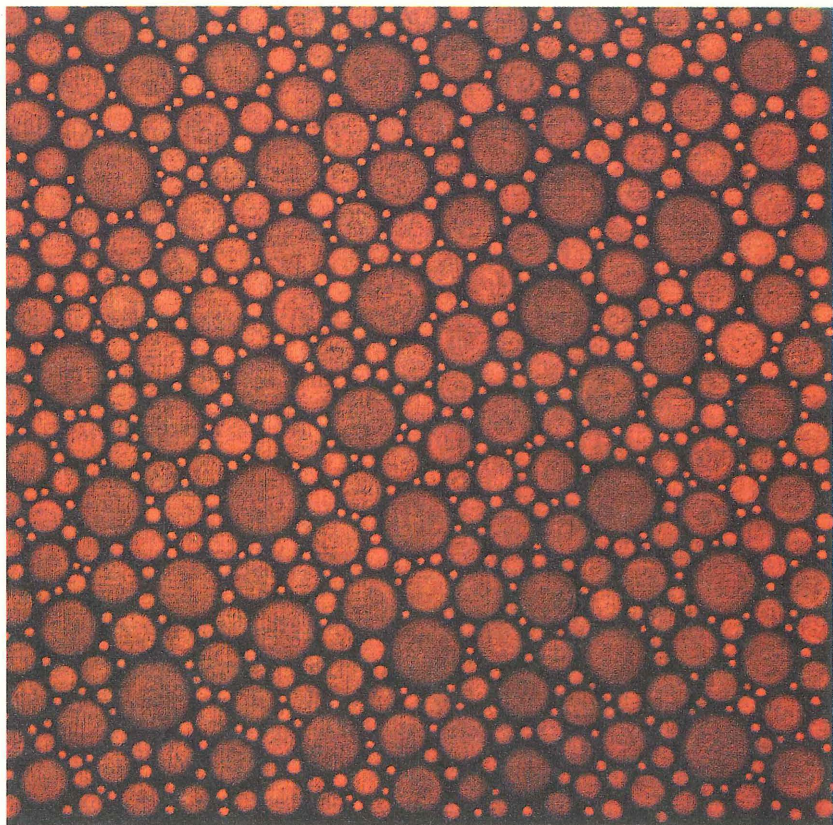


Figura [21]

Jorge Eduardo Eielson. *Cignus X-21* (1990)

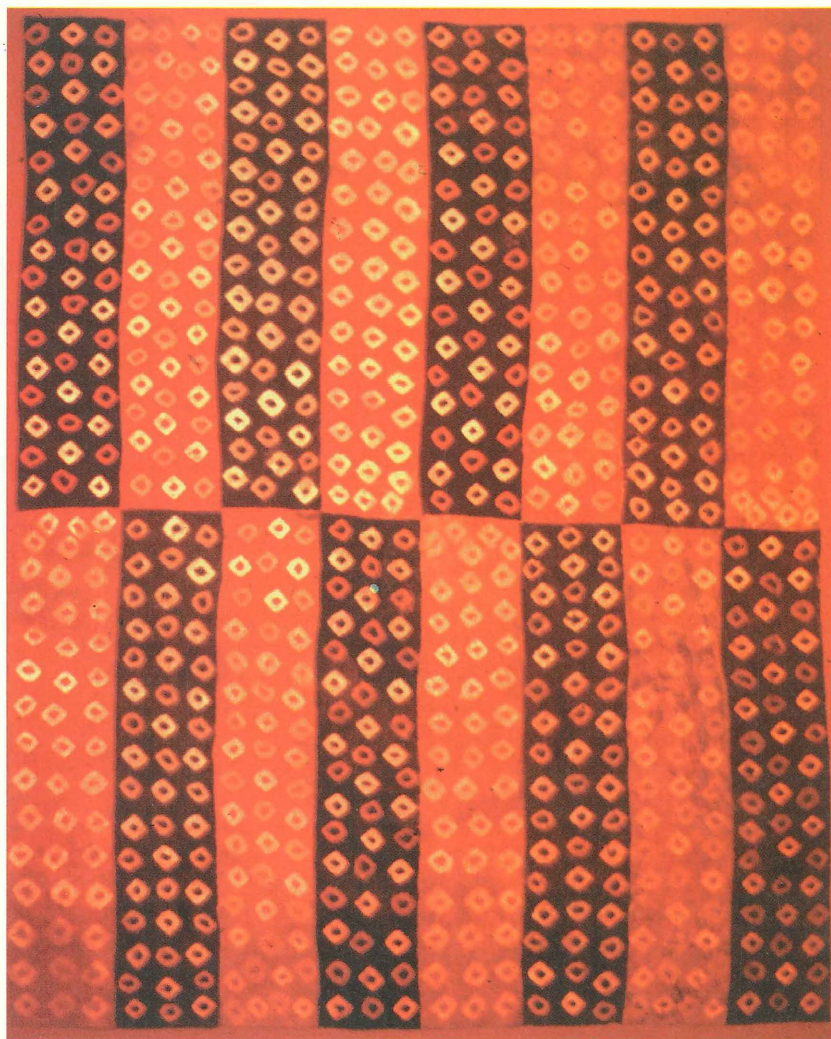


Figura [22]

Manto pintado Huari. Circa 600-700 a. C.

sesenta se encuentran en dos textos breves, publicados juntos en 1972, que llevan como fechas octubre de 1968 y enero de 1969 respectivamente:

En lo que me concierne, considero como agotado el ciclo de búsquedas en el que me concentré en estos últimos diez años. Los resultados no son completamente malos. Del orden geométrico y de los juegos cinéticos de mis primeros trabajos europeos (París, 1948-1950) a la introspección en la memoria y el regreso a las fuentes con los que proseguí mi trabajo visual algunos años más tarde (cuadros en relieve, con arena, tierra, cemento; Roma, 1960), pasando por la ropa, camisas y otros trapos que terminé por anudar, desgarrar, quemar, llegué a un sistema muy reducido de nudos de colores (quipus) regidos por leyes internas precisas.

Dicho esto, me encontré en el punto de partida de una nueva libertad de acción que, en forma muy natural, terminó por incorporar los signos de la escritura en un contexto nuevo. Ellos colaboran así a la eliminación progresiva de los soportes materiales e incluso a mi más arriesgada concepción del espacio y del tiempo como parte integrante del fenómeno visual. Más aún, esto coincide con un movimiento general de supresión del cuerpo físico de la obra de arte. (Eielson 1972a: s/n)

Las artes visuales cumplieron un ciclo irreversible que nos llevó de la representación figurativa hasta la más completa desaparición de la imagen (en favor del color puro y del espacio), para terminar con el cuadro (bastidor y tela, por ejemplo), la escenificación en el espacio (ambiente) y finalmente la visualidad misma, en tanto que fin y base principal de la obra.

En mis trabajos actuales más representativos, el elemento visual cuenta de modo muy relativo. Lo que me interesa en el fenómeno óptico, no es precisamente lo óptico, sino el fenómeno mismo. En otras palabras: la distancia que existe entre lo mental y lo visual propiamente dicho. El juego de fuerzas que provoca el encuentro entre la realidad perceptible y el pensamiento. Por ejemplo, una de mis experiencias consiste en

pregna su superficie, tal como un párpado se cierra ante la inminencia del ensueño". Y más adelante, terminaba: «La tela. El bastidor. Los nudos. Alfabeto de un lenguaje por nacer: la pintura» (s/n). Este texto será luego citado por él mismo en el ensayo: «Situación del arte y la pintura en la década de los 80», que acompaña el catálogo de una exhibición en el Museo de Bellas Artes de Caracas (Eielson 1986b).

la eliminación de una parte de la realidad de un objeto, para reconstruir la parte invisible con la sola ayuda del pensamiento. Creo que si la operación se efectúa con suficiente impulso imaginativo, las fuerzas imaginativas del espectador serán incitadas con un impulso semejante, y el placer de la participación será entonces mayor. La contemplación pasiva es sin duda una forma anticuada de deleite estético que llevó solamente a la parálisis del acto creador, a la decadente acepción del «arte por el arte», a los conceptos ya caducos de forma y de fondo, y a la conservación de pequeños grupos (élites o cofradías) con las que la creación actual ya no tiene nada en común. [Mis traducciones, ambas del francés] (Eielson 1972a: s/n)

El título quechua de *Quipus* asocia los nudos con el mundo precolumbino. Los «quipus» son originalmente sistemas de contabilidad incaicos fabricados con cuerdas de colores anudadas y agrupadas en series con el objeto de preservar información. En sus series pictóricas posteriores, como la de *Estrellas como nudos/Nudos como estrellas* (Eielson 1998a) iniciada en la década del ochenta, Eielson sugiere un tipo de nudo asociado al ordenamiento del cosmos (fig. [21]); un universo textil, imagen que Salazar Bondy elabora en su poema «Cielo textil de Paracas». Esta idea no es la única que comparte Eielson con el grupo de artistas que le son cercanos. La imagen del «gesto» como centro de la acción creativa es también elaborada por Salazar Bondy: «La mano es solo el cauce / por donde viene ardiendo la pintura» (Salazar Bondy 1967c: III) y por Blanca Varela: «Vuela la mano, nace la línea» (Varela 1963: 50). En la anonimidad de los quipus incaicos y del arte peruano del pasado²² (fig. [22]), Eielson encuentra otro referente cultural donde apoyar el proceso de eliminación de los agentes manipuladores de las telas, sugiriendo un tipo de «ausencia» que pone en relieve el arte por sobre el artista.²³

En la década del setenta, Eielson abre otras líneas de su trabajo con temas precolombinos explorándolo en *El cuerpo de Giulia-no* (1971), su pri-

²² En 1989, en su ensayo «La pasión según Sologuren», Eielson se va a referir a los artistas precolombinos y a la calidad anónima de su obra.

²³ Así puede deducirse de estas declaraciones hechas en 1995: «El encuentro con el arte precolombino del Perú, y en particular con los tejidos, modificó profundamente mi mundo creativo aún en ciernes. Hay en ese arte una vivencia de lo sagrado que brota naturalmente del artista porque, en verdad, brota directamente de todo un pueblo. El

mera novela, y en una serie de *performances*. A la publicación de la novela pronto le sigue una performance del mismo nombre presentada en la Bienal de Venecia de 1972 (veáanse documentos fotográficos en Eielson 1993a). En ésta, el artista ata y envuelve el cuerpo de una modelo con largos cortes de tela que exhibe distintos tipos de nudos. Ubicado, cronológica y técnicamente, entre los «anónimos» nudos de los *Quipus* y la presencia dinámica del artista en la performance, el texto de la novela revela un yo que elabora conceptos e imágenes que relacionan nudos y gestos del pasado peruano con los lenguajes oral y escrito, con ciertos procesos de transmisión de la memoria, y con la posibilidad de creación poética mediante códigos manuales, plásticos o textiles, alternativos al verbal dominante. El pasaje que mejor articula estos vínculos ha sido luego transcrito en diversos catálogos:

Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real. Tales son las movedizas fronteras que separan la mixtificación escrita de la verdad pura, desnuda. Los antiguos peruanos, que nada sabían de las letras, no conocían la mentira ni el subterfugio. No conocían la literatura. En el lenguaje oral, fluido, materialmente inestable, mentir, tergiversar, alterar, no eran sino crear, transfigurar, descubrir. Lenguaje y lengua puras, generadores del mito. De fabulosos teoremas verbales que la experiencia cotidiana no es capaz de contener sino en fragmentos. Miserables migajas del festín celeste. Luego, si algo había de quedar, si alguna utilidad tenía el cielo en tierra, los escribas del templo, los kipucamayos inmovilizaban en uno o varios gestos manuales la entidad del argumento. Nacían así sistemas de cuerdas y nudos de colores, origi-

individuo-artista precolombino es rigurosamente anónimo porque lo sagrado es anónimo, es decir, pertenece a todos, está en todos. Quizás ésta es una de las razones por la cual siento la necesidad, desde hace mucho tiempo, de realizar algunos gestos, pequeñas obras anónimas que abandono o entrego a los espacios públicos. Pero volviendo a tu observación acerca de mi trabajo plástico y literario, es cierto que como artista me siento más cerca del mundo prehispánico. Comparto así con otros artistas, de diferentes partes del mundo y no solo del Perú, la pasión por un arte que, con frecuencia, toca las vetas de lo sublime, valiéndose para ello de un código de formas decididamente contemporáneo. Quizás esta sensación sea debida a nuestra habitual frecuentación del arte abstracto, que relega al realismo clásico en una perspectiva histórica obsoleta» (Eielson 1995b: 12).

nalmente utilitarios, verdaderas fichas estadísticas de las cosechas, medidas agrarias, zonas de irrigación, censo territorial, etc. Sólo más tarde apareció el poema, entre los dedos del escriba y los del sacerdote del sol. ¿Era tal vez esta divina fragilidad del mito, descendido a tierra nuevamente, la que tanto había asustado a los indios [de la selva peruana] a quienes pretendí iniciar en el juego de los cordeles? ¿En aquella sintaxis, en aquella matemática gratuita, se ocultaban quizás las leyes mismas de la creación? Ninguna computadora de vigésima generación, o posterior a ella, podría descifrar, durante miles de años de incesante trabajo, lo que un solo nudo de color ocultaba en su seno impenetrable. En la brillante desnudez conceptual de aquellos gestos latía la unidad fundamental de lo creado. (Eielson 1971: 122-123)

La primera performance de Eielson con tema expresamente precolumbino se titula *Paracas/Pirámide*. Sus varias versiones siguen un formato básico que data de finales de los setenta y consiste en una serie de coreografías gestuales llevadas a cabo por una persona totalmente cubierta por una extensa pieza de tela. La posición del cuerpo y sus movimientos construyen volúmenes piramidales que semejan la forma de los fardos funerarios hallados en las costas de la región de Paracas. En una entrevista que concede en 1985, Eielson usa como ejemplo esta performance para hablar de la naturaleza del arte en el Perú y de la función del artista peruano contemporáneo. Las ideas más importantes, expresadas con anterioridad en un ensayo escrito en 1977,²⁴ dejan percibir un modelo de arte, una *ars poética*, que debe presentar simultánea y dinámicamente aspectos aceptados por lo general como antitéticos. Para Eielson, los artistas peruanos contemporáneos tienen a su alcance la posibilidad de articular el pasado nativo y la modernidad occidental llevando a cabo una práctica creativa que estudie y «rescate» (Forgues 1988:

²⁴ «No. No hay regreso, porque nunca hubo abandono de lugar ni de tiempo. Porque nunca percibí el tiempo como una trayectoria lineal, ni consideré la modernidad como mejor o peor que otro momento histórico. [...] Existe tan sólo una suerte de sincronización profunda entre la naturaleza del artista y su, más o menos, exacta colocación en determinada onda histórica. Algo así como el legendario *aleph* borgiano, representado, en este caso, por un nudo que se suelta y deja ver la totalidad de la creación. Por lo tanto, nada de definitivo puede haber en esto, sino un cuantioso compás de

84) el «tesoro» del legado cultural precolombino. Estas ideas son principios de una poética que surge de una experiencia formativa que comparte con el grupo de artistas colegas y amigos suyos formado por escritores como Salazar Bondy, Varela, Sologuren, y el pintor Fernando de Szyszlo.²⁵ El pasaje de la entrevista a la que me refiero es el que sigue:

Pero me duele recordar siempre que poseemos uno de los patrimonios artísticos más extraordinarios del mundo, si pensamos solamente en la textilería y la pintura precolombina, y que este tesoro no ha sido explorado todavía, ni siquiera por las últimas generaciones. Doy un ejemplo: en 1977 realicé mi performance *Paracas* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, que podría definir sucintamente como una meditación sobre la vida y la muerte, a propósito del enterramiento y la resurrección de una momia de Paracas. Dicha performance fue la primera que se realizó en esa ciudad y una de las primeras del continente. [...] ¿No es extraño que un pasado artístico tan rico como el nuestro no logre alimentar en profundidad a nuestros artistas contemporáneos? Es cierto que el Perú es quizás el único país de la tierra que reniega de su pasado indígena, mientras que México lo ensalza sobremanera, Italia busca sus orígenes en Grecia y Etruria, Polonia, Rumanía, Corea, Japón, etc., poseen artistas de talento perfectamente modernos, aunque enraizados en sus respectivas culturas. (Eielson 1985c: 23)

Las ideas de un necesario y posible «rescate» del patrimonio artístico precolombino —asociada a los *Quipus* y a la performance *Paracas / Pirámide*— y de una «recuperación» plástica de un espacio nacional sin fin —relacionada al proyecto inacabable de *El paisaje infinito de la costa*

espera en el cruce imprevisible de la historia, en el cual pasado, presente y futuro ya no significan nada. [...] Nada más *moderno*, por ejemplo, que un grafito del Neolítico, un espiral Nazca, una escultura Cíclade, un ídolo Benin o un sacerdote sumerio. Todas obras en las que la plenitud espiritual marcha a la par con la plenitud de un lenguaje y un código de formas técnicamente impecables. Extrema flor de una cabal alianza entre el individuo creador y la sociedad a la que pertenece, estas obras son también el fruto de esa suprema *harmonia oppositorum*, hoy quizás perdida para siempre» (citado en Eielson 1986b: s/n).

²⁵ Para un estudio detallado de esta poética y sus imágenes y metáforas, véase el cuarto capítulo de esta primera parte.

del Perú— son dos maneras de expresar conceptualmente una forma de entender el arte y la función del artista. Esta poética sigue hasta hoy, como voy a mostrar al final de este análisis, sustentando la producción artística de Eielson.

El trabajo más reciente de tema precolombino realizado por él es una instalación combinada con performance que data de finales de los años ochenta. Por un lado, este trabajo forma parte de la serie *El paisaje infinito* y, por otro, está estrechamente vinculado a la segunda novela del artista. Ambas piezas, instalación y novela, se hacen públicas en 1988 bajo el título de *Primera muerte de María* (tomado de un largo poema escrito en 1949). La instalación consta de un «escenario» de suelo de arena rodeado de paredes pintadas de azul ultramarino. En este espacio se han colocado una mesa pequeña y tres sillas, pintadas también del mismo color azul. Sobre la mesa yacen una botella, vasos y vajilla, también azules. En los platos y sobre la mesa hay restos de comida. Apoyada en una de las paredes a un lado de la mesa hay una escalera de madera cuya parte superior se pierde en el techo. Suspendida a unos metros de altura, sobre la pared en la que se recuesta la mesa, «flota» una cuarta silla. Escalera y silla son también de color azul. Luego de recorrer la ciudad y presentarse en un puñado de sitios a orillas del mar (las instalaciones se llevaron a cabo en Lima, en 1988, y en Helsinki, en 1994), una figura cubierta completamente por un larguísimo manto azul marino entra en el espacio de la instalación y se detiene (fig. [23]). El espacio de esta instalación se rige por los patrones de construcción ya establecidos por los trabajos previos de la serie del *El paisaje infinito*. Predominan la arena, el color azul, el material textil, restos de objetos, huellas humanas y, sobre todo, la intersección de planos que hace que el fondo azul ultramarino intenso sugiera tanto (verticalmente) el cielo como (horizontalmente) el mar.

La novela no desarrolla propiamente el tema precolombino, su marco temporal es urbano contemporáneo y sus personajes son pescadores de nombres bíblicos. La costa del Perú es, sin embargo, una parte importante de su ambientación. La historia no discurre linealmente, los eventos ocurren en distintos escenarios y tiempos. Muchas páginas están dedicadas a los pensamientos y percepciones de los protagonistas. El texto de la narración es interrumpido por las páginas del diario del artista que

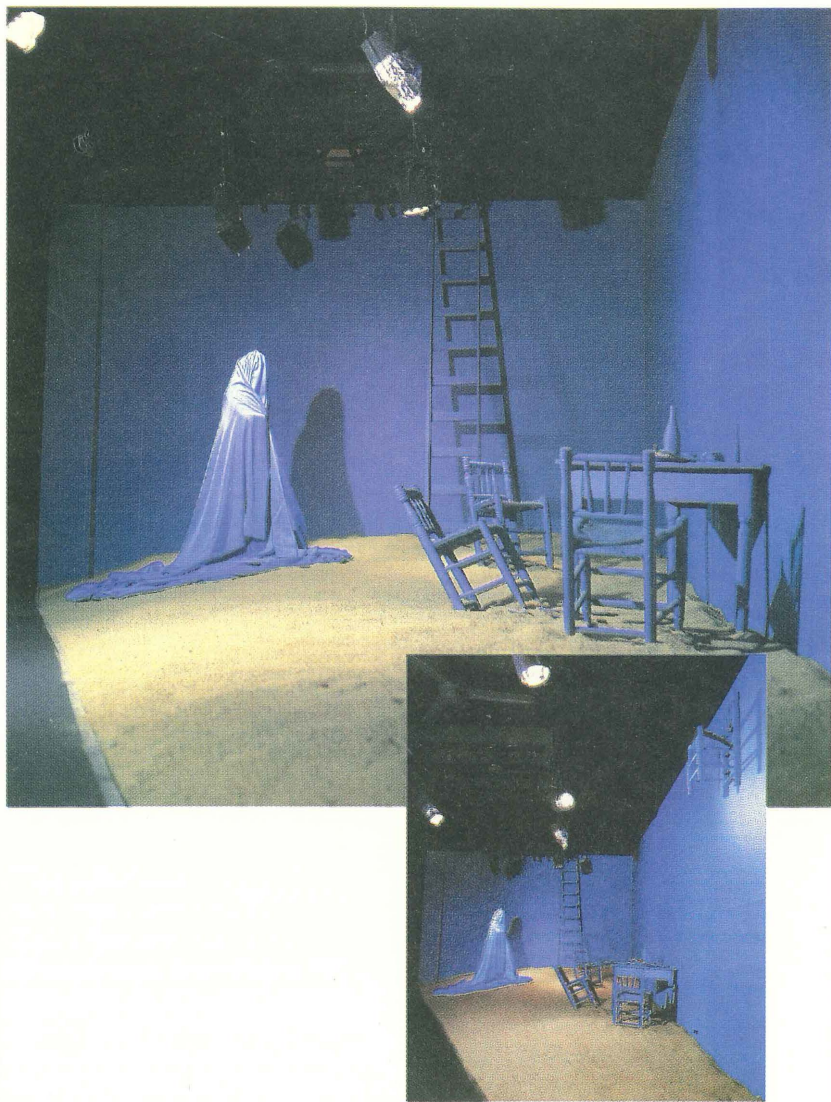


Figura [23]

Jorge Eduardo Eielson. «Primera muerte de María» (1988), de la serie
Paisaje infinito de la costa del Perú



Figura [24]

Jorge Eduardo Eielson. «La última cena», de la serie
Homenaje a Leonardo da Vinci (1985)

la escribe, intercalados regularmente entre los diferentes capítulos. En las entradas de estos diarios, el artista, un alter-ego del propio Eielson, «explica» el proyecto estético detrás de la instalación. En la entrada del diario que corresponde al 17 de setiembre de 1980, que he citado páginas atrás, el artista escribe acerca de la manera en que el ordenamiento espacial de la instalación se relaciona con las posibilidades verbales de construcción espacial:²⁶ «los materiales que yo necesitaba para ese añorado texto no eran las palabras [...] no eran los personajes (aunque ellos deberían regresar más tarde, reducidos a simples vestidos), ni los sentimientos ni las circunstancias que los movían, sino simplemente los colores, el espacio, las texturas. Pero, sobre todo, el espacio [...] —el elemento más sutil del paisaje» (Eielson 1988d: 75-76). Tomando este texto como guía, puede interpretarse la instalación como el ambiente andino

²⁶ En otras ocasiones, como en la entrevista concedida a Martha Canfield en 1995 que cito a continuación, Eielson ha elaborado más acerca de las posibilidades verbales de construcción espacial: «Si me obligas a dar una definición [de mis textos narrativos], diría que se trata de «objetos verbales tridimensionales». Otra payasada [...]. Existe una narrativa clásica, linear, plana, bidimensional, que acepta pasivamente las convenciones de la lengua, así como las viejas coordenadas del espacio tiempo newtoniano. Y otra, la que nace en los primeros años del siglo, paralelamente a los grandes descubrimientos de la mecánica cuántica, a la teoría de la relatividad generalizada de Einstein y al arte abstracto, que describe un universo menos accesible. Esta última no explora solamente nuestros condicionamientos sociales y psicológicos, sentimientos, intereses, pulsiones, sino que intenta penetrar en la trama misma de nuestra existencia, en la azarosa estructura del acontecer humano, valiéndose para ello de un lenguaje igualmente azaroso, discontinuo, fragmentado, un lenguaje que, sobre todo, duda de sí mismo porque duda de la real consistencia del mundo. En suma, un lenguaje no euclidiano, cuyas coordenadas espacio-temporales han saltado y cuyas imágenes van más allá de la literatura para convertirse en otra cosa, para acceder a otra dimensión, a otro lenguaje que, sin destruir lo específico literario, revitalice la escritura, le asigne un nuevo valor, un verdadero enganche con la realidad profunda de nuestro tiempo. A todo eso llamo yo literatura tridimensional. Pero lo más interesante es que mi acercamiento a la investigación científica, al budismo zen, al chamanismo indio y al arte abstracto han contribuido a esta visión de conjunto que me remite, paradójicamente, a los albores de la humanidad, a la misteriosa fundación del arquetipo y del mito» (Eielson 1995b: 68-69). Vale la pena recordar también que Eielson tiene formación dramaturgica, ver por ejemplo *Acto final* (1947).

costeño de una cabaña de pescadores en la que se encuentran, semihundidas en un suelo de arena, la mesa y las sillas rústicas usadas para una cena cotidiana y abandonada a medio terminar. Los «restos» desperdigados de la cena en el «drama» de la disposición poético-plástica del espacio peruano forman un contrapunto conceptual con el texto narrativo de la novela. Ubicado con claridad dentro del proyecto general de *El paisaje infinito*, las líneas del «Epílogo» de la novela que cito a continuación, construyen una presencia latente en base a la mayoría de elementos constructivos usados para levantar un espacio nacional:

El cuerpo de María existía sólo en José, para José. La transparencia de José le devolvía su propia imagen, sin brillo ni afeites. Nada le era más indispensable que ese espejo de carne y hueso para seguir viviendo. [...] En su cabaña llena de moscas, de amor verdadero y olor de humedad, reinaban sólo camisas y pantalones, zapatos rotos y redes por doquier. Reinaba José. (Eielson 1988d: 106)

Desde que dejó el Perú en 1948, hace ya cincuenta años, Eielson ha vivido sobre todo en territorio europeo (París, Roma, Milán y Cerdeña); allí su obra artística cuenta con reconocimiento y un lugar propio en el desarrollo del arte de posguerra. A pesar de la distancia geográfica con el Perú, la obra visual y literaria de este artista sigue siendo parte activa del arte peruano contemporáneo. En este ensayo me he propuesto mostrar que muchos de los principios estéticos sobre los que se basa su práctica europea provienen de su periodo de formación en el Perú. Un claro ejemplo de este vínculo puede apreciarse en el trabajo que Eielson exhibe, en 1993, en la Galleria delle Stelline, al interior del Palazzo delle Stelline en Milán. Se trata de una *instalación* en dos partes que titula *Homenaje a Leonardo Da Vinci* (Eielson 1995a: 22-23). La primera se basa en el motivo bíblico de «La última cena», ya tratado por Leonardo, y se compone, en el espíritu de *El paisaje infinito*, de una sala pintada e iluminada de azul ultramarino donde se han dispuesto una larga mesa de madera, una escalera del mismo material y algunos objetos que bien están sobre la mesa o yacen regados, en fragmentos, por un suelo formado por una capa de arena. Excepto el suelo, el resto de los elementos de la instalación (las paredes, la escalera, la mesa, el mantel que la cubre completamente y los objetos: platos, copas, trozos de pan) han sido tam-

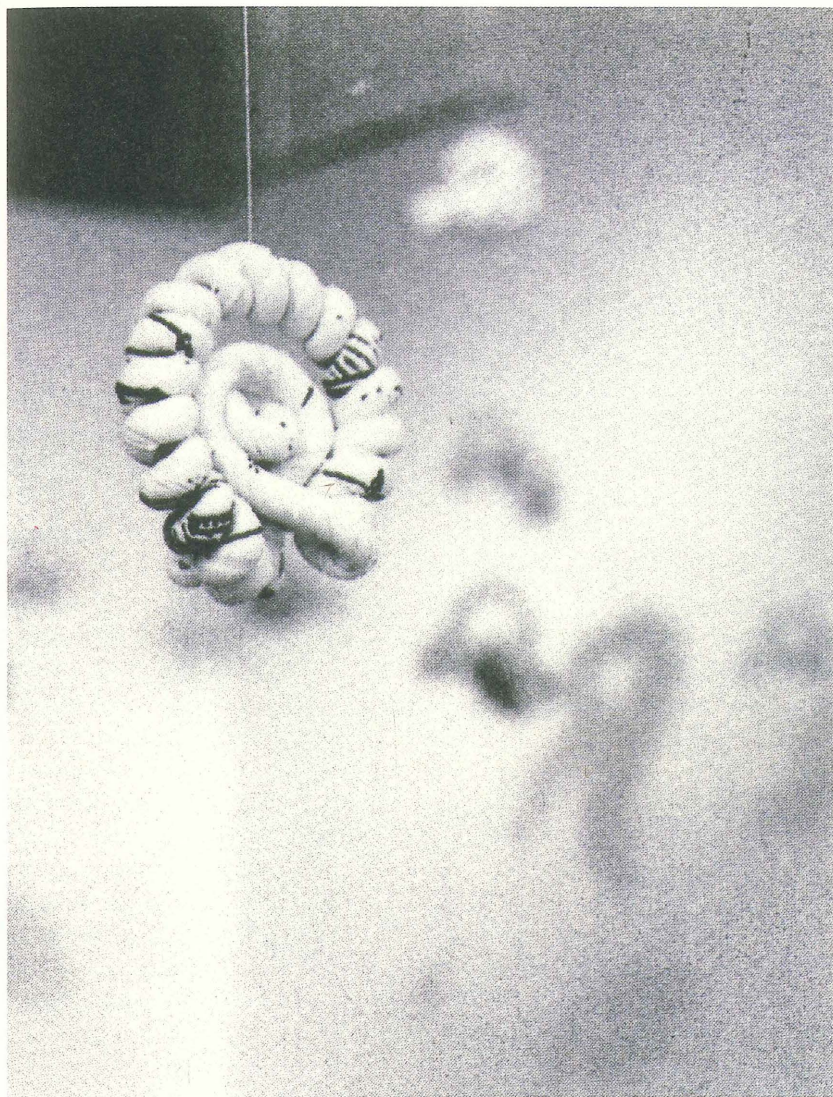


Figura [25]

Jorge Eduardo Eielson. «Código sobre los andamios y el vuelo de las aves», documento de la instalación *Homenaje a Leonardo da Vinci* (1985)

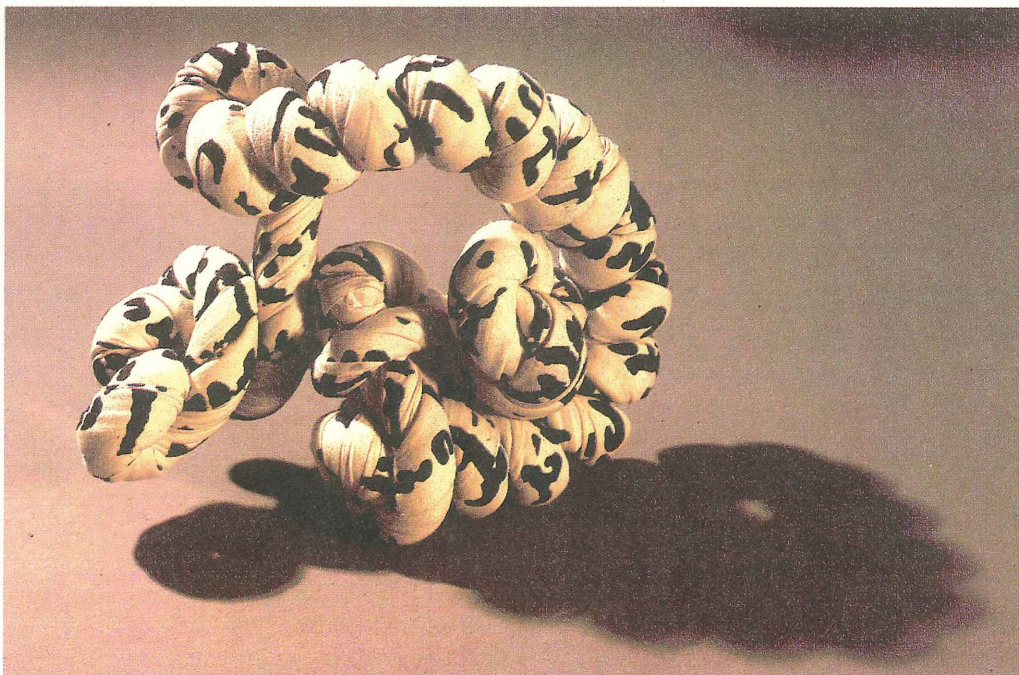


Figura [26]

Jorge Eduardo Eielson. «Código sobre los anudamientos y el vuelo de las aves»,
documento de la instalación *Homenaje a Leonardo da Vinci* (1985)

bién pintados del mismo color azul intenso. La escalera apoyada en una de las paredes llega hasta el borde del techo. La mesa y todos los elementos relacionados con la cena se muestran abandonados en un ambiente despoblado de apóstoles. Sin contar un par de elementos que no aparecen (la figura cubierta por el lienzo azul de la performance y las sillas), los recursos básicos son los mismos usados en su «Primera muerte de María» (fig. [24]).

La segunda parte del homenaje, «*Codice sul volo degli uccelli e sugli anodamenti* [Código sobre el vuelo de las aves y sobre los anudamientos]», consta de cuarenta objetos textiles que cuelgan del techo, a diferentes alturas, suspendidos por hilos dorados. Los objetos, en el espíritu de los *Quipus*, son nudos de diversos tamaños y volúmenes, hechos con telas de algodón crudo estampadas con el código de Leonardo en colores negro y/o rojo (figs. [5] y [6]). Cada anudamiento de la tela impresa reproduce supuestamente un nudo descrito por el texto.

Esta instalación en homenaje a un artista del renacimiento europeo montada en un lugar que se le vincula históricamente está ligada en forma estrecha,²⁷ y aparentemente paradójica para quien no ha seguido en detalle la obra del artista, a una manera de imaginar el Perú. Como puede apreciarse, en «La última cena» se aplican estética y culturalmente modelos de construcción espacio-temporal explorados previamente en la serie abierta de trabajos plásticos *El paisaje infinito de la costa del Perú*. A diferencia de los expresos personajes de la composición de Leonardo, los ausentes pescadores de Eielson parecen recuperar un espacio costero más afín con el paisaje del Medio Oriente; esta ambientación sugiere además la posibilidad de una lectura «universal» del drama bíblico accesible en la superposición de la inmutabilidad del desierto y el legado arqueológico peruanos a las imágenes de la historia y mitología judeocristianas. Dos años después de montado el *Homenaje*, en su larga conversación de *El diálogo infinito*, dice Eielson comentando la instalación del Palazzo delle Stelline:

²⁷ En una larga entrevista concedida a Martha Canfield dos años más tarde, Eielson habla inclusive de la presencia en este trabajo de «un irónico mestizaje espiritual entre el mundo clásico europeo y el nudo incaico americano» (Eielson 1995b: 49).

Te diré que vaciar la escena leonardesca de la Última Cena y trabajar sólo con el espacio, el color y la luz fue asimismo una manera de acercar ese tema a mi tema eterno del «paisaje infinito». [...] [R]educiendo el acontecimiento al ámbito en donde se había producido: después de todo ambientar el rito de la eucaristía en una cabaña de pescadores no es incompatible con la mitología cristiana. Más difícil me resultó renunciar a los apóstoles y a la misma imagen de Jesús, sustituido por una luz azul más intensa. No quería hacer una versión meramente abstracta de la obra, ni tampoco podía reconstituirla como una escenografía teatral. Tenía también el problema de los implementos usados en el ágape. Recordarás que en el fresco los apóstoles están distribuidos en cuatro grupos de tres personajes cada uno, con Jesús al centro, y que esta distribución, sabiamente asimétrica, comunica al conjunto una extraordinaria vivacidad. No queriendo traicionar esta dramática elocuencia, pero faltándome los personajes, no me quedó más remedio que transferir la inminencia de la tragedia a los objetos de la cena —platos, copas, panes—, que aparecen diseminados y quebrados entre la mesa y el suelo, como las huellas de una misteriosa reyerta. Todo en riguroso azul ultramar, como tú has notado. (1995b: 46-47)

Los modelos de construcción espacio-temporal no son los únicos superpuestos en la manera cómo se concibe esta instalación. El modelo «peruano» de artista contemporáneo también se superpone tanto a una imagen andina de creador como al modelo occidental de un artista múltiple, suerte de «chamán», como puede ser considerarse a Leonardo. La elección de un homenaje a este artista del Renacimiento responde también a la idea de un artista móvil que circula entre distintas épocas, lugares y culturas. Acerca de este modelo, dice Eielson:

En cada uno de nosotros hay una música de la cual se tiene más o menos conciencia, algunos la escriben, otros simplemente la oyen, otros la interpretan. [...] Eso es ser artista, es decir, eso es lo que se llama ser artista, en realidad cada uno de nosotros es un artista. Lo que pasa es que han separado todo. Han separado la sociedad y todas las sociedades tienen que separarse y establecer roles. En la sociedad arcaica todo estaba unido, y había un personaje que se llamaba el 'chamán', quien era el mago, el curandero, que también era médico, que también era bailarín, el poeta, el hechicero, era todo, el sacerdote; y lo reunía todo. (Eielson 1987-1988: 99)

Entre 1950 y 1970, décadas en las que se cuestiona y demanda la participación del productor de arte en el quehacer social, los artistas del grupo de Salazar Bondy, Varela y Eielson coinciden en entender la naturaleza del arte en el Perú como una tarea consciente de estudio y «rescate» cultural del legado precolombino, posible a través de una «activación contemporánea» de los valores estéticos del pasado.²⁸ Acerca de esto, Eielson afirma en 1988: «Nuestras antiguas culturas no necesitan ningún tipo de conmemoración nacionalista o festejo folklórico, sino un serio, paciente y amoroso conocimiento científico y artístico, semejante al que se realiza en la cuenca del Mediterráneo, en Egipto y Mesopotamia» (Forgues 1988: 86). En otra entrevista del mismo año, agrega:

Viajé al Perú muchas veces entonces, y me iba a recorrer lugares, museos, colecciones. Leí mucho al respecto y me di cuenta de las posibilidades que ofrecían las técnicas precolombinas a la expresión pictórica moderna. Naturalmente, comprendí también que no se trataba de trasladarlas, tal y cual, al contexto histórico contemporáneo. Lo que yo necesitaba era solamente utilizar un instrumento antiguo, aunque sorprendentemente vivo todavía, para expresar significados actuales. Entre mis ejercicios de esos años de aprendizaje precolombino, realicé algunas «copias», digamos así, de textiles pintados, y hasta de los bordados y estructuras, de la misma manera que los estudiantes de Bellas Artes «copian» a Leonardo o Rafael. (Eielson 1988b: 193)

A pesar del extraordinario ejemplo de prosa narrativa en la obra de Arguedas, esta imagen conjunta de nación múltiple, artista móvil y quehacer dinámico toma forma concreta en escenarios, estructuras secuenciales y puntos de vista sobre todo poéticos y plásticos. Puede decirse más bien que del trabajo de Arguedas se van a tomar muchas operaciones estéticas que sus críticos han identificado como «líricas».

Por el lado de la poesía, un caso claro de este tipo de construcción imaginaria del Perú y de sus artistas se encuentra en la obra de Javier Sologuren, quien en esos años concibe la lengua quechua (a partir de las observaciones arguedianas acerca de sus cualidades onomatopéyicas) co-

²⁸ Para un estudio detallado de estos aspectos, véase el capítulo cuarto de esta primera parte.

mo el espacio donde se virtualizan el sonido y ritmo de la naturaleza andina en su relación con el cosmos. Lenguaje y naturaleza son además el espacio por donde la creación poética, el «poetizar», recorre una trayectoria artístico-nacional que parte de un punto de origen nativo y se extiende a la labor del poeta peruano contemporáneo luego de pasar por los cambios culturales de la conquista. Lengua y naturaleza son asimismo el escenario del «drama» de la continuidad poética en un país americano con lengua dominante europea. Para construir el protagonista de esta experiencia, Sologuren toma de la poesía quechua (una práctica cultural colectiva) ciertas técnicas usadas para expresar la intimidad y de estas abstrae un yo (una «conciencia andina») que responde a una idea moderna de subjetividad enunciativa. Para este personaje (este modelo de artista), formado en la superposición de recursos estéticos prehispánicos y sensibilidad contemporánea, el arte en el Perú es un desplazamiento de lo colectivo a lo subjetivo, de uno a otro espacio cultural o tradición y de una época a otra.²⁹

Por el lado de las artes plásticas, la obra del pintor Fernando de Szyszlo muestra similitudes significativas. Szyszlo también concibe la labor del artista como un desplazamiento; análogo, para él, a la excavación y estudio arqueológicos³⁰ —un argumento tratado también por Sologuren en el poema-poética *Recinto* (1968)—. El movimiento bidireccional de quien excava y rescata, va de lo occidental a lo americano y regresa, es una dinámica de recuperación del pasado artístico peruano que toma la forma de imágenes que presentan un ambiente exterior cósmico y uno interior subterráneo (que llega a tomar configuraciones arquitectónicas). Este complejo escenario es el espacio ritual de otro «drama» (o de otra manera de ver aquel ya planteado por Sologuren) que se inicia con la ejecución y mutilación del Inca en manos de los invasores europeos, y se repite cíclicamente como un interminable enfrentamiento de culturas. Este evento no es visto solo como el colapso cultural de un mundo en el pasado, sino también como la fragmentación permanente

²⁹ Para un análisis de este trabajo de Sologuren y de su lectura de Arguedas, véase el tercer capítulo de esta parte.

³⁰ Para un estudio detallado de estas ideas en la obra de Szyszlo, véase el quinto capítulo de esta parte.

de un orden cósmico y su atomización estelar. Un ejemplo claro de la presencia de estos elementos en la obra reciente de Szyszlo puede apreciarse en el siguiente texto publicado en los años ochenta acompañando una serie de grabados:³¹

Elementos:

—Mesa-cama-altar de sacrificios.

—Imagen. Figura-máquina-ave-hombre-astro.

Escenario:

—El Desierto en los cementerios de Paracas.

—El espacio cerrado de una cámara. Puede haber alguna puerta o ventanas o escaleras.

Acción:

—Copulación-comida ritual-sacrificio-combate.

—Batalla anterior a la derrota, a la muerte.

—Tensión anterior al orgasmo.

—Movimiento en el espacio, ruido del batir de alas.

Hay a veces una mesa, que es también una cama y que es ambas y además, y sobre todo, es una piedra de sacrificios, escenario silencioso de la violencia, siempre presente en los polos extremos de la condición humana: el amor y la muerte.

Pueden figurar también imágenes que son hombres-aves máquinas ominosas que algunas veces por su posición en el espacio pueden sugerir astros: Todo esto tiene lugar frente a la perspectiva inalterable del desierto o también en el espacio celular de un cuarto cerrado, sin salidas. En la mesa-cama-piedra sagrada en el recinto o en el desierto o en uno y el otro juntos, se realiza la copulación, cena ritual-batalla, combate anterior a la muerte, tensión anterior al orgasmo, ejercicio total de la violencia precediendo simultáneamente el comienzo de la vida y de la muerte bajo la sombra y el ruido del batir de las alas de aves haciendo el amor y luchando a muerte.

Hipótesis visual, ambigua y secreta, indescifrable, en la que lo único claramente legible es la violencia silenciosa de todo acto. (Todo le da la razón a Gastón Bachelard: indudablemente el Universo es una catástrofe tranquila).

³¹ Poseo una fotocopia sin fecha, proporcionada por el pintor.

El «rescate» que se plantean estos artistas consiste en la abstracción e interpretación de las «señas» —en el caso de Eielson, «restos», en el de Szyszlo «vestigios» —que exhiben las obras y estructuras artísticas y culturales del pasado. Estas operarían estéticamente evocando (en una reconstrucción imaginaria de tendencia arqueológica) el conjunto de relaciones que constituyen su contexto original— el espacio y tiempo continuos imaginados por el lector-espectador posicionado «dentro» de la acción, en el caso de la poesía de Salazar Bondy—. Coincidiendo con Sologuren, Szyszlo también se vale de prácticas verbales colectivas para abstraer no una idea de artista quechua, sino la estructura «dramática» en que se disponen el escenario y sus tensiones. El argumento a representarse en esta «escenografía plástica» sin personajes, toma el punto de vista de la «versión de los vencidos» formada por el conjunto de relatos míticos, composiciones poéticas y testimonios quechuas descubiertos durante esos años. Las estructuras verbales y plásticas de estos discursos culturales e históricos le sirven a Szyszlo como bases espacio-temporales que traslada y superpone, por contigüidad y analogía, a la composición pictórica y plástica de imágenes abstractas, creándoles así relaciones emblemático-simbólicas con contenidos «nacionales». El encuentro de imagen y palabra en la obra de Szyszlo, la superposición de pintura abstracta y tradición oral quechua, es otra versión de la idea de un arte en el Perú cuya naturaleza exige que un artista sea un ente dinámico en continuo desplazamiento entre épocas, tradiciones y espacios culturales distintos. El modelo de identidad artística construido por Eielson, el otro artista plástico del grupo, es también una variante de estas ideas, así se desprende de estas declaraciones suyas de 1986:

Para los artistas que poseen una visión más interior de la creación, para los cuales el mundo externo es sólo una apariencia, una ilusión, un lenguaje cifrado en un universo de signos desconocidos, o semi-desconocidos, el arte es una operación mágica, cuyo significado y cuyas significaciones se pierden en los albores de la humanidad. Inútil recordar aquí las estrechas relaciones existentes entre arte, magia y religión, presentes sea en las altas culturas como en las denominadas «sociedades primitivas». No es casualmente que, dentro de mis propios límites, mi esfuerzo por escapar a los condicionamientos de lugar y de tiempo, ha actuado siempre en mí como una misteriosa energía para desplazarme

de un lenguaje a otro, de una cultura y de una época a otra. (Eielson 1986b)

La obra de Sologuren es un ejemplo de cómo esta promoción de artistas y escritores concibe y trata el lenguaje como una materia espacio-temporal. La obra de Szyszlo es, a su vez, ejemplo de cómo se concibe y trata la imagen visual anclada a tal entendimiento del lenguaje y manejo de su materia. Las obras de Salazar Bondy, Varela y Eielson ofrecen, por otro lado, ejemplos de cómo se aplican en el lenguaje diversos conceptos y técnicas de construcción espacio-temporales usados en las artes plásticas contemporáneas, y viceversa. La separación genérica entre plástica y poesía se ha extendido convencionalmente a la identidad de los artistas. Un caso como el de Eielson, quien ha afirmado lo siguiente acerca de la relación plástico-poética de sus obras: «Todas mis instalaciones son visualizaciones de textos, tienen una matriz verbal. Nacen de poemas míos ya escritos y, a veces, de poemas de otros poetas, pero esto me es más difícil» (Eielson 1988b: 204), demuestra y atestigua lo rígido y limitado de tal separación:

[Mi posición en cuanto a un arte total se diferencia de la vieja idea romántica en] todo. Primero porque, repito, dentro de una concepción cíclica del tiempo no hay lugar para ningún sujeto fijo. El uso que a veces he hecho de la palabra totalidad ha sido tal vez mal interpretado. O simplemente no me he expresado bien. Por ejemplo, cuando tomo como modelo la figura del chamán, que reúne en sí al sacerdote, al poeta, al filósofo y al médico, no pretendo el retorno a una cultura arcaica o «primitiva», impracticable en la sociedad contemporánea. Me refiero solamente a un concepto global de la creatividad humana, ejemplarmente evidenciado en las prácticas chamánicas. (Eielson 1995b: 39-40)

Los ambientes nacionales construidos en la poesía de Salazar Bondy y Varela y en el trabajo plástico de Eielson no evocan la naturaleza andina que ve Sologuren en la lengua quechua, ni tampoco el recinto ritual o arquitectónico de Szyszlo (a pesar de contar ellos dos también con una concepción espacio-temporal plástico-poética); son más bien «arreglos» tridimensionales que dividen, separan o conectan lugares, acciones y estados creando expectativas y tensiones dramáticas sin presentar personajes. En el drama de la disposición poético-plástica de «Pri-

mera muerte de María», por ejemplo, Eielson parece haber conseguido con éxito tanto «inmovilizar en gestos la entidad del argumento» como dar a los fragmentos de la experiencia cotidiana la carga de «miserables migajas de un festín celeste». La estructura espacio-temporal de *El paisaje infinito*, en el *Homenaje a Leonardo* se convierte en la estructura interpretativa de otro drama ceremonial: el cristiano de Occidente. En la superposición de estas disposiciones plástico-poéticas, «Escenarios de una catástrofe tranquila» (imagen de Bachelard citada por Szyszlo), podrían sin esfuerzo leerse eventos «universales» donde, como dice Emilio Adolfo Westphalen refiriéndose al poema quechua *Apu Inka Atabullpaman*, «quien era el pilar fundamental del mundo ha sido muerto, asesinado con ignominia» (Westphalen 1996: 280).

PARTE II

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA
IDENTIDAD / POÉTICA CONTEMPORÁNEA:
EL CASO DE JAVIER SOLOGUREN

I. *Vida continua*: la obra poética

Javier Sologuren es autor de veinticinco colecciones de poesía reunidas en un solo *libro*, un «libro único» que lleva el título de *Vida continua*. La confección de este volumen, que recoge ya cincuenta y tres años de producción poética, es una versión de lo que el español Pedro Salinas (1892-1951) llama «organicidad constructiva»; es decir, un *libro* como cuerpo en crecimiento. La construcción artística de Sologuren tiene una única estructura que permite la adición ordenada de entregas y se ajusta constantemente a la naturaleza de los nuevos títulos. Esta suerte de «organicidad» —término que uso por no tener a mano uno mejor— «a través del tiempo» es lo que define tanto el «libro único» (el cuerpo) como la «Obra en marcha» (el proceso de crecimiento) en, hasta la fecha, seis ediciones. La mitad de éstas (1966, 1971 y 1989) consigna la producción sin descartar ni variar mayormente los textos. Las otras tres (1979, 1981 y 1992) son selecciones antológicas debido, sobre todo, a circunstancias editoriales.

***Libro* y «libro único»: modelo para edificar una secuencia espacio-temporal abierta**

Vida continua aparece en 1966, al reunir Javier Sologuren siete colecciones de poesía aparecidas previamente en Lima y en México, adjuntarles un buen número de poemas inéditos y publicar el conjunto ordenado cronológicamente dentro del marco temporal: 1944-1964.

Las siete colecciones son: tres separatas,¹ un pliego² y tres cuadernos.³ Todas se caracterizan por su circulación restringida y hasta privada,⁴ al alcance solo de lectores de revistas especializadas en áreas distintas a la poesía, de personas e instituciones allegadas al autor y del círculo de sus conocidos y amigos.

Para un escritor como Sologuren, que había iniciado sus publicaciones veinte años antes, la década de los sesenta brindaba un momento oportuno para reunir su trabajo poético. Se había vinculado a los principales impresores de Lima y a pequeñas editoriales dedicadas a la literatura (Sologuren 1989c: 74-76).⁵ Participaba en dos proyectos, ajenos y

¹ Llamo *separata*, o *suelto*, a un tipo especial de *sobretiro* o *reimpresión*: un artículo, capítulo, u otra unidad tomada de otra más grande —publicación periódica o libro (Massa de Gil 1964: 183)—, que se imprime y publica por separado, y que consta, algunas veces, de una o varias páginas adicionales (Massa de Gil 1964: 181) que generalmente conforman una portada especial (Massa de Gil 1964: 177). Para otras definiciones bibliográficas especializadas véase también *reprint*, *offprint*, *separate*, *separatum* (Landau 1968; A.L.A. 1968).

² Entiendo *pliego* en su sentido tipográfico: «Hoja en que se imprime el conjunto de páginas de composición que entran en una forma, y que se dobla tantas veces cuantas lo requiere el número de páginas que contiene, de acuerdo con el formato del libro» (Massa de Gil 1964: 157). Sobre otras definiciones véase *in sheet*, *sheet*, *broadside* (Landau 1968; A.L.A. 1968).

³ Uso *cuaderno* a partir de la definición de *libro* que hace la UNICEF para fines bibliográficos: un *cuaderno* es un conjunto de hojas de papel unidas unas a otras mediante diversas técnicas, impresas, escritas o en blanco, y consideradas independientes; como texto escrito, es una publicación literaria no periódica que contiene menos de cuarenta y nueve páginas (A.L.A. 1968: 27).

⁴ Las separatas consisten en sobretiros de las revistas peruanas *Historia y Mercurio Peruano* y de la mexicana *Cuadernos Americanos*; el pliego contiene un solo poema de tres páginas editado en México; y los cuadernos son ediciones breves, de no más de veinte páginas de texto, publicadas por el propio autor en el Perú. El primero de éstos lleva como dato bibliográfico el nombre de la imprenta en cuyos talleres se llevó a cabo la impresión; los dos últimos tienen el sello de las Ediciones de La Rama Florida, creadas por el propio Sologuren a finales de los cincuenta.

⁵ Sologuren se encuentra en el centro del mundo editorial limeño volcado a la poesía, y es a su vez, hoy como entonces, uno de sus grandes animadores.

distintos, de «Poesía Reunida»⁶ y en la publicación de cuatro de las siete antologías de lírica peruana dadas a conocer en la década.⁷ En 1946, junto a Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy, había ya editado una que agrupaba importantes poetas de la primera mitad del siglo: *La poesía contemporánea del Perú*. En la década del sesenta tomó parte en la recopilación de la obra completa de dos escritores y amigos, uno de su promoción y otro más joven, muertos durante esos años: el ya mencionado Salazar Bondy, fallecido en 1965, y Javier Heraud, asesinado en 1964. Este último, de quien Sologuren editó y publicó *Poesías completas y homenaje* (1964), fue uno de los muchos poetas jóvenes cuyos primeros títulos fueron impresos y dados a conocer a través de La Rama Florida.

Dado el carácter de rigurosidad formal reconocido ya en su obra,⁸ hubiera sido de esperarse un libro práctico, uno que reuniese y ajustase la obra dispersa poniéndola al alcance de un público más amplio. *Vida continua* llevaba a cabo la función de presentar la obra poética de Sologuren reuniendo textos, conocidos y nuevos, escritos a lo largo de dos

⁶ Uno de estos para un autor con obra hecha: imprimió *Poesía escrita 1940-1960* (1961) de Mario Florián; y otro para un autor de su promoción: editó *Los años (1946-1960)* (1961) de Francisco Bendezú.

⁷ Editó en las Ediciones de La Rama Florida *Poéticas peruanas del siglo XX* (1961) de Luis Alberto Ratto, también *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas* (1961) de Francisco Carrillo. Con este último —que dirigía las Ediciones de la Biblioteca Universitaria— coeditó la *Antología de la poesía peruana joven* (1965) e hizo la selección (con prólogo de Ratto) de otra de poesía peruana que llevó el título de *Poesía* (1963).

⁸ Sobre *Detenimientos* (1947), dice Tomás Acosta Mejía en el cuarto número de *Las Moradas*: «Y la palabra, instrumento de razón, silfo alado, opone a su anhelo una muchedumbre de significaciones concretas en que la historia llega encapsulada, impenetrable y excluyente. Pero el alucinado, en el decisivo trance de crear, o de perecer enmudeciendo, sabe libertarla de esta carga de pasado creando conexiones inéditas entre objeto y objeto, entre palabra y palabra, o desnudándola de indumentos usaderos hasta llegar a su alada pureza» (Acosta Mejía 1948: 84). Y en 1965, en su *Antología de la poesía peruana*, Alberto Escobar agrega: «Culto a la perfección y a la palabra exacta; al ritmo sosegado, que progresa por repentinos ímpetus que alternan el remanso, transparente, de música y silencio, de alusión y murmullo; la poética de Javier Sologuren se ha ceñido, en sus diversos períodos, a distintos ajustes de técnica y mensaje» (Escobar, ed. 1965: 139).

décadas; mas no revisaba ni eliminaba textos, no era en definitiva una antología. Diferenciándose de las otras publicaciones, el trabajo dedicado a este *libro* ofrecía una edición representativa y necesaria, de «madurez», para un poeta cuya obra se encontraba dispersa en separatas de revistas, en cuadernos de breve extensión, en ediciones artesanales de brevísimo tiraje, en publicaciones en el extranjero, y que además había pasado casi diez años fuera del Perú (de enero 1948 a junio de 1957). *Vida continua* recopilaba todo lo escrito hasta 1964: reproducía completos los títulos publicados en forma separada y agregaba cuatro grupos de poemas en su mayoría inéditos. El volumen era un trabajo independiente, un nuevo libro (el *libro*), en realidad el primero de Sologuren. Su estructura se superponía a las colecciones.

En tanto ente literario en la poesía sologureniana, la edición presentaba una variante al concepto general de libro utilizado para los títulos previos, que quedaban en situación de unidades subordinadas en este volumen de ciento sesenta y seis páginas. Al no entenderse ya como tales, las siete colecciones anteriores podían ser vistas como partes con valor intrínseco. El carácter independiente de éstas y su paginación propia no eran circunstancias en antagonismo con la factura de este *libro*. Cabía que aquellas, conciliando su existencia material fuera de la encuadernación de un volumen que los contenía, representaran *partes* de un trabajo mayor. Al pasar dentro del volumen, se convertían en unidades textuales.

Las colecciones se habían visto como libros en un sentido general. Así consta en las dos primeras ediciones de *Vida continua*: en la de 1966 se las llama «libros poéticos» (1966: 159); en la de 1971 esta mención se repite (1971: 187) y tiene una variante en el estudio preliminar de Abelardo Oquendo donde las colecciones son llamadas primero por sus títulos para luego ser designadas como libros en solo dos momentos (Sologuren 1971: xvi y xviii).⁹ El propio Sologuren es impreciso pues las llama tanto «libros» (1976d: 20) como «*plaquettes* o “cuadernillos”» (1978b), en dos entrevistas concedidas durante los setenta.

⁹ Al limitar el término *libro* a dos menciones en un texto de dieciocho páginas, Oquendo deja entrever que prefiere evitar el problema de una definición literaria o bibliográfica resolviendo referirse a las publicaciones por sus encabezamientos.

Primero como títulos y luego como «partes» existiendo fuera del *libro*, las unidades independientes guardaban un orden cronológico basado en la secuencia de sus fechas de publicación. Pasando a ser unidades textuales internas, se encontraban bajo otro criterio organizativo: su cronología variaba, y estaban colocadas en una secuencia espacial no rigurosamente cronológica. Se daba prioridad a sus fechas de escritura y se dejaban a un lado las de su publicación; espacialmente, su secuencia original variaba debido a la intercalación de grupos de poemas sueltos (llamados «Varias») casi cada dos colecciones.

Con este *libro*, Sologuren ordenaba «conscientemente» su obra poética escrita hasta entonces. La decisión de editarlo podía explicarse como la conclusión de un proyecto premeditado: el trabajo poético extenso que, publicado en forma fragmentaria, finalmente se mostraba reunido; o, también, como el producto de una observación atenta del propio proceso artístico: el testimonio intelectual de un orden que se descubría al andar del camino. Cabe otra posibilidad, que me interesa demostrar: la elaboración de un discurso que crea un personaje de ficción, una *persona* que se define definiendo su entorno.

Desde este punto de vista, *Vida continua* es la primera entrega de una «Obra reunida» y al mismo tiempo abierta y en proceso, marcada por la meditación consciente que se refleja en la organización formal. Como partes de una primera entrega, los títulos anteriores pasan a otra condición, pueden ser exteriormente *cuadernos*, *separatas* o *suelos*, «*plaquettes*», o *folios* —término grato a Sologuren—,¹⁰ dependiendo de su extensión y características particulares. Al interior del trabajo final, éstos son «Capítulos».

Lo orgánico en «continuidad» hace de la constitución y el crecimiento del *libro* un solo proceso. En *Vida continua*, las características «corporales» (del volumen) y las de su cambio (las ediciones) siguen patrones fijados en la primera entrega. El proceso establece principios que persisten en la estructura más elaborada de los estadios posteriores, los encadena y le da progresión a una «Obra en marcha». Las variantes y ex-

¹⁰ Su interés en el manejo de estas unidades como posibilidades literarias puede apreciarse en uno de sus títulos posteriores: *Folios de El Enamorado y La Muerte* (1980).

tensiones posteriores se presentan retroalimentadas por la conciencia artística, producto de la reflexión acerca de lo ya realizado.

Vida continua es bibliográfica y textualmente una construcción literaria (artística) con dimensiones espaciales y temporales que responden a un factor de percepción de la experiencia humana, son espacio y tiempo «vividos». Hasta la entrega de 1992, el *libro* se divide en una secuencia abierta de veinticinco títulos-Capítulo, que pueden ser agrupados con relativa simetría en tres grandes secciones. Cada sección presenta una serie, de número variable de poemas, que se cierra con un texto de extensión sobresaliente y características de *ars poética*. Estos segmentos secuenciales se originan en la primera entrega de *Vida continua*, que recoge y ordena siete títulos de poesía publicados en forma separada (como sobretiros, cuadernos y pliegos) entre los años 1944 y 1964, y cuatro grupos de poemas reunidos bajo el título general de *Varia*. Todas estas unidades espacio-textuales (títulos y grupos de poemas sin cohesión intrínseca) se distribuyen en cuatro secciones que corresponden a lugares donde residió Sologuren: Perú, México, Suecia y otra vez el Perú. Cada espacio textual geo-biográfico se cierra con un grupo de poemas colocado a manera de unidad de transición, de «gozne» entre etapas logradas o «completas». El último gozne queda abierto para la adición futura de más unidades.

En *Vida continua* (1966), Sologuren no se limita a recoger los títulos publicados con anterioridad. Ya le concediera al volumen la calidad de primer libro orgánico, o la de primera entrega de una «Obra abierta», Sologuren no le da un carácter meramente recopilador ni acumulativo. La edición contiene aquellos títulos entendidos como unidades ya logradas. Lo más saltante de la organización interna del *libro* es, sin embargo, los poemas agregados a lo conocido. Estos se distinguen por su condición de formar parte de conjuntos «incompletos». Dentro del volumen los textos nuevos están divididos en cuatro grupos sin unidad intrínseca y se colocan en una posición intercalada que complementa la secuencia cronológica original de las colecciones creando una línea temporal ininterrumpida desde 1944 a 1964.

El nuevo *libro* traslada los títulos previos desde un eje ordenador externo y temporal (la secuencia de su publicación) a los límites de un espacio textual bajo control. Su independencia se relativiza al formar ca-

pítulos de una nueva organización. Al interior del volumen, ya como capítulos, dependen de dos nuevos ejes que actúan superpuestos. El primero es un eje temporal donde los títulos se ordenan según la sucesión de sus años de *escritura*. El segundo es un eje espacial donde los capítulos se ordenan en concordancia con la ubicación física de los grupos de poemas agregados, que son designados bajo el nombre de «Varia». Los cuatro grupos de poemas tienen fechas específicas y consecutivas de escritura que cubren sin interrupción veinte años de actividad: una *vida*. Según la página de «notas al texto» al final de la edición, estas fechas están determinadas por circunstancias biográficas, los poemas han sido compuestos durante la residencia de su autor en cuatro lugares sucesivos: Lima, México, Suecia y de nuevo Lima.¹¹

Cuando dos años más tarde, en 1968, se publica independientemente el poema *Recinto*; éste pasa a ser, repitiendo potenciales patrones simétricos, la colección o capítulo inicial de una serie a reunirse en otro libro mayor de factura semejante a la del volumen de 1966. Sea éste o no el proyecto poético detrás de su edición, *Vida continua* constituye, en 1968, el universo donde *Recinto* debe ubicarse coherentemente respondiendo al proceso particular de la escritura del autor que en el título ha declarado la naturaleza «continua» de su proyecto.

Tres años después, Sologuren publica una segunda edición de *Vida continua* (1971). En el volumen reordena la obra entera sin descartar poemas anteriores: desaparecen las «Varia», se confeccionan tres nuevas colecciones con unidad intrínseca, se les precisa fechas de composición

¹¹ Al colocar superpuestos los lugares de residencia y las fechas, los títulos y las sucesivas «Varia», se distinguen claramente cuatro periodos. Las «Varia» se intercalan casi simétricamente cada dos títulos, lo que da como resultado que cada periodo se inicie con títulos unitarios y se cierre con un «Varia» de poemas sueltos que, según el autor, no alcanzaron a publicarse en tales títulos. Este orden presenta físicamente una estructura espacial que hace aparecer los poemas sin unidad intrínseca como nexos transicionales entre un periodo y otro, «goznes» de su articulación. Al cerrarse el volumen con uno de estos grupos, la estructura formal permite que la última «Varia» se lea como muestra reciente de un trabajo en proceso. Así, estos poemas ubicados al final indican la clausura, que a la vez es una apertura, y otorgan unidad a una época de producción poética testimoniada por el *libro*.

y, sobre esta reestructura del orden cronológico, se incluyen dos títulos recientes: —*Recinto* (1968) y *Surcando el aire oscuro* (1970)—, que se suman al universo poético hecho público en la edición de 1966. Por todo lo anterior, esta edición hace evidente que *Vida continua* no es una Obra Recopilada ni una Poesía Reunida sino una «Obra en marcha».

Al ser incluido físicamente como «capítulo» en el volumen de 1971, *Recinto* queda en continuidad cronológica con los otros títulos, los previos y el posterior, y se suma al proyecto mayor del «libro único».

En el volumen de 1971, las *Varia* se «completan» y junto a los títulos pasan a ser Capítulos del «libro único». Su estructura ofrece una variante al diseño de secciones con títulos en serie cerrada por un gozne. La serie de títulos se prolonga y se cierra con un extenso poema-Capítulo dedicado a la reflexión poética. A este nuevo tipo de sección se le agrega un título más, en calidad de gozne abierto a la continuidad de la «Obra en marcha». Espacialmente, cada capítulo toma el valor de «lugar de residencia» y se proyecta a sus subdivisiones: los poemas. Al superponerse espacio y tiempo vitales, se construyen edificaciones textuales donde se habita y se actúa, escenarios, unidades tridimensionales entendidas como momentos vividos que, alineados bajo el control del volumen, señalan la continuidad del discurso y de su productor (un personaje protagonista lírico), ambos constituyentes de lo que Sologuren asume como *Vida*. Las ediciones posteriores de *Vida continua*, con la excepción de la brevísima antología de 1979, siguen la estructura definida en 1971 sin cambios de considerable importancia.

En esta organización secuencial de sentido biográfico, existe, integrada a la construcción, una actitud reflexiva de lo que se ha hecho y se hace. Hay, en otras palabras, una conciencia arquitectónica de construcción que se retroalimenta a sí misma en la realización de un producto literario. Esta conciencia se testimonia en los poemas que predicán sobre la naturaleza de la creación poética y en el lugar interno que ocupan tres de los textos más elaborados de este tipo. Desde este punto de vista, las dimensiones de espacio y tiempo se corresponden con otras a nivel textual. Las unidades literarias son a su vez unidades dentro de las coordenadas espaciales y temporales de experiencia vital acumulada, escenarios habitados por el productor y su discurso, ocupados por su movimiento, y actualizados todos en la lectura. Son momentos de au-

toconfiguración, de «resolución personal». A nivel de la «Obra en marcha», ése es el sentido que guarda seleccionar para los títulos, en catorce de veinticinco casos, términos de persona-espacio: *Morador*, *Dédalo*, *Estancias*, *Gruta*, *Recinto*, y *Ventana*; de momento-movimiento: *Hora*, *Otón*, *Detenimientos*, *Surcando*, *Orbita* y *Tornaviaje*, y de escritura: *Diario* y *Folios*.

Las entregas de la obra poética orgánica de Sologuren son de dos tipos: Capítulos que se publican como títulos independientes, y ediciones del «libro único». Hasta el momento de la redacción de este trabajo, se han publicado seis ediciones de *Vida continua* en tres periodos de configuración artística que se retroalimentan y cierran con «poemas-poética» que resumen consecutivamente la experiencia acumulada: *Recinto* [1968], *La Hora* [1980] y *Tornaviaje* [1989]. El cierre de estos periodos coincide con la publicación de las entregas de 1971, 1980 y 1989.

«Obra en marcha»: configuración de un personaje-experiencia poético vital

Los cambios de una a otra edición de *Vida continua* permiten observar la estructura formal, cambiante y abierta, del proyecto de «Obra en marcha». El cambio sigue patrones conscientes de construcción que buscan darle organicidad al «libro único» o, dicho de otro modo, a la obra poética entendida en un solo volumen que crece a cada nueva edición. En lengua española, hay tres antecedentes españoles de este proyecto y uno mexicano: el concepto de poética, llevado al título *Obra en marcha* (1928), de Juan Ramón Jiménez (1881-1958), y los libros en los que se reúnen *La Realidad y el Deseo* de Luis Cernuda (1904-1973), *Cántico* de Jorge Guillén (1902-1983) y *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz (1914-1998).

Jiménez publica *Obra en marcha* luego de revisar y seleccionar su trabajo en la *Segunda antología poética* (1922). En esos años, empieza a formular la idea de una «Obra definitiva» (citado en Sánchez Romeralo 1982: 13) que supone el retorno constante a la corrección y reordenación de sus textos tanto publicados como inéditos. «La poesía», dice Jiménez en 1949, «ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia» (Jiménez 1982: 331). Bajo esta asunción que vinculaba vida y obra, Jiménez distingue «épocas» de renovación —las llama también «tiempos» o

«juventudes» (Sánchez Romeralo 1982: 10)— que explican la «Obra en marcha» como el acto de rastrear, bajo la luz de su madurez, una huella anterior no vislumbrada por el principiante: la revisión constante aplicada al lenguaje no como medio de comunicación sino de identificación (Azam 1987: 29; Rebaza Sorraluz 1989). El ejercicio de perfeccionamiento y depuración personal se lleva a cabo en las distintas realizaciones de la obra continua.

Cernuda encuentra en 1936 «la posibilidad de reunirlo todo bajo el título general de *La Realidad y el Deseo*» y recoger en un libro *su tipo* de obra literaria: una entre «aquéllas que necesitan que su público nazca» (Cernuda 1960: 254-255).¹² Guillén, por su parte, ya en 1918 piensa en la obra como «unidad orgánica» (Guillén 1965: 7) en un volumen que crece en diferentes ediciones. El «libro» es una construcción arquitectónica sostenida desde la conexión interna de sus elementos, es una «meta» vislumbrada desde el inicio de la escritura. Los poemas establecen un movimiento a través de diferentes espacios determinados por la circunstancia vital, tienen una dirección que marca su continuidad en el tiempo.¹³

La idea de «obra orgánica» la expone Pedro Salinas en el ensayo «Un poeta y un crítico (*Cántico*, de Guillén, por Casaldueiro)» (1947), escrito a partir de la tercera edición de *Cántico* (México, 1946) —libro sobre el que Sologuren publica también un ensayo: «Notas a *Cántico*» (1947d) (So-

¹² Para Cernuda, el gusto hacia estas obras particulares «debe formarse». Esta apreciación va acompañada por el hecho de haber, como profesor universitario, comprendido el trabajo de encaminar a sus estudiantes «y situarles frente a la realidad de una obra literaria española». Así «el trabajo poético creador exigía algo equivalente no tratando de dar solo al lector el efecto de mi experiencia, sino conduciéndole por el mismo camino que yo había recorrido, por los mismos estados que había experimentado y, al fin, dejarle solo frente al resultado» (Cernuda 1960: 260).

¹³ Sobre *Cántico*, Guillén dice: «Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro. Así fue imponiéndose una orientación nada artificiosa, previa al conjunto arquitectónico en que se resolvió, por fin, una continuidad de treinta y un años. Aquel mundo poético debía constituir un “libro”, no un álbum. Los versos, dirigidos hacia una sola meta, se derivaban de múltiples ocasiones, apoyados en la experiencia, ahincados en circunstancias de lugar y tiempo» (Guillén 1965: 8). Años después, *Cántico* pasa a formar parte de *Aire Nuestro*, el conjunto unitario de su obra.

loguren 1988c: 154)—. Salinas habla de un libro único que pasa por etapas, las ediciones marcan su «crecimiento» en número de textos y «acrecimiento» en valores poéticos. La obra poética es presentada «en su integridad, es decir, en todos sus miembros, de cuerpo entero; porque en ella como en el organismo humano, todas las partes se asisten unas a otras para darnos la única versión auténtica posible del ser vivo: el hombre entero» (Salinas 1947: 8). La «obra orgánica» de libro único —que expone Salinas— coincide con el «título general» del que habla Cernuda: lo que éste llama un crecimiento de la obra, el otro lo define como la experiencia que presentada en sucesivas ediciones va formando un gusto y creando un público. Este organismo de elementos interdependientes, en crecimiento y acrecimiento, es también una forma de ver lo que Guillén postula como la «relación desde dentro» que se da en los poemas dirigidos a una meta en movimiento a través de la experiencia vital.

El diseño estructural de *Vida continua*, su unidad orgánica, patente en el *libro*, puede percibirse en el ordenamiento y reordenamiento de los conjuntos, sean éstos colecciones, grupos, o poemas sueltos o extensos. Su organicidad está determinada por patrones establecidos en la reorganización de los grupos de poemas sueltos («Varia») de una a otra edición. Con éstos se pone de lado la cronología exterior (de ediciones), se quiebra la linealidad temporal de la escritura (al incluir periodos de pausa significativa y segmentos sincrónicos que muestran la composición simultánea de varios títulos) y se impone un orden interno que alinea los capítulos en cuanto espacios físicos del volumen que burlan la secuencialidad aparente del marco biográfico. El proyecto de «Obra en marcha» de Javier Sologuren configura internamente una experiencia de vida ajena a la biografía del autor al ordenar su poesía en una secuencia cronológico-espacial abierta que presenta la escritura y la autorreflexión como una misma actividad continua.

La lectura que generalmente se hace de este tipo de configuración de experiencia de vida tiende a identificar poesía y poema como testimonio o confesión personal del autor o, también, a distanciar totalmente de la persona real un «yo lírico» o «poético» que puede distinguirse con rapidez ubicado al extremo opuesto de quien escribe. Mi lectura propone otra alternativa: ver en las diferentes maneras del uso de un «yo poético», y de sus elementos biográficos complementarios,

una operación estética mediante la cual se ensambla un «personaje» que poetiza.

Estructura arquitectónica, persona y protagonista lírico

El proyecto de obra poética con plan cambiante, como el título de las ediciones lo indica, tiene su estructura montada sobre el diseño de dos ejes: *vida* (de ahí la cronología biográfica) y *continuidad* (de ahí la adición de los nuevos títulos en un solo volumen o libro). Las ediciones sirven como «modelos arquitectónicos» de construcción; es decir, «maquetas» de una edificación final.

La primera maqueta de la «Obra en marcha» (la edición de 1966) tiene una estructura diseñada en base a dimensiones de tiempo y de espacio. Las unidades temporales son las fechas de escritura y las de publicación; las unidades espaciales son los lugares geográficos de residencia y la posición que ocupan las colecciones y los grupos de poemas al interior del *libro*.

La «Obra en marcha» se realiza físicamente en la edición del «libro único». Como volumen material, el *libro* titulado *Vida continua* es un espacio demarcado y construido *ex profeso* para dar forma a la obra poética. Su área tiene límites que son primeramente cronológicos: veinte años de vida y de producción poética entre 1944 y 1964. Este lapso se organiza superponiendo las fechas de publicación a las fechas de escritura. Los límites espaciales del volumen están, asimismo, superpuestos a este eje temporal. Sobre los veinte años de producción se yuxtapone la acción de la escritura organizada de acuerdo con una serie de los cuatro espacios vitales. Los límites del volumen son los límites del espacio donde se vivió y se escribió.

Mediante la estructura física y textual del «libro único», Sologuren crea una «experiencia de vida» construyendo plásticamente una subjetividad. Una voz que responde al desarrollo «orgánico» del volumen y se desplaza por una secuencia de espacios insertada en el flujo de tiempo convencional. Esta secuencialidad se inscribe en una tradición discursiva lírica que, según escribe Roland Greene en su libro *Post-Petrarquism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (1991), produjo

en la cultura europea humanista una estructura que se ha ido luego adaptando para representar «experiencia» mediante unidades de proceso y persona; es decir, «ficción» [*fiction*] (Greene 1991: 3). Lo que Sologuren hace es crear *fiction* en el sentido que le da Greene: «Digo ficción refiriéndome a la otra identidad del poema aprehendida por el lector, no como potencialmente inmediata sino como habla representada» (Green 1991: 10) [ésta y las citas que siguen son mi traducción]. Esta identidad es, en el caso de Sologuren, la subjetividad construida en *Vida continua*: un «personaje» formado por la interacción de «función, atributos y desarrollo». Su función es la de *Protagonista*; sus atributos «son esas cualidades, con frecuencia un complejo aparentemente original, que él o ella llevan hacia el cumplimiento de la función» (64); su desarrollo «brinda campo para el juego diacrónico sobre sus fundamentos [...]. En todo caso, el final del desarrollo de un personaje es un último equilibrio de atributos y función que puede rastrearse por la experiencia que él o ella fueron acumulando en la ficción, una resolución que se da no solo a nivel de trama sino también de persona» (65).

En la «Obra en marcha» contenida en el «libro único», el desarrollo de la subjetividad se presenta en periodos de producción verbal superpuestos y estrechamente ligados a la experiencia vital de una individualidad psíquica (13-15), secuencias que reajustan los atributos y la función protagonista de una voz hablante que se resuelve como «persona». Greene llama este acto de habla «enunciado ficcional» [*fictive utterance*] y cita la definición de Bárbara Herrnstein Smith: «Lo que es central al concepto del poema como enunciado ficcional no es que la “persona” o “personaje” sea distinto a la persona del poeta, o que la audiencia a la que supuestamente se dirige, las emociones que se expresan y los eventos a los que alude sean ficticios, sino que *el decir, dirigirse, expresar y aludir son en sí actos verbales ficcionales* [*fictive*]» (10). El productor de ese acto de habla es el Yo lírico entendido como «declaración-sujeto» [*statement-subject*]. «[E]l lector contempla como su propia vida, se mide o prueba y “re-experimenta” [estos personaje y declaraciones] desde adentro» (9).

Sologuren se vale de una variante de la «secuencia lírica vernacular» para construir, dentro de la ya mencionada tradición cultural de Occidente, una subjetividad que, entre otras, «[...]desenvuelve tramas, establece personajes, ordena espacios y, sobre todo, crea mundos» (13); es

decir, se vale de una estructura ficticia que le ofrece alternativas al problema artístico de brindar al lector medios de aprehender la «experiencia». La secuencia de Sologuren, colocada en el flujo del tiempo, se distingue de la narrativa convencional que, según la entiende Greene, «requiere la presencia de historia y trama, y que llama la unión de esos hilos el acto por excelencia del género: el resultado es un orden recíproco que con frecuencia le da un marcado énfasis a los valores de causalidad y consecutividad [*followability*] y a la relación proporcional entre las dos líneas» (18). El trabajo arquitectónico de Sologuren se encuentra más acorde con la forma de una lírica como ficción, donde «las líneas de precedencia y causalidad suelen ser considerablemente borrosas [...] en quizás el más logrado caso de buena articulación del proceso ficcional en el género lírico, los componentes de ese proceso —los actos de habla [*the utterances*] que corresponden a los eventos de una narración o drama— pueden ser literalmente reordenados en innumerables órdenes alternos (aunque no toda pieza lírica pueda ajustarse a todas las posibles ordenaciones)» (18).

En el volumen de Sologuren, el proceso de resolución personal se desenvuelve diacrónicamente en cuatro periodos determinados por las fechas de escritura; de éstos resulta una división correspondiente de cuatro espacios en secuencia. Estos espacios son los lugares geográficos donde se realizó la composición de los textos, ambientes donde transcurre la acción de la escritura, donde se produce e integra a un *aquí y ahora* el acto de habla. Sobre el espacio biográfico externo, se monta el espacio físico del volumen. Espacio y acción declarativa pueden ser vistos en términos teatrales, de escenario y discurso. Así, sobre cada una de estas cuatro escenografías ficcionales se realiza una ordenación espacial, casi simétrica, de unidades menores y textuales. A nivel de la estructura interna del volumen se ordenan, también como unidades espaciales, las colecciones y los grupos de poemas sueltos. Los periodos de escritura yuxtapuestos a los lugares de residencia son dimensiones que permiten apreciar una acción: la de poetizar. Un «statement-subject» [*declaración-sujeto*] discurre en un escenario y lo hace a través del tiempo, secuencia temporal que, además, se percibe en los cambios de escenario. Al interior de estos escenarios, las unidades textuales son también espacios que ya no siguen la secuencia anual, sino los patrones secuenciales de la es-

critura. El primero de estos patrones es el de unos periodos constituidos por dos tipos de unidades menores: las colecciones y los grupos de poemas sueltos. Tanto las colecciones como los grupos pueden ser vistos como escenarios menores, instancias poéticas o, en términos temporales, momentos de vida. Lo que los diferenciaría es el carácter intrínseco de unidad lograda, en las colecciones, y de unidad incompleta o en proceso, en los grupos de poemas. En su calidad de unidades logradas, las colecciones pueden verse, a su vez, compuestas por otras áreas: los poemas. Y, estos últimos, por espacios menores determinados por las imágenes.

Visto en términos arquitectónicos, el volumen es una maqueta, y como maqueta debería ser un modelo a escala de la edificación final. En este caso existe más de una maqueta, y la edificación final es un proyecto imposible ya que se apoya en el supuesto de que la experiencia humana es de por sí *incompleta*. La «edificación» está basada en el cambio, en las variantes de una a otra maqueta: en la acumulación de momentos y la expansión y resolución de la persona. La maqueta inicial está diseñada sobre un plano que materializa una extensión temporal: veinte años. Esta área está demarcada por las fechas consecutivas de escritura; éstas son los «hitos» fundamentales. Entre estos hitos se trazan los límites de superficies menores, espacios de edificación que coinciden con cuatro lugares geobiográficos. Sobre estas superficies se edifican unidades textuales: las colecciones y los grupos de poemas sueltos. Estas unidades se elevan tridimensionalmente sobre el plano, dentro de ellas se encuentran espacios menores, los poemas. Los poemas funcionan como módulos de construcción, espacios tridimensionales cuyos límites están determinados por la interrelación de imágenes. Las imágenes, como entes constructivos, pueden verse como vectores que irradian de un origen. Orígenes y porvenires determinan el espacio ocupado por el movimiento de las imágenes, el escenario y escenografía del poema, la forma material del discurso y su ser.

La construcción arquitectónica de Sologuren hace de estos espacios ámbitos contiguos por los que la escritura se traslada. La yuxtaposición de espacios vitales determina un movimiento continuo. Vida continua como «libro obra» es la consciente construcción artística de una subjetividad que se inscribe en la tradición lírica de Occidente, un personaje

cuyo inexistente espacio (al no presentarse ningún referente geográfico concreto) no puede ser sino aquél donde se le está colocando, que es el de una voz que poetiza.

2. Poética y conciencia técnica: la construcción arquitectónica de *Vida continua*

El diseño en «maquetas» de escritura ininterrumpida

En términos arquitectónicos, llamo «maquetas» a cada una de las ediciones de *Vida continua*. La estructura de cada nueva maqueta se yuxtaponen a las anteriores reajustando los criterios generales de organización. Bajo esta idea de obra arquitectónica abierta y en marcha, el continuo proceso de ajuste es un patrón organizativo. Mi trabajo está enfocado en las dos primeras ediciones; es decir, en lo que reconozco como el producto de un primer periodo de la obra de Sologuren, donde se definen sus principios de construcción del proyecto poético: las maquetas de 1966 y de 1971. El objetivo de este capítulo es describir la construcción arquitectónica de una secuencia espacio temporal que permite la configuración lírica de una subjetividad en el libro entendido como objeto de arte contemporáneo.

La primera entrega de *Vida continua* (1966) reúne en orden cronológico los siete primeros títulos de poesía publicados por Javier Sologuren entre 1944 y 1964. Dentro del volumen cada conjunto lleva indicado un año específico de composición. A estos títulos —aparecidos en Lima y en México—, Sologuren les adjunta cuatro colecciones sin cohesión interna, «incompletos» como unidades textuales, grupos de poemas sueltos que, publicados o inéditos, no alcanzaron a ser recogidos en los conjuntos previos. Llevan el título genérico de *Varia*, se ordenan también por sus fechas de escritura, se encuentran en secuencia cronológica y se numeran en romanos del I al IV. Temporalmente, las fechas de las *Varia* permiten observar veinte años ininterrumpidos de oficio poético en

cuatro etapas consecutivas,¹ puesto que cubren los posibles vacíos cronológicos entre las fechas de escritura de los títulos. Especialmente, las *Varia* se ubican en el volumen físico casi simétricamente después de cada dos títulos. En esta posición, cierran las diferentes etapas de escritura y son sus nexos intermedios. La división e inclusión de los poemas en una u otra *Varia* se hace de acuerdo con un criterio geobiográfico, los lugares donde fueron escritos: sus fechas son correlativas a los lapsos durante los cuales Sologuren residió en tres países, un periplo que empieza y termina en el Perú: Lima, México, Suecia, Lima.

Sobre el plano de escritura ininterrumpida, establece una secuencia espacial: los lugares biográficos de residencia pasan a funcionar en la extensión de la maqueta como superficies alineadas una después de otra y a demarcarse por «hitos» temporales.² En el diseño del libro existe una tendencia al orden simétrico. Este orden crea una expectativa para cada uno de los periodos; en lo que respecta al tercero, se puede establecer una «colección vacía», un libro no escrito o no publicado, un silencio significativo relacionado a la experiencia en Suecia y pertinente en términos biográficos.

En 1971, Javier Sologuren publica la segunda entrega de *Vida continua*. El volumen consta ahora de 194 páginas y sus textos cubren un lapso de escritura de veintiséis años que va desde 1944 hasta 1970. Desaparecen las etapas y se presenta un *libro* organizado en doce apartados: once capítulos y un grupo de cuatro poemas a manera de apéndice.³

¹ [1944-1947], [1948-1950], [1951-1957] y [1958-1964].

² Si bien durante la estadía de Sologuren en Suecia (entre 1951 y 1958) no se publicó ningún poemario, este país tiene un valor espacial semejante al de los otros lugares donde se compusieron textos. En Suecia se escribieron una colección y un grupo de poemas. La cronología de las etapas de escritura delimitada en las *Varia* tiene mayor importancia estructural que las de escritura y la publicación de las colecciones.

³ Seis capítulos se corresponden todavía con otros tantos títulos publicados antes de 1966. De los cinco que restan, tres están formados por poemas que se agrupaban en las *Varia* de la edición anterior. Los otros dos capítulos son nuevos con respecto a la primera *Vida continua* y habían sido títulos publicados independientemente luego de 1966: *Recinto* (1968) y *Surcando el aire oscuro* (1970).

Las *Varia* se reordenan para componer conjuntos unitarios, «completos». Estas nuevas colecciones testimonian una secuencia más detallada en la cronología de la escritura y, al mismo tiempo, dejan explícitos un par de lapsos de interrupción de su continuidad. La tensión se resuelve al darle significación a este tipo de pausas.

En su estructura temporal, esta segunda maqueta del «libro único» deja definitivamente de lado las fechas de publicación de los títulos como criterio ordenador de importancia y enfatiza la cronología de la escritura. De acuerdo con este eje, Sologuren les precisa fechas a todos los Capítulos aunque algunas difieran de las que figuran en el volumen de 1966.⁴

El apéndice a las once divisiones es *Homenajes*, un grupo de cuatro textos sin fechas de composición. A semejanza de las *Varia*, este título sin cronología de escritura queda al final del volumen en condición de gozne abierto para los capítulos por venir. A diferencia de aquéllas, la falta de fechas lo aísla del criterio cronológico. Como unidad novedosa, los *Homenajes* agregan una secuencia de tres espacios geográficos que se yuxtaponen en el eje de la tradición literaria; tomando como tema escritores del siglo xx, se despliegan y empalman Europa (en la figura de Guillaume Apollinaire) y el Perú (en el caso de dos poetas: César Vallejo, anterior a Sologuren, y Javier Heraud, posterior), articulados por Hispanoamérica (en el texto dedicado a Rubén Darío). El protagonista lírico irrumpe en tres flujos culturales y unifica sus tradiciones en un solo «declaración-sujeto» [*statement-subject*] artista.

Escritura-experiencia: continuidad y reajuste

La primera etapa de escritura [Lima, 1944-1947] comprende *El Morador* (1944) y *Detenimientos* (1947b). El grupo de poemas sueltos reunidos en

⁴ A nivel de los Capítulos, en esta maqueta se aligera la puntuación de *El Morador* [1944] y se le incluyen dos poemas inéditos. *Otoño, endechas* [1951-1956] también figura con un par de estos textos y *La gruta de la sirena* [1960-1966] con solo uno. Los tres nuevos títulos que se confeccionan al interior del libro son: *Diario de Perseo* [1946-1948], *Vida continua* [1948-1950] y *Regalo de lo profundo* [1950]. *Vida continua* absorbe el cuarto título de la primera maqueta, *Bajo los ojos del amor* [1950], el cual pierde la calidad de «Capítulo».

Varia I [1944-1947] completa cronológicamente la etapa y establece la constante el principio del quehacer ininterrumpido.

La segunda etapa [México, 1948-1950] tiene *Dédalo dormido* (1949b), *Bajo los ojos del amor* (1950) y los textos de *Varia II* [1948-1950]. El capítulo *Bajo los ojos del amor*, un solo poema de página y media, es un precedente para la publicación aislada del «poema-poética» *Recinto*. En esta etapa se da la única discordancia entre las fechas de escritura y publicación en una de las colecciones: *Dédalo dormido* se compone durante un periodo que sigue o se superpone a *Detenimientos* y a los productos finales de *Varia I*, ambas, unidades de la primera etapa.⁵

La relación entre estas decisiones cronológicas y la división de la *Varia* que lleva el título de la «Obra en marcha» puede verse en términos del valor de las circunstancias biográficas en la estructura de la continuidad. Es un elemento significativo cuya explicación debe buscarse en otros niveles de análisis de la obra. Una clara señal de esta importancia se establece en la edición más reciente de *Vida continua* (1989). El volumen se abre con una página donde figuran tres epígrafes del propio Sologuren, el primero lo forman tres versos de la octava de las *Estancias* (1960): «Bajo tus arcos delgados, / blanca eres, Mañana, / blanca frente del día»; el segundo es un verso tomado del primer poema de *Vida continua*: «Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto, /bajo la gloria confusa de la tarde, solitario»; el tercero tiene tres versos del hasta ahora último «poema-capítulo», *Tornaviaje* [1989], publicado por Sologuren: «la noche / muerta y rediviva / herida de luz de miedo de sagrado» (Sologuren 1989b: 268). Al escoger estos tres epígrafes y colocarlos jun-

⁵ La opción voluntaria de dejar clara esta discordancia busca reforzar la continuidad de la escritura poética por sobre los logros poéticos unitarios menores. Sobre el proceso ininterrumpido de la composición poética prolongado de una a otra fecha de escritura, los años de publicación señalan construcciones formales logradas, estadios significantes, espacios menores de diseño «completo» ubicados dentro y sobre las entidades espaciales geobiográficas que determinan las cuatro etapas de trabajo. Con respecto a las unidades «incompletas» y a esta etapa, *Varia II* es el único grupo de poemas sueltos dividido en secciones; la primera de éstas lleva el mismo título del volumen y de la «Obra en marcha»: *Vida continua*. Las otras se titulan: *Grabación*, *Regalo de lo profundo* y *Breve follaje*.

tos, Sologuren crea otra «unidad poemática», como bien ha señalado Ana María Gazzolo, que «reproduce la secuencia de la vida valiéndose de un paralelismo con el paso de la mañana a la noche» (Gazzolo 1989: 15). Las colecciones de donde han sido tomados los epígrafes guardan una relación estructural a nivel de «Obra en marcha»: *Estancias* constituye un módulo constructivo al nivel arquitectónico para la obra, *Vida continua* le da nombre y *Tornaviaje* cierra la última de sus maquetas. Otra señal biográfica está en el claro silencio editorial de nueve años, luego de *Bajo los ojos del amor*, «capítulo» formado por un solo poema; la pausa es una amenaza en la continuidad del proyecto y se resuelve en términos de escritura con la confección de las *Varia*, en especial la *Varia III*.

Entre los antecedentes hispanos del proyecto de «libro único», Cernuda ve un valor funcional en este tipo de pausas:

En ocasiones dichos períodos de sequedad o esterilidad eran de unos meses, de un año, de dos; poco a poco fui viendo cómo, lejos de ser períodos estériles, eran períodos de descanso y de renuevo, igual que los del sueño lo son para el cuerpo y, después de ellos, al volver a escribir, observaba que mi trabajo se había enriquecido y transformado. De lo cual comprendí que no sólo eran provechosos, sino necesarios, resultando en el crecimiento y desarrollo de la mente. Pero conviene que el poeta no se abandone durante tales períodos de inactividad involuntaria, sino que cultive asiduamente la lectura, la música, los viajes, todo aquello que conoce como fructífero para alimentarle y renovarle. Aparte de que también le es posible el trabajo literario de otro orden cuando el impulso poético no le anima. (Cernuda 1960: 250)

A partir de la segunda edición de *Vida continua*, las pausas la actividad poética son un elemento significativo que no anula la idea de continuidad productiva y tiene valor para la continuidad vital. El silencio editorial es trascendente puesto que antecede el bosquejo de la estructura de la «Obra en marcha», labor que se llevó a cabo en el Perú. Los grupos de textos que corresponden a este lapso son *Varia II* y *Varia III*.

La tercera etapa [Suecia, 1951-1957] comprende un solo cuaderno: *Otoño, endechas*, escrito y publicado en 1959 (1959a). El lapso de nueve años de silencio editorial, entre *Bajo los ojos del amor* (escrito en México, 1950) y *Otoño, endechas* (escrito en Suecia y publicado en el Perú), resulta

cubierto a nivel de escritura por los textos reunidos en *Varia III* [1951-1957]. Sologuren hace obvia la pausa, y en base a la simetría de las etapas crea una expectativa que permite asumir que en ese espacio debería ubicarse otra colección. A nivel formal, la *Varia* de esta etapa está compuesta de sólo tres poemas sueltos que se reordenarán orgánicamente en *Vida cotidiana* (1971) de acuerdo con la biografía de la escritura. De acuerdo con su lugar en el volumen, *Otoño, endechas* es producto de la experiencia y estadía en Suecia (de enero de 1950 a junio de 1957) y forma parte de la tercera etapa a desmedro de su lugar y fecha de publicación y de la fecha en que figura como compuesto. Esta es la única colección que no fue publicada en su lugar de escritura; como libro apareció años más tarde al regresar Sologuren a Lima. Las distinciones geográfica y espacial entre la tercera y la cuarta etapas de escritura revela la voluntad consciente de ordenar según la circunstancia biográfica; se distinguen los textos escritos en Lima de los textos escritos en Suecia a pesar de que las colecciones producto de ambas etapas se publicaron finalmente en el Perú. Cuando *Otoño, endechas* se ubica dentro de los «hitos» de *Varia III*, se indica el vínculo de la experiencia biográfica con el espacio de vida. El silencio editorial de la etapa sueca se rompe en el Perú, en 1959.

La cuarta y última etapa [Lima, 1958-1964] corresponde biográficamente con el regreso de Sologuren a su país luego de casi diez años de ausencia y consta de *Estancias* (1960), *La gruta de la sirena* (1961) y la *Varia IV* [1958-1964].⁶ Esta última unidad «incompleta» cierra la última de cuatro etapas de escritura en la obra de Sologuren hasta 1964. Es, asimismo, el «gozne» que permite ver el conjunto como «Obra en marcha», abierta a nuevas entregas. Los poemas de *Varia IV* tienen como temas el amor, la muerte, la amistad, el olvido, las estaciones del año, la creación poética

⁶ *Varia IV* consta de doce poemas de características formales diversas: siete de los poemas llevan título, cinco no. Figura un soneto de rima asonante, un poema con tres estrofas de cinco versos, otro formado por ocho cuartetos de métrica diversa, un texto en prosa, uno de engañosa sencillez que combina libremente formas trovadorescas como la sextina y otras modernistas como el rondel —además de ser iconográfico— y finalmente siete textos con métrica y rima irregular. Los textos cuentan con recursos retóricos semejantes y en distinto porcentaje. Tres de los poemas siguen la estructura de las *Estancias* y uno de estos se titula justamente «Estancia».

y la tradición cultural. A diferencia de las demás etapas, esta última está marcada por rasgos temáticos visibles de lo «peruano», presentes en los poemas «Museo» y «Memoria de Garcilaso el Inca». Contiguos al lugar que *Estancias* ocupa en la maqueta general, estos poemas se asocian a las relaciones temporales que circundan al personaje presentado en «*El Antiguo*» de la decimosegunda «Estancia». El tema de lo peruano y su tratamiento y la coherencia de las relaciones que éstos establecen con los otros elementos modulares de la obra hacen de *Estancias* y *Varia IV* un claro antecedente de *Recinto* como poema de espacio y contexto histórico nacional.

A esta cuarta etapa es necesario agregarle los dos años que restan para la edición de la primera maqueta y las circunstancias vitales que los acompañan. En 1965, Sebastián Salazar Bondy fallece de muerte natural. En 1963, Javier Heraud había sido asesinado por la policía mientras formaba parte de un grupo guerrillero en misión de aprovisionamiento. Bajo el título de *Vida continua* Sologuren dedica el libro a estos dos poetas amigos, muertos en el Perú. El volumen de 1966 asienta otras presencias amicales que forman parte de la confección del libro: la coedición bajo los sellos de «Ediciones de La Rama Florida» y de «La Biblioteca Universitaria», las ilustraciones de Fernando de Szyszlo y la dedicatoria de *Estancias* a José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen; es decir, en este último caso, una colección que además de iniciar «elementos peruanos» en la voz de su protagonista, y un tratamiento específico del tiempo y de la historia, está dedicada a escritores cuya poética en esos años es una labor intensa de investigación, «rescate», preservación y apropiación-transmisión de la cultura andina.

Entre *Vida continua* (1966) y *Recinto* (1968), este último grupo es la piedra de toque que cohesiona y refuerza la contigüidad. De acuerdo con el proyecto mayor, *Vida continua* contiene los lineamientos estructurales sobre los que *Recinto* debe asentarse. La, hasta entonces, última etapa es el «gozne» que permite el acceso a un nuevo plano temporal cuya secuencia ya no es, en forma general, el eje del trayecto vital en términos de escritura, sino también la secuencia expresamente histórica: vista en dos líneas que alternan lo europeo con lo peruano.

La segunda maqueta extiende los límites cronológicos de *Vida continua* a veintiséis años de producción poética. En su interior no puede

hablarse propiamente de las mismas etapas de escritura determinadas en 1966. Especialmente, su organización no hace primar la secuencia de los lugares en los que se residió durante ese periodo, sino que más bien define la secuencia de sus unidades espaciales en función de capítulos con nuevas fechas de escritura (exceptuando *El Morador*). Se han confeccionado tres nuevos títulos en calidad de unidades logradas: *Diario de Perseo* [1946-1948], *Vida continua* [1948-1950] y *Regalo de lo profundo* [1950]. Desaparecidas las *Varia*, se debilita la importancia estructural de los lugares de residencia y de las fechas de estadía. Su reordenamiento ajusta la escritura como actividad continua a un flujo menos rígido y hasta interrumpido: se dejan explícitos dos cortes o silencios,⁷ se asumen las pausas y hace de ellas elementos funcionales de su organicidad. La uni-

⁷ Las nuevas fechas de escritura superpuestas al ordenamiento en etapas de la primera maqueta dan el siguiente resultado:

- | | | |
|---|--------|-------------|
| 1) Lo escrito en Lima entre 1944 y 1948: | | |
| <i>El Morador</i> | (1944) | [1944] |
| <i>Detenimientos</i> | (1947) | [1945-1947] |
| <i>Diario de Perseo</i> | (—) | [1946-1948] |
| 2) Lo escrito en México entre 1948 y 1950: | | |
| <i>Dédalo dormido</i> | (1949) | [1949] |
| <i>Vida continua</i> | (—) | [1948-1950] |
| <i>Regalo de lo profundo</i> | (—) | [1950] |
| 3) Lo escrito en Suecia entre 1951 y 1956: | | |
| <i>Otoño, endechas</i> | (1959) | [1951-1956] |
| 4) Suspensión de la escritura entre 1956 y 1959 ——— [Ø] | | |
| 5) Lo escrito en Lima entre 1959 y 1966: | | |
| <i>Estancias</i> | (1960) | [1959] |
| <i>La gruta de la sirena</i> | (1961) | [1960-1966] |
| 6) Lo escrito después de 1966: | | |
| <i>Recinto</i> | (1968) | [1967] |
| a) Suspensión de la escritura entre 1967 y 1970. | | |
| <i>Surcando el aire oscuro</i> | (1970) | [1970] |
| b) La escritura circunstancial: | | |
| <i>Homenajes</i> | (—) | [—] |

dad vacía [Ø] de la etapa sueca de escritura es vista ahora como un primer lapso de 1957 a 1958 y se presenta otro en 1969 entre *Recinto* y *Surcando el aire oscuro* [1970].

Como segunda «maqueta» de la estructura arquitectónica, esta entrega de *Vida continua* de 1971 hace conjuntos «completos» de todos los títulos. Nada queda en proceso a pesar de que para continuar con la idea de «Obra en marcha» debe quedar algo en «progreso». El apéndice *Homenajes* mantiene la idea de «gozne» para un libro abierto. Con *Recinto* culmina un primer periodo, entre este Capítulo y el siguiente se deja una pausa significativa; este poema de 1967 es, en el juego de la continuidad, el gozne para la edición siguiente, de la cual se adelanta su primera entrega (un segundo «gozne» articulador en términos de periodo). Todo el volumen, a su vez, posee un tercer «gozne» en la colección abierta que es *Homenajes*.

La edificación modular: *Estancias*

En el volumen de 1966, *Estancias* [1960] es una colección formada por diecinueve textos numerados en arábigos. Cada texto lleva originalmente una palabra en mayúsculas en su primer verso, los versos que siguen presentan al menos un sustantivo capitalizado como nombre propio. El texto más largo consta de dieciséis versos.

El título en plural permite, por un lado, que cada texto se vea como estrofa de un poema extenso, uno cuya unidad está determinada por el conjunto de las características peculiares de sus partes. Una de las definiciones del término «estancia» es, por cierto, *estrofa*. Por otro lado, cada texto puede ser visto formalmente como una «Estancia», una de varias unidades poemáticas similares, textos que comparten ciertos patrones genéricos de estructura y de tratamiento poético. La estructura formal que presenta *Estancias*, sin entrar en detalle con respecto al tratamiento de los temas y significados, permite considerar válidas y simultáneamente activas ambas lecturas. Por un lado, *Estancias* es un poema de diecinueve estrofas. Por el otro, es una colección de diecinueve poemas.

El orden de su lectura es guiado por la numeración, que no determina una serie progresiva sino más bien funciona como un recurso aditivo, una guía que permite asumir la continuidad. Entre las unidades no

tinuidad del movimiento está marcada en la secuencia numérica, la que no funciona en términos de linealidad causal sino de relativización vital que establece a cada paso relaciones multidireccionales con el espacio que ocupan los elementos que lo rodean.

Estancias es una colección abierta a la que se puede adicionar un número mayor y posiblemente ilimitado de unidades. Así como estas unidades quedan vinculadas por contigüidad, numeración, lazos semánticos y similaridad formal, también se presentan separadas mediante recursos formales: las palabras en mayúscula en sus primeros versos, la inclusión de solo una Estancia en cada página, la propia numeración en arábigos, los núcleos imaginarios diferenciados y la denominación ambigua de *Estancias*, que las hace entidades a caballo entre colección, espacios, poemas y estrofas de una sola unidad. Esta ambigüedad relabora otro problema poético moderno acerca de la naturaleza y los principios de la poetización y los poemas, planteado con precisión por Edgar Allan Poe en «The Poetic Principle» (1850):

Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión «poema extenso» no es más que una contradicción de términos.

Apenas necesito hacer notar que un poema merece esta denominación en la medida en que estimula y eleva el alma. [...] El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. [...] Muchos, sin duda, se habrán visto en dificultades para conciliar la sentencia crítica de que el *Paraíso perdido* debe ser admirado en conjunto, con la absoluta imposibilidad de mantener durante la lectura la suma de entusiasmo que dicha sentencia crítica demanda. En realidad, esta gran obra sólo debe ser considerada poética cuando, dejando de lado el requisito vital de todas las obras de arte: la Unidad, la contemplamos como una serie de poemas menores. Si a fin de preservar su unidad (su totalidad de efecto e impresión) la leemos de una sola vez como sería necesario, su resultado será una continua alternancia de excitación y depresión. (Poe 1956: 193-194)

Pausas y espacios formales, separaciones temáticas en términos de unidades «completas», intensificarían el efecto en el lector, además de darle a *Estancias* la posibilidad de ser «Unidad», un poema extenso en apariencia y en realidad una serie de poemas más breves. Y, por extensión, dar también la posibilidad de ver *Vida continua* en términos semejantes:

no un libro extenso sino uno formado por una serie de otros más breves, y así sucesivamente.

También como elemento modular arquitectónico, *Estancias* concentra los nuevos aspectos aparecidos en la poesía de Sologuren a partir de sus años en Suecia y su breve silencio escritural. Estos aspectos están constituidos por una red renovada de relaciones entre el escritor y su medio. En éstas pueden distinguirse relaciones literarias (temáticas, formales, editoriales) y extraliterarias (económicas, sociopolíticas, amicales), las que tienen que ver con la formación profesional del escritor en el Perú y en Hispanoamérica, como bien observa Rafael Gutiérrez Girardot tomando la idea de «vida literaria» (1990: 7).

En sus distintas ediciones, como título independiente o como Capítulo de *Vida continua*, *Estancias* lleva una dedicatoria dirigida a Emilio Adolfo Westphalen y a José María Arguedas. La relación con Westphalen en el momento de la primera edición de *Estancias* (1960) ya tenía más de quince años. Sologuren tuvo a su cargo, por cierto, las notas y la selección de la poesía de Westphalen que se recogió en la antología *La poesía contemporánea del Perú* (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren 1946). Un año más tarde, Sologuren colabora en el número inicial de *Las Moradas* (1947-1949), dirigida por Westphalen, y luego, mientras residía en México, figura como su corresponsal. Cuando Westphalen funda *Amaru* (1967-1971), en el periodo que cubre el lapso entre las dos primeras maquetas de *Vida continua*, llama a Sologuren como asesor. En los años que siguen Sologuren le ha dedicado más de una nota a la obra de Westphalen.

La relación con Arguedas es otra muy importante y se complementa con la dedicatoria general de las dos primeras ediciones de *Vida continua*: «A Javier Heraud y Sebastián Salazar Bondy; / a los míos, a mis amigos». Esta dedicatoria muestra otra lectura más allá de la mera voluntad organizadora de la «Obra en marcha»: la dolorosa experiencia de la muerte. Un libro que lleva la palabra «vida» en su título está dedicado a personas muertas. Esta dimensión vital en la obra de Sologuren es difícil de analizar y requeriría otros instrumentos y espacio puesto que es un tema específico de estudio de por sí. Señalo, para los fines de mi trabajo, una primera relación amical y de intereses comunes a partir de *Estancias*, es decir, entre Westphalen, Arguedas y Sologuren.

más extenso dado a conocer por Sologuren. En *Vida continua* de 1971, *Recinto* pasa al interior del «libro único» como un Capítulo más. No es el primer poema-título o poema-capítulo de la obra, lo anteceden *Bajo los ojos del amor* (1950) y *Estancias* [1960]. La adición de *Recinto* a la arquitectura de *Vida continua* responde a una meditada operación estética por parte del escritor, dentro de su proceso artístico este poema se integra a los principios poéticos que rigen la estructura y el contexto histórico cultural de la «Obra en marcha»; editado en forma independiente y con valor de capítulo al interior del volumen, es un producto coherente con el proyecto total. El poema es importante en el entendimiento de la poesía de Sologuren porque allí se reúnen patrones formales trabajados a lo largo del *libro* anterior (la primera edición del «libro único») y, por encima de todo, porque mediante este texto se plantean principios estructurales de composición poética válidos para la continuidad de la obra.

Para su factura Sologuren se vale de tres líneas argumentales: primero, la exploración arqueológica de Heinrich Schliemann (Alemania, 1822-90), descubridor de lo que se pensó era la Troya helénica; segundo, la excavación de un anónimo saqueador de cementerios precolombinos: un *huaquero* peruano, y tercero, la indagación que hace un hablante en pos del origen de lo poético, mostrada mediante una secuencia dinámica que se despliega hacia una dimensión interior.

Toda esta serie de movimientos-búsquedas-rescates convergen en uno cuyos punto temporal de partida (origen) y dirección (porvenir) pueden identificarse claramente. Las tres líneas repiten, además, el patrón poético de *Vida continua*: un desplazamiento que se crea con un hablante, al discurrir del texto por planos espaciales contiguos a modo de «escenarios» en secuencia y dirección al pasado: el histórico comunitario o el vital del individuo que actúa y reflexiona poéticamente. En la última línea argumental, la secuencia muestra una psiquis dividida en capas de conciencia y subconsciencia. El hablante plantea su espacio de acción en la creación poética, establece un primer movimiento en el diálogo consigo mismo y con su extensión histórica y le yuxtapone un segundo movimiento que se desplaza en la esfera interior con origen en la conciencia y porvenir en lo cordial. Las otras dos líneas se superponen a esta última con una secuencia de capas atmosférica y subterráneas, que como planos, espacios o escenarios, señalan un movimiento

de indagación hacia el pasado histórico. Estos desplazamientos hacia el origen plantean una dinámica que es indagación y descripción de los principios concernientes a la naturaleza de la poesía; en el contexto de *Vida continua*, su propia poética.

Estas características hacen de *Recinto* un «poema-capítulo» y una «poética»; explican, asimismo, luego de establecido el proyecto de *Vida continua* y la construcción ficcional de una subjetividad contemporánea, su lugar coherente dentro de la estructura arquitectónica que es el «libro único» en el proyecto de la «Obra en marcha». El texto se estructura bajo ciertos principios de movimiento, espacial y temporal, donde priman tres direcciones superpuestas: hacia abajo (el subsuelo), hacia el centro (la interioridad) y hacia atrás (el pasado); se plantea como una construcción alternativa de identidades en un contexto artístico que promueve un tratamiento evidente de lo histórico peruano y andino, y puede ubicarse respondiendo a las circunstancias sociopolíticas y a las preocupaciones intelectuales acerca de la identidad nacional del lapso durante el que fue escrito, es decir, la década de los sesenta.

El tratamiento del tipo de encuentro entre subjetividad y temporalidad histórica que se explora en *Recinto* tiene antecedentes inmediatos en las colecciones *Estancias* y *La gruta de la sirena*. La Estancia 12, «*El Antiguo habla en mí...*», se estructura sobre una relación dialógica entre la subjetividad actual del hablante y su dimensión histórica en el pasado. El Capítulo *La gruta de la sirena*, por otro lado, elabora la historicidad dentro de dos tradiciones: la europea y la peruana, ordenadas paralela y simétricamente. Coherente con este patrón del libro *Vida continua*, el poema capítulo *Recinto* presenta la historicidad de los exploradores arqueológicos europeo y peruano en actividades similares y paralelas que partiendo de la superficie se dirigen hacia abajo, al subsuelo y, al mismo tiempo, hacia el interior de la tierra.

La colección *Surcando el aire oscuro* se publica en Barcelona como título independiente en 1970. Se abre con un epígrafe de Francisco de Quevedo: «¡Ah de la vida!...», que lo sitúa inmediatamente en la secuencia vital planteada por el «libro único». Sus cuatro primeros versos proponen, desde el inicio, la idea de un movimiento de transcurso por un espacio interior:

3. La configuración poética de un protagonista lírico occidental

Imágenes poéticas, espacio, movimiento y construcción

De las seis maquetas que se han edificado de *Vida continua*, solo tres reorganizan el «libro único» recogiendo la totalidad de lo publicado hasta el momento de su edición. Las otras maquetas (1979b, 1981 y 1992b) son antologías debido a circunstancias editoriales. La de 1979 es, además, brevísima; la conforman diez poemas escogidos por el autor para integrar una colección de cuadernos titulada «El Libro de las Decenas».

Si bien esta última maqueta no trae una variante estructural para el *libro*, sí responde a los patrones del proyecto de «Obra en marcha» puesto que incluye un prólogo en el que Sologuren describe, a grandes rasgos, los criterios aplicados en la selección de la decena de textos y, sobre todo, en el proceso ordenador de la obra:

Mi poesía se ha ido produciendo en círculos concéntricos, a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego. Un desplegarse de la inquietud vivencial (nacida como elemental pulsión comunicadora) en el ámbito de la naturaleza vivida y redentora, de la que se vuelve corroborando con la infinita sugestión de sus emblemas. Así creo ver (sentir) yo el proceso de la figuración verbal de mis propias experiencias, por necesidad, radicales. Me propuse decir algo, o quise, más bien, trasparecer algo que reclamaba su propio rostro y vida independiente. Sólo después de ser fijado en la escritura, pude reconocerlo. De ahí que considere que todo poema resulta ser un acuerdo con sentido de todo aquello que bulle oscura y huidizamente en nuestra vida anímica. Esa revelación que en-

nito», ya que éste —uno de los elementos naturales— determina el sentido de su universo (Bachelard 1980: 15).

En el estudio de una obra con numerosos patrones arquitectónicos, como es el caso de la de Sologuren, el trabajo de Bachelard permite apreciar cómo este universo se despliega espacialmente alrededor del punto en el que se funda o establece el hablante o protagonista.¹

En estas páginas me sirvo de algunas concepciones teóricas de Bachelard, en especial de su concepto de *imagen literaria*, con el fin de des-

¹ La metodología de Bachelard intenta, según dice en *La poétique de la rêverie* (1960), «la comunicación con la conciencia creante del poeta»; es decir, el «traer al presente la toma de conciencia» del artista, para así vivir «la intencionalidad poética» (Bachelard 1982: 14). Con este fin postula el estudio de la «ensoñación poética» (16) en su calidad de ensoñación escrita (17). Bachelard separa el *sueño* («sogne») de la *ensoñación* («réverie») y los entiende como actividades distintas (25). En el área de esta última distingue la «ensoñación diurna» (24) «cumplida en la tranquilidad del día, en la paz del reposo» (36). Esta ensoñación no es la distensión ni el abandono entendidos clásicamente (23) sino «una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia» (226). Para Bachelard, «algunas ensoñaciones poéticas son hipótesis de vidas que amplían la nuestra poniéndonos en confianza dentro del universo» que nos es ajeno (20), tienen un «carácter constructivo» (23) que las hacen crear sistemas, «organizar experiencias diversas para intentar comprender el universo» (30), descubrirlo, acomodarlo para que sea el mundo que se «quisiera vivir» (32).

Con la ensoñación, dice en *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), «el lenguaje escrito crea su propio universo. Un universo de las frases se coloca en orden sobre la página en blanco, en una coherencia de imágenes» (Bachelard 1988: 307). Estas imágenes literarias nos hacen «cambiar de universo, pero nos albergan siempre un universo imaginario [...] incluso en imágenes literarias aisladas, se sienten actuar esas funciones cósmicas de la literatura. Una imagen literaria a veces basta para transportarnos de un universo a otro» (308).

Estos principios fenomenológicos permiten un acercamiento al área consciente de la producción poética sologureniana, pues según afirma Bachelard en *La poétique de l'espace* (1957), se enfocan en el «*surgir de la imagen* en una conciencia individual» (Bachelard 1975: 10). Mediante éstos se posibilita la observación y el análisis de imágenes literarias que siguen patrones dinámicos de carácter constructivo. Dichos patrones sostienen lo que Bachelard llama un *universo imaginario*. En el caso de la poética sologureniana, este universo sigue un diseño arquitectónico coherente con la secuencia creada por el «libro único».

cribir los principios de construcción dinámica del universo poético de Sologuren. Encuentro en la poesía de Sologuren tanto un despliegue de numerosas imágenes que ofrecen variantes originales sobre elementos consagrados por la tradición occidental como características *vectoriales* (Bachelard 1980: 11) en ciertos movimientos al interior de esas imágenes. La estructura formal del trabajo de Sologuren no es, como parecen entender ciertos estudios temáticos y estilísticos, producto del azar —presente por importación o «influencia»— ni la espontaneidad —por búsqueda de formas expresivas o modas en modelos «extranjeros»—. Hay principios que, ubicables en la obra de un poeta en un momento dado, rigen la absorción y reelaboración de una cultura en manifestaciones no necesariamente secuenciales sino sobre todo multidireccionales y en movimiento. Un análisis de los enunciados poéticos en la configuración de la obra puede describir ciertos roles de la conciencia en su proyecto total.

El escenario poético de la naturaleza

Como señala Sologuren en su prólogo de 1979, es evidente que en sus primeros poemas existe una presencia constante de elementos naturales; éstos forman, por cierto, parte de un escenario de temporalidad imprecisa. Al ocuparse de la primera colección publicada por Sologuren, *El Morador* (1944), Pedro Granados selecciona en su estudio un repertorio de imágenes «aéreas» formadas por elementos naturales (Granados 1986: 18-19) y les precisa tres patrones de construcción: una direccionalidad ascendente (\uparrow), relaciones de correspondencia (\equiv) o equivalencia y un principio organizador que agrupa dichos elementos —implícitos o explícitos— en pares polarizados por oposición o complementariedad semántica [$x \leftrightarrow y$]. En cada uno de estos pares de elementos en relación dialéctica, se proyecta un campo intermedio, divisible en planos, por donde se establece un tipo de movimiento vectorial.

Estos patrones pueden observarse el poema «Hora» de esa colección, cuyo tópico global es el momento extremo de un encuentro con alusiones de «entrega» erótica (Cruz 1976: 10). Las imágenes con elementos naturales elaboran concepciones poetológicas y, por ende, un discurso autorreferencial (Sologuren 1989b: 19)

En el activo espejo de este pecho,
ebrio piadoso, ríndome al amargo
laurel cuyo retoño es la caricia.

Por inviolable música del héroe
amoroso, su gesto repentino
bate los muros ciegos del silencio.

Cava la interna fiesta de la sangre
su cautiva azucena, su dulzura;
en pura sed levántase terrestre
y acércame la cárdena palabra
a la certeza lívida de un verso.

La imagen «ríndome al amargo / laurel cuyo retoño es la caricia» permite agregar variantes a las observaciones de Granados: en el espacio de un *pecho*, el *laurel* es un árbol creciente que posee la *caricia* en su extremo más elevado: su *retoño*. La ambigüedad del posesivo *su*, tanto para *gesto* (asociado semántica y sintácticamente a *caricia*), como para *cautiva azucena* y *dulzura*, permite admitir *laurel* como el núcleo de los tres términos. *Laurel* y *retoño* determinan la zona intermedia entre la «tierra» (*terrestre*) y un tácito «cielo» hacia donde se dirige la dinámica de la imagen, que puede presentarse vectorialmente de esta manera: [«tierra» —*laurel-retoño*→ (cielo)]; superpuestos ambos a *pecho* y *caricia*, les establecen polos para un movimiento ascendente cuyas propiedades se extienden metonímicamente al elemento *amoroso*.

Por otro lado, la imagen «en pura sed levántase terrestre / y acércame la cárdena palabra / a la certeza lívida de un verso» presenta el elemento «tierra» y una dinámica de ascenso. La forma verbal *levántase* comparte sujeto y establece una posible relación causal con *acércame*, asimismo hace que *ríndome*, en el contexto erótico, tome el mismo sentido ascendente (↑). La «escritura», en la sinécdoque de *verso*, queda en el nivel de los porvenires vectoriales aéreos. La organización de elementos naturales en pares polarizados traslada, en relaciones de analogía, los contenidos de la entrega erótica (*amoroso*) al campo de lo sacro (*piadoso*), de lo poético (*palabra*) y viceversa.²

² Con respecto a la presencia, en sus primeras colecciones, de la Naturaleza y sus relaciones de analogía con el Amor, dice Sologuren respondiendo preguntas de Víctor

Algunas imágenes de *Detenimientos* (1947), la segunda colección publicada de Sologuren, despliegan una secuencia analógica más elaborada de elementos naturales (vegetales y marinos) personificados, como sucede por ejemplo en los siguientes versos: «FRAGILIDAD DE LAS HOJAS, reflejos, vivaz aumento donde lo más cercano presurosamente se renueva. Alto follaje que las olas salpican vehementes» (Sologuren 1989b: 28), «Morir asido a una dura garganta en la silenciosa espuma del follaje», «Morir en las fragantes olas de unas sienes sensibles» (31). A su simplificada representación vectorial: [—garganta-sienes→] ≡ [—hojas - («flores») fragantes→] ≡ [—(«oleaje») olas - espuma→], puede agregársele un número de planos aun mayor formados por los elementos: burbuja, aire y viento; pie, cuerpo, corazón, mano, brazo, rostro, cabello, labios, sonrisa, ojos y sienes. En cuanto al dinamismo anterior, las imágenes de *Detenimientos* lo amplían desde la tendencia bidireccional [abajo ↑↓ arriba] de *El Morador* a otra de tres dimensiones que se expanden (↖ ↗) y repliegan (↘ ↙) secuencial y concéntricamente desde lo aéreo a lo terrestre: «La piel, aquí, encarnada, en suaves círculos se aparta del cuerpo recóndito y dulce del estío. Desnuda el aire. Prolijamente barre los dorados escombros, el polvo carminado de la flora; álzase y vuelve en fríos planos como una hoja reciente en la que alguien puesto una frase delicada» (27). La tendencia tridimensional da al elemento «amor» un primer sentido descendente («Morir solo en tierra al tibio ramalazo del aire caído con amoroso peso» (30)) y luego uno radial en una poco elaborada dimensión «interna» (↘ ↙) («Los rayos de la música, la profundidad del amor» (34)).

Al movimiento y personificación de la naturaleza se le superpone luego el campo de la poetización; así pasa en algunas imágenes del poema «Casa de campo» (45-46), donde el *follaje* se asocia a «páginas» y a

Berger (Sologuren 1978b): «Antes que un interés más o menos consciente la poesía se me ofreció como un estado de ánimo, un reclamo interno y difuso pero persistente. Y no fue tanto por la obra de lecturas como, sí, por razones de sensibilidad. La naturaleza y mi propia experiencia (mi infancia transcurrió en gran parte en un lecho de enfermo; ese aislamiento, pienso, condicionó en mí el surgimiento de un afán de expresión y esclarecimiento). Pero los primeros versos surgieron en mi adolescencia. Los prestigios turbadores de la naturaleza se unieron a los reclamos y las cuitas del amor».

«escritura». Las personificadas *hojas* se tornan *manos* de un «tú» (sujetos todos del sentimiento) y se transfiguran en sus obras; manos que hablan, tejidos que son decires, «textos» labrados bajo la *sombra*.³

Naturaleza y persona, «exterior» e «interior»: analogías, encuentros y urdimbre textual

La compleja dinámica de las imágenes de las dos primeras colecciones de Sologuren presenta básicamente dos espacios: un escenario natural (exterior) y un «lugar» corporal (interior) determinado por las personalizaciones. Ambos son espacios análogos. En *Regalo de lo profundo* (1950), la colección que sigue a *Detenimientos*, la imaginería exterior se desplaza hacia el espacio interno de la persona. En el poema «El ruiseñor» (61) esto puede observarse claramente:

De ramo en ramo, saltando entre los ramos
en el silencio del mar hallados y cortados,
en dos pequeños árboles de sol y espuma,
en dos hojas finales donde el mundo amanece.
(Salto de pájaro, sobresalto de amor).
Desde unos ojos cae, desde un follaje
trémulo cae y encuentra su nido de llamas y tiniebla,
de joyas instantáneas, de secretos;
su nido donde el agua y la música se encierran.
Desde un follaje cae, desde los ojos
al corazón profundamente cae.
Pájaro que ya habitas otro invisible follaje,
habitas para siempre y en él cantas.

³ En «Dama recóndita» (Sologuren 1989b: 47), la trama del tejido incluye yuxtaposición de planos, la lectura remite a figuras literaria clásicas, como las de las Parcas, en el tópico de la muerte: «(Podríamos llegar hasta la muerte con las manos entrelazadas, / como las ramas delgadas, como el aire y la luz de un árbol)».

Si bien no se tejen «tierra» y «aire», la primera está implícita en «árbol», y al segundo se le suma la «luz», como ocurre en *Vida continua*: «Los lechos murmurantes de la luz en el follaje último del cielo» («El dardo», en Sologuren 1989b: 52), «Una ventana cierra los brazos entre mi habitación y el cielo./ El mundo se apaga, se absorbe entre los árboles» («Gravitación», en Sologuren 1989b: 54).

El texto parece al principio desplegar un paisaje conformado por una secuencia duplicada y paralela de elementos vegetales en planos que toman un sentido ascendente: —*árbol(es)-follaje-ramo(s)-hoja(s)*→. En lugar de encontrarse entre los polos del par [tierra→cielo], esta estructura arbórea se encuentra más bien entre aquellos del par [*mar* → cielo (*sol*)]; y su composición consta tejido del intermedio que resulta del encuentro de las zonas opuestas: [hojas + aire = *follaje*] ≡ [agua + aire = *espuma*].⁴ Pero este paisaje externo que al empezar la lectura parece desplegarse de manera horizontal —mostrando dos árboles gemelos y alineados—, se muestra más bien vertical conforme avanza la lectura del texto. Se trata de un desdoblamiento de «reflexión invertida» —en efecto de espejo— que reproduce lo arbóreo con todos sus elementos por debajo de su «natural» polo «terreno». El esquema del paisaje tridimensional reproducido se superpone al orden del espacio interno de un ser animado, trasladándose con ello las polaridades y dinámicas: el «salto» de *follaje* a *follaje* en un área es «caída» de unos *ojos* al *corazón* en la otra.

En esta translación de un espacio natural «externo» a uno individual «interno», la poetización se configura como producto activo de una dinámica en la relativamente autónoma «movilidad» y «canto» del *ruiseñor* (clásica representación del poeta). Lo que pudo haber sido un ambiguo sentido horizontal en «saltando entre los ramos», se muestra claramente como un movimiento de dos direcciones verticales opuestas: —*caída* ↑↓ *sobresalto*—. La «caída», que no se limita necesariamente a dirigirse al «porvenir» terreno sino que alcanza profundidades indivi-

⁴ En el poema «Rosa terrena» (Sologuren 1989b: 40-41) de *Diario de Perseo* [1946-1948], «árbol» es reemplazado por una *espina* —elemento vegetal ya presente en *El Morador* (17)— que crece, es de *agua*, alcanza en un plano intermedio a ser textura con el aire para establecer la relación [*mar-espuma*→cielo], se asocia luego al sentimiento, y por su distribución se acerca a lo humano en analogía espacial con la gradación vectorial personificada [*corazón - labios* → *frente*], lo que deja la alusión oral vinculada a *melo-día* en un punto también intermedio:

Crece la espina azul de agua reciente,
 espuma de una efímera alegría
 en secreto disfrute; melodía
 del corazón, los labios y la frente.

duales «cerradas» y de dimensiones semejantes a las celestes, llega a un punto de síntesis (e intimidad afectiva: *amor, nido*) en el encuentro de dos lados simétricos (complementarios y análogos) enmarcados por una oposición —ya presente en el par [*sol* ↔ *mar*]— de claridades y oscuridades: *llamas / aguas / joyas* ≡ *tinieblas / música / secretos*. Dicho punto de síntesis o encuentro superpone la interacción de polos llevada a cabo en la espacialidad de la naturaleza (*follaje* o *espuma*),⁵ con otra semejante en la espacialidad del ser animado. Vista como encuentro de las percepciones objetivas (*ojos*) y subjetivas (*corazón*) de un productor individualizado, la poetización se muestra como configuradora de una conciencia de ser presente, de una subjetividad. Al tomar el *ruiseñor* como sujeto de la poetización, un pájaro que canta en la oscuridad, Sologuren asume la simbología europea que rodea a esta figura arquetípica del poeta.

En la colección *Otoño, endechas* (1959), el poema «Palabra» (Sologuren 1989b: 70) presenta un paisaje natural donde un *pájaro* no es productor sino producto y objeto de movimiento:

De tu boca ha partido
en instantánea sílaba
—con su nivel de luz
y su hondura nocturna—
el pájaro que ya
no volverás a ver,
que agitará otras ramas,
y otro sol y otras nieves
habrán de desvelarlo.
De tu boca ha partido
y en su órbita de sangre
—diminuto planeta
de perpetuo latido—
tendrá aún de tus labios
el calor y el sentido.

⁵ En unas imágenes de «*Hallo la transparencia del aire...*» (Sologuren 1981a: 27), poema de *Detenimientos*, a las «texturas» equivalentes del *follaje*, y la *espuma*, se le agrega la de las *nubes*:

Ventanas de sal doradas por la tarde, brillante dureza por la que unos ojos labran el silencio como un blanco mármol, desnudo e imperioso entre árboles y nubes.

Los elementos naturales *otras ramas y otro sol y otras nieves*, implican tácitamente la existencia plural de «unas» ramas, «un» sol y «unas» nieves; es decir, dos espacios a través de los cuales se establece un posible movimiento horizontal para «la palabra». A estos espacios naturales, la personificación les da los polos «tú» (*labios*) y «él/ella» (*sangre, latido*). En cada espacio se encuentran, tácitos o expresos, un campo «interno» y otro «externo» sea configurado en lo cordial humano o en lo cósmico natural. En su movimiento de tres estadios: desde un origen hacia un porvenir, pasando por una zona intermedia (de uno a otro «árbol», de una segunda a una tercera persona, o de un área interna a otra externa y viceversa), la palabra recoge y sintetiza las características bilaterales de las zonas opuestas o complementarias: [*calor*↔*sentido*], [*luz*↔*nocturna*] y [*sok*↔*nieves*]. El encuentro se configura concentrando la zona de lo arbóreo a niveles microscópicos. En el follaje, las imágenes presentan la calidad de tramado, de tejido, que muestra la tensión de los opuestos cuya complejidad se vino expresando mediante elaboradas antítesis y sinestésias.

Confirmando la reflexión invertida en un ejemplo de lectura ambigua (ya que el reflejo puede darse tanto a partir del origen de un inicial vector ascendente [*mar*→*cielo*] como también inserto en el elemento *corazón* o en una dimensión multidireccional que los contenga), el poema «*Para qué el cielo...*» (Sologuren 1989b: 74-75) la presenta con relaciones de proyección y equivalencia:

Para qué el cielo,
 la luna en el cielo,
 la luz de la luna en las olas,
 las olas en el mar,
 el mar en mi corazón,
 si hay otro mar distante
 que no encierra mi corazón,
 otras olas en ese mar,
 otra luz de la luna en esas olas,
 otra luna en ese cielo,
 y otro cielo.

Mediante el efecto de «reflexión invertida» —o *procedimiento especular*, como lo llama Anna Soncini (1984: 100-101)—, Sologuren reproduce

en un espacio subterráneo las características espaciales del orden [tierra/mar ↔ cielo] —«Crepúsculo adentro» (1989b: 59-60)—, luego su-
perpone la distinción entre estos dos espacios a otra entre lo «interno» y
lo «externo», lo individual o humano y la naturaleza —«El ruiseñor»
(Sologuren 1989b: 61)—, para reproducir en cada uno de ellos, simétrica-
mente, características cósmicas —«*Para qué el cielo...*» (1989b: 74-75). Este
efecto, conseguido primero conceptualmente, se repite en forma icono-
gráfica en la distribución espacial de los versos de «Eventail» (1989b:
70)⁶ y en ambos casos proyecta semejanzas con un reloj de arena.

Este recurso dinámico y el uso de la naturaleza son también explo-
rados e integrados a una poética en el caso de Jorge Eduardo Eielson,
como puede apreciarse en su poema «inventario» (1976: 151):

astros de diamante
cielo despejado
árboles sin hojas
muro de cemento
puerta de hierro
mesa de madera
vaso de cristal
humo de tabaco
taza de café
hoja de papel
torre de palabras
hoja de papel
taza de café
humo de tabaco

⁶ En «Eventail» (Sologuren 1989b: 70), son claras la reflexión iconográfica y las re-
laciones Naturaleza-Ser Humano: *follaje y ojos*, estaciones y sentimientos:

El clima de tus ojos es de otoño
y en su follaje hay huellas
de heridas uvas.
Así,
de rojo otoño
y desvelada niebla
está hecho el vino donde tú me llegas.

vaso de cristal
mesa de madera
puerta de hierro
muro de cemento
árboles sin hojas
cielo despejado
astros de diamante

Es en *Otoño, endechas* que el tiempo aparece como un configurador de una textura de encuentros que se forma en las zonas intermedias de la naturaleza. En «Paisaje» (Sologuren 1989b: 67) por ejemplo, el *tiempo* es la «guía» que ordena la «urdimbre» de un tejido cíclico (*una vez más*) de apariencias:

Está la niebla baja, el mar cercano,
blancas aves se anuncian.
El tiempo una vez más se halla tejiendo
la tela del engaño.
Todo invita al descenso y a la ofrenda:
el bosque crepitante, la resaca,
y el dulce, el hechizado
crepúsculo de hojas que se enciende
entre mi corazón y el tuyo.

Entre [«cielo»→*mar*], se presentan superpuestos *aves, niebla y bosque*. Asimismo, se establecen un eje horizontal para el par [«tierra»↔*mar*], y otro para [(*mi corazón*) «Yo» ↔ «Tú» (*el tuyo*)]. Este paisaje de atardecer, de vectores descendentes y profundidades cordiales, tiene en lo «arbóreo» no solo un elemento entre tierra, agua y aire, sino que también agrega luminosidad a lo apretado y poco claro del encuentro: *crepitante* y «encendido».

Algo semejante ocurre en el poema «*Una tras otra las horas...*» (Sologuren 1989b: 72), donde la acción del tiempo en secuencia lineal parece guiar la escritura:

Una tras otra las horas
me van llenando de olvido
como este campo que veo
hacerse, mientras escribo,

(¡tan en silencio!) de nieve.
Sobre irrealidad me inclino.
Salen de viaje mis ojos,
mis pensamientos; destinos
de luz gemela los guían,
de la página que rimo
hasta la otra que espera,
salen con igual designio
por blancas rutas de ensueño
donde nadie está conmigo.

Las *boras*, la *nieve*, el *silencio*,⁷ la *irrealidad*, los *ojos*, la *luz* y las *páginas* como «rutas de ensueño» ocupan un paisaje (*campo*) de blancura, incertidumbre y vacío, ubicado como elemento intermedio del orden natural. En esa zona se encuentra también el yo productor y también protagonista de la poetización.

***Estancias*: el escenario de un protagonista lírico occidental**

En 1959, Sologuren publica *Estancias*. En su edición final, este conjunto consta de veintiún textos⁸ numerados en arábigos y contruidos en su mayoría alrededor de un sustantivo nominalizado. Por su formato, cada Estancia puede leerse como fragmento de un todo (una estrofa) o como unidad poética completa (poema). Pedro Granados (1986: 79), en el tercer capítulo de su tesis dedicada a las imágenes aéreas de este poemario, cita la opinión de la crítica italiana Anna Soncini (1984: 96): «dicho texto puede ser leído como una sola composición unitaria y total que está por encima de cada fragmento porque la cohesión existente entre ellos es tal que aparecen como partes o estrofas de un único y grande himno coral». En ese mismo ensayo ella llama «vocabulario esencial» al con-

⁷ Sobre el *silencio* y el trabajo espacial icónico en la poesía de Sologuren, véase Roberto Paoli (1985: 113).

⁸ *Estancias* originalmente constaba de diecinueve textos (así fue recogido en la edición *Vida continua* de 1966), para la publicación de 1971 se le agregaron tres más tomados de *La gruta de la sirena*.

junto de núcleos alrededor de los que se construyen las Estancias. Si bien estoy de acuerdo con que al conjunto subyace una serie de elementos nominales y que el conjunto ofrece un muestrario del paradigma de elementos contenidos en el universo imaginario de la obra poética, me parece que estos funcionan como piezas clave, o guías para la construcción, e inclusive «armado», de un universo poético diseñado arquitectónicamente.

A nivel textual, *Estancias* establece un discurso dialógico de veintiún momentos. Cada momento posee un interlocutor y un «escenario» distintos, y tiene la naturaleza como escenografía. El discurso se construye partiendo del vocativo como centro textual y como origen de irradiación de imágenes (Recurso cuya versión plástica puede apreciarse en el trabajo de Szyszlo y el de Eielson, véanse el cuarto y quinto capítulos de la primera parte de este libro). A la nominalización del sustantivo escogido se le yuxtaponen epítetos; a los epítetos, modificadores y desde ellos surgen otras formas de predicación metafórica. Esta estructura textual crea haces de imágenes cuyo núcleo originario son los elementos invocados. Las imágenes establecen entre sí, y en contigüidad con las otras Estancias, una red compleja de asociaciones. Una Estancia con estas características es una unidad *modular* de diseño en el universo imaginario de la obra poética de Sologuren.

A nivel del universo poético, las Estancias son unidades constructivas formadas por otras, menores, que son las *imágenes*. Vistas éstas como construcciones verbales en movimiento, con sentido, con un origen y un porvenir, las Estancias son módulos multidimensionales. Las imágenes se originan en los términos vocativos, y relacionan las Estancias primero por su contigüidad; luego, tomando diferentes direcciones, se entrecruzan para crear una red de relaciones entre una y otra fuente imaginaria. En términos espaciales, los vocativos son «hitos» en el proceso de ordenamiento del universo poético, puesto que son unidades significativas de un mapa mayor donde las imágenes se rigen sobre patrones de movimiento. Este movimiento puede percibirse en las variantes construidas alrededor de imágenes que se repiten a lo largo de la obra de Sologuren. Las relaciones básicas entre las Estancias crean expresa o tácitamente pares complementarios con elementos de la naturaleza: [*Mañana*↔*Noche*], [(cielo)↔*Mar*], [*Primavera*↔*Otoño*]; con concep-

tos abstractos: [(vigilia)↔*Sueño*], [(vida)↔*Muerte*], [(memoria)↔*Olvido*]; con personajes humanos: [*Hombre*↔*Mujer*], [*Gerardo-Claudio*] (sus hijos); y otros diversos: [*Vino*↔*Agua*], [*Sed*↔*Hambre*]. También se presentan elementos de ubicación espacial intermedia que permite observar movimiento en su constitución: [(tierra) —*Árbol-Flor* → (cielo)], [(tierra) ←*Nieve*— (cielo)]. Y otros que se asocian a los anteriores directa o indirectamente a través de contigüidades espaciales semánticas y metafóricas: *Río, Estrella, Música, Pensamiento, El Antiguo, Amistad*.

La Estancia 1 (Sologuren 1989b: 79), por ejemplo, se construye alrededor del término *Sueño*:

¡Oh Sueño donde las formas pasan
como por una avenida
alzada en el crepúsculo,
tú me enciendes la sed, los enigmas,
los acallados pasos de mi vida!

Si bien en el texto no se define directamente el «Sueño», sí se predica de éste. Primero, al colocarlo de complemento circunstancial de lugar: el «Sueño» es un *donde*, un espacio, el circunstancial de una cláusula donde las *formas* son el núcleo del sujeto. Luego, a través de un símil que lo coloca en posición análoga a «avenida», ambos son espacios donde ocurre la acción de las «formas». El sujeto, las *formas*, establece una asociación semántica con el término: *enigmas*, que aparece posteriormente, debido a que ambos comparten cualidades de configuración imprecisa. Esta operación semántica engrana con una sintáctica, puesto que *enigmas* aparece ambiguamente como posible aposición y como posible elemento de una enumeración abierta, en ambos casos comparte un nivel de semejanza, gramatical o semántica, con *sed* y con *pasos*. Esta relación sigue el juego de la contigüidad ya que *pasos* se asocia con *avenida*, y por extensión con *Sueño*.

Asociados análogamente *Sueño* y *avenida*, ambos son núcleo de la predicación *alzada en el crepúsculo*. Por un lado, *crepúsculo* es semánticamente un elemento intermedio entre [*Mañana*↔*Noche*] —o entre [*Mar*→(cielo)] o [(tierra)←(cielo)]— ambos términos nucleares de otras Estancias. Es posible, por otro lado, hacer una lectura que establezca la imagen del «sueño alzado en el crepúsculo». De acuerdo con esta lectu-

ra, el Sueño se «alza» en el espacio que determina el crepúsculo y, siendo al mismo tiempo un espacio en sí, puede extenderse la lectura que vea la *sed* (también núcleo de otra Estancia), los *enigmas* y los *pasos* como entidades que se «encienden» en el espacio del Sueño; «alzar» y «encender» se asocian por su cualidad de incrementar un estado. Así como las *formas* pasan lo mismo hacen los *pasos*, y podrían hacerlo la *sed* y los *enigmas*. En el espacio del crepúsculo está el espacio del sueño y en éste el movimiento de las formas que no se distinguen como externas al hablante o internas a él. En la construcción multidireccional, tridimensional, de este espacio que es el *Sueño*, quedan otros hilos sueltos y en apertura: el diálogo que se inicia entre el yo y una serie de «tús» espacializados, el verso final del poema abre la contigüidad como una sucesión continua de momentos vitales. Estos momentos, entendidos en el conjunto de las Estancias como escenarios donde discurre un hablante, se califican reducidos en su posibilidad discursiva, lo que los relaciona también, por su insuficiencia —léase también *sed*— configurativa y su naturaleza intelectual, con las *formas* y los *enigmas*.⁹

El «Sueño» como espacio, como *donde* o *avenida*, se personifica en *tú* para permitirle una relación dialógica. De esta manera el hablante se ubica en un nivel coordinado con los otros elementos, afirmándose en la relación verbal y reconociéndolos no mediante definiciones sino a través de relaciones que crean un «cerco» predicativo de dimensiones espaciales que está hecho de contigüedades con otros elementos de un universo imaginario particular.

⁹ La poetización, otras formas artísticas, y los espacios naturales sintetizados de fuerzas opuestas aparecen como formas codificadas y «cifras» a interpretar, también como lenguajes o planos secretos. Ejemplos de ellos se presentan en «*No, todo no ha de ser ceniza...*» (Sologuren 1989b: 68): «No. Mi rostro busco, mi música en la niebla, / mi cifra a la deriva en mar y sueños...», en «*Es la noche que vibra...*» (75): «Es la noche que vibra su baraja. / Su irónico resorte me ha lanzado / una cifra de frágil escritura, / un guijarro sonámbulo de luz...», y en «*Dédalo dormido*»: «Una idea, Dédalo, una idea que iba a acarrear nuestro futuro, / un sueño como un agua amarga que mana desde la boca del sol) / los planos hechos a perfección, la elocuencia del número...» (véase el sexto capítulo de la primera parte de este libro para lo que se refiere a la importancia de número y cifra en las ideas poéticas de J. E. Eielson).

En ésta, como en otras Estancias, debido a la cantidad de ambigüedades, producto de las tensiones entre las funciones gramaticales y los contenidos semánticos, la lectura solo permite un sentido multidireccional que sigue la dirección de las asociaciones establecidas desde el «origen» —el *Sueño*— hacia los distintos «porvenires» —expresos: *crepúsculo, sed, vida*; o tácitos: vigilia, Mañana, Noche, Muerte, cielo, tierra, Mar. La expansión que determina este movimiento diseña el espacio, el *donde*, que implica su ser de Estancia y su lugar en la arquitectura del universo de imágenes que es *Vida continua*.

En la tercera Estancia (Sologuren 1989b: 79-80) se establece tácitamente (a través de la posible metonimia con el elemento *sangre*) la relación antonímica [(vida)↔Muerte]:

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentirá
la sangre misma
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos
nuevos.

El movimiento de sentido ascendente en la imagen «tocar el cielo», se superpone al eje [exterior↔interior] con la *puerta* y el *Yo* ocupando el campo intermedio. A nivel espacial, la delimitación es ambigua puesto que la puerta a «tocar» deja a la *Muerte* en un lado interior al que se puede pasar, mientras que el movimiento hacia lo «interno» se resuelve como la «liberación» que «toca» un paisaje natural de cielo relampagueante.

En la cuarta Estancia (1989b: 80), el «Yo» toma dinámica bidireccional, asume textura que sintetiza contrarios (*espuma, fábula*), proyecta sus espacio y movimiento internos y cordiales a profundidades análogas a las marinas:

Giro, Mar, sobre tu aliento.
De ti salí, hacia ti vuelvo.

Soy tu fábula, tu espuma;
y tu anhelo, tu sueño
indescifrable
me palpita en la marea
de la sangre.

Implícito al paisaje subyace lo *indescifrable*, que junto a lo fabulario son formas que llevan un mensaje intrínseco.

Estancias como la sexta (1989: 80-81) llevan imágenes que presentan en un paisaje natural la insuficiencia pragmática de la palabra y la validez del mensaje desverbalizado:

Tu ardor, Nieve, en la noche,
tu silencioso ardor.
Hay fantasmas que en ti se echan
como amantes en la yerba,
y no les das alimento
que no sea tu silencio:
Tu unánime voz secreta.

Nieve y silencio se hacen ambos equivalentes al «fuego» en un escenario nocturno donde lo humano se hace «irreal».

Las relaciones de equivalencia que guarda el *silencio* ocupan espacialmente la zona intermedia y se extienden a lo «arbóreo», el «rumor» y la «soledad», como ocurre en la novena Estancia (1989: 81):

Arbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo.

Estos mismos elementos conservan su calidad sintética y «textual», hechos de *tierra y cielo*, y dotados de *sombra y luz*.

En las Estancias décimo primera (1989: 82) y décimo tercera (1989: 83), se muestra una serie de relaciones que empiezan por la contigüidad y

siguen en la intersección de campos semánticos entre la *Música* y el *Pensamiento* que permite el elemento *signo*:

12

Tocándolo tan sólo
con invisible rayo,
(al desnudo durmiente
bajo signo ignorado)
lo despiertas, oh Música,
para extático alzarlo
al intangible coro
donde es tu imperio exacto.

13

Pensamiento, contigo
soy rápida atadura,
nudo de luz, de signos,
constelación oculta
cuyo prodigio mido
en instantáneo vuelo
del dardo en que te libro.

Tejiendo una serie de haces de sentido quedan la *luz* y el *rayo*, la «exactitud», la «medida», el «alzamiento» y el *vuelo*, lo «oculto» y lo *ignorado*.

Estos textos que se podrían ver como nominaciones de un vocabulario esencial, paradójicamente implican para lo pragmático un vacío comunicativo. Las Estancias comparten en su mayoría un espacio cercano al asombro de la conciencia, en el que veo su relativa independencia porque considero que los lazos que unen los elementos núcleo y «origen» de sus haces de imágenes se encuentran en la facultad predicativa que se le otorga a la relación dialógica. La existencia de dichos elementos se debe a un orden que da *ser* al hablante permitiéndole acceder a un mundo armónico, que reconoce como lenguaje, y es gracias a esa humana facultad que éste forma parte de tal universo.

En una reseña de la primera entrega de *Vida continua*, Julio Ortega (1966: s/n) vio en *Estancias* una serie de «respuestas» a preguntas formuladas tácitamente en cada texto. En «juego de definiciones», Sologuren

«cuestiona la realidad para afirmar un orden esencial», dice Ortega, «*denomina y comprueba*». En 1967, Luis Hernán Ramírez ve que el autor, «al borde de la realidad y de la vida», se aferra «a un aspecto intelectual formulable en términos claros y exactos», que Ramírez define luego como un «neconceptismo interior» (1967: 51-52), o el «predominio de lo conceptual sobre lo imaginativo-emocional, [...] búsqueda poética de la realidad síquica» (Ramírez 1976: 54). En el estudio preliminar que se publica abriendo el volumen de *Vida continua* de 1971, que es versión actualizada del que apareció en el quinto número de la revista *Amaru* en 1968, Abelardo Oquendo entiende *Estancias* como un «retorno a lo natural». Los poemas son instrumentos para el conocimiento, la palabra se identifica con lo que nombra y a su vez lo «depura». Los «viejos materiales poéticos» dice Oquendo, toman «otro sentido dentro de una visión armonizadora donde todo tiene su lugar» (Oquendo 1968: xx).

Estas tres opiniones coinciden en reconocer *Estancias* como una construcción intelectual reflejo de la realidad exterior o de la naturaleza. La construcción toma lo «esencial» y lo ordena según un diseño interior. La opinión de Oquendo tiene un peso especial puesto que su ensayo va a prologar la edición de *Vida continua* de 1971. Oquendo reconoce la recurrencia de imágenes en esta colección de Sologuren y deja entrever la importancia de la estructura arquitectónica sobre la que se monta: «en *Estancias* [Sologuren] descarna el mundo hasta quedarse casi sin otra cosa que su idea. Luego de arrojar toda la pedrería y el vestuario, la escenografía de su obra antigua, su lenguaje se ajusta a la contemplación y es un lenguaje que denota» (xxi)

A dos años de publicado el segundo volumen de *Vida continua*, Armando Rojas lo toma como objeto de estudio de su tesis de doctorado «Obra poética de Javier Sologuren: II (1959-1970)». En opinión de Rojas, en *Estancias* se da «un diálogo del hombre con los elementos de la naturaleza» (Rojas 1973: 55), naturaleza entendida como un «ambiente» descrito como «paisaje independiente y puro» (59). Una década más tarde, en 1984, otro de los críticos de Sologuren, la italiana Anna Soncini, ve en *Estancias* poemas «de tono fuertemente exclamativo», «genuinas *laudes* a los elementos [...] los cuales no son otros que algunas palabras-clave del mundo poético de Sologuren». La lectura que Soncini propone es una que ve en la colección «un vocabulario esencial, como repertorio de los

realia sologurenianos, al ser cada fragmento como un haz de luz arrojado sobre una palabra-sustancia» (Soncini 1984: 97).

Superpuestas sobre las opiniones formuladas en torno a la edición de 1966, estas observaciones ya no buscan cotejar la realidad exterior en el universo poético de Sologuren. Las palabras son «diálogo» y el mundo inventado es una Naturaleza paralela, independiente. El diálogo, para Anna Soncini, encuentra su interlocutor en los elementos de un «mundo poético». El tono del discurso es laudatorio y dirigido a un paradigma hecho de «palabras-clave», de «palabras-sustancia». La *esencialidad* y la *pureza* a las que estas opiniones aluden, intentan explicar el trabajo intelectual, «conceptual» al modo de ver de Ramírez (1967: 51). Y ambas dejan entrever la importancia de esa «naturaleza» creada, de la arquitectura mostrada en «fragmentos» como los llama Anna Soncini. Son estos fragmentos los que traídos a la estructura general funcionan como unidades constructivas, módulos.

Traídas a la estructura arquitectónica general, estas opiniones expresan la constatación de una voluntad estética ordenadora, de ahí el peso en lo «intelectual», en la «comprobación», «claridad» y «exactitud», en el «conceptismo interior» que trae consigo la *construcción* de un universo imaginario formado en base a referencias naturales. Sologuren ubica y relaciona los elementos nominales y sus redes imaginarias, como si fueran unidades constructivas, módulos que funcionan contiguamente para crear espacios dimensionales. Puesta de lado la problemática de la «esencialidad» o la «depuración» y observando *Estancias* desde sus patrones estructurales, veo en esta una pieza de construcción que lleva en sí los patrones iniciales de la poética sologureniana y fija «hitos» en el plano de su obra. La mayoría de los elementos nominados en *Estancias* están presentes en la poesía previa de Sologuren. Las imágenes que se construyen alrededor de estos elementos son variantes de otras anteriores, lo que crea relaciones intertextuales. A través de ellas es posible ubicar los elementos de *Estancias* en el plano imaginario general de la obra. Situados éstos, es también posible determinar las elipsis que, como espacios, lugares o celdas vacías, completan unidades dinámicas.

4. Subjetividad americana y tradición de origen occidental: apropiaciones y aplicaciones

Arquitectura en la poesía de la conciencia: lectura de Jorge Guillén

En la construcción arquitectónica de su obra, Javier Sologuren encuentra herramientas conceptuales en el proyecto poético de Jorge Guillén. El escritor español entiende que existe una relación primordial entre el hablante y los objetos, sean estos concretos o abstractos, un *diálogo* que determina su reconocimiento y el del mundo que rodea su vida. Dice Guillén en el prólogo a su *Selección de poemas* (1965):

La luz renace. Y renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical de asombro. Ese hombre se reconoce así gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. El despertar de cada durmiente recompone el careo que es nuestra vida: un yo en diálogo con la realidad. (10-11)

El reconocimiento al que se refiere Guillén se realiza mediante la operación ordenadora que trae la conciencia: «Una conciencia amanece en conexión de armonía. Por supuesto, esta conexión ocurre entre un hombre más allá de su caos y un mundo más allá de su caos» (11). Y es esta conciencia la que crea una estructura arquitectónica basándose en las relaciones entre el hablante y los elementos: «El así afirmado habrá de concluir gozosamente humilde: “¡Dependo de las cosas!” Humilde, o sea, encajado en su lugar, entre límites aceptados y siempre refe-

ridos en su conjunto. Siempre se encontrará a sí mismo ya abrazado al otro» (12).

Colaborando como corresponsal de *Las Moradas* en México, Javier Sologuren envía a Lima sus «Notas a *Cántico*» (1947d)¹ dos años después de la tercera edición de *Cántico. «Fe de vida»* (México, 1945) de Guillén. En este ensayo de 1947, Sologuren se dedica al tema de la unidad arquitectónica de una obra poética regida por la inteligencia. En Guillén, él encuentra un ejemplo de «una neta poesía a nivel de la conciencia» (Sologuren 1988c: 150). Un arte de gobierno intelectual que explota una «potencia consciente» y constructora. Con un plan establecido, el artista, Guillén en este caso, lleva a cabo el proyecto de «sola obra» poética, de una obra unitaria (153). La construcción se impulsa en la voluntad, que prevé los actos poéticos. El trabajo dialógico con los objetos se traduce en un cerco intelectual que armoniosamente ordena y clarifica los «seres visibles».

Para Sologuren esta poesía no ofrece un goce sensual sino una alegría por conocimiento, por visión de la Conciencia en vigilia que constata vida, existencia, ser. Y esta conciencia es la que propone, según dice, una «unidad por demás vivida en radical vínculo con el auténtico límite interior, por entero esfuerzo sensible y voluntario al que se debe un orden personal de interna reducción del ser total o cosmos —tan vario y móvil y consecuentemente seductor a la inteligencia geométrica» (150). El límite interior al que Sologuren se refiere es el de los linderos del cerco intelectual al que se somete a lo externo. Este tipo de construcción discursiva toma orden bajo la participación de la conciencia, es una realidad lingüística que determina la posición de lo tratado artísticamente ordenándolo sin penetrarlo o apropiarse de ello. Dicho límite interior es aquel grado máximo de extensión de la conciencia en pos de alcanzar lo exterior, extensión que crea relaciones entre los seres desplegando un sistema *coherente* de cercos.

De acuerdo con esta perspectiva, los objetos exteriores, contorneados por la extensión del esfuerzo interno, toman forma de elementos vacíos cercados por el lenguaje, que ordena todo lo que puede envolver

¹ En 1977, tres décadas después, Sologuren publica otro ensayo dedicado a Guillén: «La ventura del orden en Jorge Guillén» (Sologuren 1988c: 155-157).

en un cosmos reducido: un universo imaginario. La parte artística, la sensorialidad, el goce, se extiende al intelecto complementándolo y confundíendosele; dice Sologuren: «El entusiasmo que intensifica el sentido del poema guilleniano tiene su condición y estímulo en un fundamental sentir la sólida y armoniosa organización de los seres visibles dispuestos, para la mirada clara de amor, en concertada relación, ordenados en perspectiva que descubre una grácil y vibrante arquitectura dentro de un espacio acabado en sus justos y perfectos límites» (152). Sologuren ve, además, que la obra de Guillén es «otra nueva y hermosa cifra de la gran tradición conceptista, un módulo original de ésta, libre del episódico ingenio y ascéticamente disciplinada con el noble propósito de sorprender el orden, la razón y la ingrátida pureza del mundo» (154).

Vista en términos arquitectónicos que la vinculen al trabajo de Sologuren, la obra de Guillén, un universo en sí mismo, es concebida dentro de la tradición hispana como módulo conceptista, con reglas constructivas y potencial en la producción de variaciones. Se habla aquí de construcción artística como un acto supervisado por la conciencia y la distancia entre la voluntad y lo cercado por el intelecto puede verse como la ruta hacia el origen de la poesía.

En la poesía de Sologuren, los «escenarios» que presenta *Estancias* funcionan como estos «cercos», son «espacios» predicativos cuya continuidad existe merced a su cercanía o contacto entre unos y otros. El discurso pasa y se detiene en ellos llevado por la dirección que tiene el movimiento de sus imágenes. Siendo este movimiento multidireccional, las asociaciones se despliegan por expansión contigua. La continuidad se crea con la adición de unidades y, como eje constructivo, se ajusta a la línea biográfica de la «Obra en marcha» como reflejo de las circunstancias vitales. La construcción se extiende en diferentes direcciones afirmando un espacio que es el de la obra total. Este espacio tiene su lado físicamente perceptible en la maqueta que significa el volumen de *Vida continua*.

Esta idea de arquitectura intelectual comprende otros conceptos que Sologuren toma y reelabora al terminar la década de los cuarenta. Uno de estos es *el diálogo conceptista y epistolar* de Francisco de Quevedo (el uso del género epistolar como forma confesional que permite la explo-

ración directa de un Yo, o de una subjetividad, en la soledad de la reclusión), el otro es la posibilidad de imaginar y edificar un lugar para los «seres» del pasado en el orden armonioso de una estructura poético arquitectónica.

La subjetividad como confesión epistolar de un Yo alterno: lectura de Francisco de Quevedo

En el mismo año de 1947, Sologuren publica en el Perú el ensayo «Breve comentario a don Francisco de Quevedo» (1988c: 147-149). El texto se enfoca en las «Epístolas a imitación a las de Séneca» (escritas entre 1640 y 1641), que Quevedo dirigió a «persona desconocida», y analiza la Confesión como el discurso dialógico que permite crear subjetividad mediante un *yo* alterno: el diálogo privado del ser humano consigo mismo. Por medio de ese discurso dirigido por definición a un *otro*, la virtualidad del receptor delimita el ser y existencia del Yo productor; pues, paradójicamente, este último no es ni puede ser sino su propio lenguaje. Para Sologuren, la *confesión* como forma discursiva es un intento de vincularse lo más directamente posible, «sin forjar defensas sistemáticas o armas abstractas», con la circunstancia «contrastadamente pasajera y muy rica en significaciones desde la fuente de nuestras propias e íntimas experiencias» (147). Dentro de esa «circunstancia», pasajera y significativa a su subjetividad, es que pretende ubicarse el propio productor en la forma de un *yo* alterno. Esta alternativa verbal dialógica que llama la atención de Sologuren le da a la idea del *flujo de la conciencia* un sentido distinto al de la «escritura automática» vanguardista. Si bien esta última busca la expresión del Yo subconsciente dirigida hacia el área de «control» de la conciencia por encima de la propia censura, la confesión hace del lenguaje un todo subconsciente que se dirige a una entidad vacía y refractiva (el «otro») donde el Yo puede proyectarse para crear una diferenciación, es decir, para ser consciente de sí.

Según Sologuren, en Quevedo uno puede rescatar la conciencia del Yo en la propia recepción de su lenguaje, en el *hecho* del movimiento desde una hacia otra concepción de su existir, no en el ser ni en su reflejo, sino en la autoconfesión: hablar de hechos y cosas que son una realidad que no es otra que la propia persona. El Quevedo que opera es Yo-

discurso-directo, *confesional*, es decir verbal, es un ser-«lenguaje grave, iluminado y prolijo» (148) según lo entiende Sologuren, para quien el texto epistolar es ya un intento de salir de uno mismo en busca de otro ser humano (147). La relativización en los límites de lo real y de las apariencias, que el conceptismo extiende a las circunstancias, a los límites del Yo y del *yo* «alterno», se encuentra en las confesiones quevedianas escritas a *persona desconocida* donde, relativizando al productor, permite su impersonalización y su conciencia de ser discursivo.

Encadenando este ensayo con el que se dedica a la obra de Guillén, puede deducirse que, así como ocurre en el diálogo del artista consigo mismo, en la factura de poesía también pueden establecerse dos extremos dialécticos que son polos, origen y porvenir [inteligencia ↔ cordialidad], de un movimiento circulatorio que es mencionado por Sologuren en su texto sobre *Cántico*: «Tal vez si en el centro de una inteligencia movida cordialmente, o de una cordialidad sujeta al control de la inteligencia se tocan, una vez más, los extremos» (154).

Paisaje y Memoria en la experiencia americana: naturaleza, arquitectura, lenguaje, arte e historia

Las ideas elaboradas por Sologuren alrededor de la construcción poético arquitectónica de una subjetividad se encadenan a su vez con otro ensayo suyo escrito, un par de años después, a partir de su experiencia en México: «Carta de viaje: *De Tlaxcala a Puebla y Oaxaca*» (1949a). En el paisaje mexicano Sologuren encuentra campo para elaborar una propuesta de conocimiento en la que sus conceptos acerca de la naturaleza, la memoria, el orden arquitectónico, el lenguaje y los signos artísticos, se relacionan como formas de *ser* americano.

Desde la perspectiva sologureniana de una poética del intelecto, América es vista como un área para la conciencia, una «incitación al hallazgo, al pensamiento y amoroso estudio de su auténtico ser», un mundo «a mirar» (Sologuren 1988c: 161; véase también el capítulo cuarto de la primera parte de este libro, para mayores análisis de la relación entre «estudio del legado nativo» y «poética»). Al *mirarla*, Sologuren le distingue «una fisonomía, un carácter». Y considera que se está lejos «todavía de penetrarla en una visión profundamente humanizada en la

que la naturaleza tome un claro sentido a través de la configuración artística». Al yuxtaponer sobre estas afirmaciones las ideas antes elaboradas, se percibe una interesante muestra de integración entre lo señalado por Sologuren en la literatura europea y lo entendido por él mismo en el medio americano donde el artista *mira*. Un arte como el de Guillén, con mayor o menor intensidad de conciencia, tendría una configuración que le da claridad de sentido al mundo natural al «cercarlo intelectualmente». Una naturaleza a mirar es una a poetizar, imaginar, ordenar, a cercar con el intelecto. La descripción de la naturaleza primero y luego, en ésta, la de los rastros del ser humano, su obra a través del tiempo —la arquitectura, la literatura, la artesanía y la danza—, son parte de un paisaje que no ha sido «penetrado» artísticamente por el americano de lengua europea. A través de todas esas fisonomías se participa de lo que había antes, la humanidad del pasado, y aquellas son rastros «iluminados» por la memoria cultural y colectiva.

La idea de una Memoria cuya acción sobre el Pasado es como la de un haz de luz, es a su vez la reelaboración de recursos —que describo páginas más adelante— observados por Sologuren en Gérard de Nerval. Para el peruano, la Memoria es un movimiento hacia el Pasado, una dinámica que se complementa con otro movimiento en sentido opuesto: el del Recuerdo. El Recuerdo puede reconstruir, ordenar una historia, cercar intelectualmente al ser humano que las dejó. El Recuerdo, como lo ve Sologuren en el caso de Nerval, actúa en forma de descripción de lo perceptible, es el ordenado rastro de lo que había en el paisaje natural y cultural americano: el cuadro de una naturaleza tocada en el pasado, el poder de evocación y orden que tienen los monumentos, iglesias, fuertes y ruinas. La percepción del paisaje, dice Sologuren en este ensayo, es además una «forma muy fina del conocimiento» (161). Yuxtaponiendo ahora la percepción-*forma-de-conocimiento* con el cerco intelectual guilleniano de los objetos, la operación «modular conceptista» deja la posibilidad de establecer un orden unitario en la configuración artística, la unidad de la visión profundamente humanizada del individuo. Según estas ideas, a nivel de arte literario, el intelecto produce un discurso constructivo que extiende sus límites hasta cercar los objetos y los seres. El cosmos se reduciría a un universo imaginario de estructura arquitectónica. El artista puede extender esa unidad a dimensiones tempo-

rales «recordando» el pasado, «cercando» los seres u objetos perdidos con las huellas que éstos dejaron en la naturaleza, llámense éstos rastros luces, movimientos, imágenes o edificaciones.

Teniendo en cuenta las ideas elaboradas por Sologuren acerca del «yo alterno» (en el ensayo sobre el género epistolar y el ejercicio conceptista de la *confesión* en Quevedo) y las ideas sobre la extensión consciente del lenguaje artístico hasta el contorno de los objetos (vistas en el ensayo sobre Guillén), el Recuerdo del Pasado puede ser considerado por un americano como una forma de diálogo consigo mismo proyectado a través del tiempo, donde, merced al discurso, un Yo se vincula lo más directamente posible a su pasado. En palabras de Sologuren, se sale de uno mismo en busca de otro ser humano. Lo que *había* (¿un antepasado?) toma existencia virtual en el momento de establecerse su espacio vacío como *persona desconocida*, la *confesión* quevediana queda así llevada a lo colectivo.

La fisonomía americana es, dentro de esta lógica, naturaleza con rastros que recuerdan el pasado. Algunos de éstos son a su vez descripciones hechas en distintos códigos, lingüísticos o no, bajo leyes cordiales e intelectuales; es decir, configuraciones artísticas. La descripción de una obra de arte es, a su vez, parte de la extensión de los límites cognoscitivos del individuo: de su *mirada*. Lo perceptible es la estructura que forman los «rastros» de los objetos descritos, es una serie de esquemas de construcción.

Si nos seguimos acercando a *Estancias* como al espacio de un discurso dialógico establecido entre un hablante y una serie diversa de seres abstractos o concretos, animados o inanimados, se pueden observar estos últimos elementos como «orígenes» imaginarios. Entre estos se ubican, por cierto, algunos elementos humanizados: Hombre y Mujer, Gerardo y Claudio (Hijos), y el Antiguo. Con este último, el yo hablante establece un diálogo a través de la dimensión temporal, que corrobora el marco conceptual de los análisis previos. La Estancia 12, «*El Antiguo habla en mí...*» (1989b: 82), es, en la obra de Sologuren, el primer texto donde aparece el tiempo en su historicidad:

El Antiguo habla en mí.
En mí despierta.
Sus ojos son un agua cineraria.

Un pálido nenúfar, su sonrisa.
 El Antiguo creyó saber,
 y su creencia fue sabiduría.
 Dobló la cabeza en el amor:
 Espuma es hoy blanquísima.

En esta doble relación dialógica, el hablante es interlocutor de una tercera persona que es él mismo en un monólogo a través del tiempo. El «Antiguo» ubicado en el Pasado, se describe a partir de tres rasgos físicos visibles que se vinculan con elementos naturales mediante predicciones metafóricas. En los elementos naturales predomina lo líquido. La presencia del *agua* señala una dirección en contigüidad con el espacio de otra Estancia donde el «Agua» es un «origen» imaginario. Los elementos acuáticos son calificados con términos que enfatizan lo blanco o, en todo caso, la «ausencia» de color. Lo que deja campos semánticos de «personalización», «naturalización» y «ausencia», que establecen relaciones paralelas del siguiente tipo:

ojos	agua	cenizo
sonrisa	nenúfar	pálido
cabeza	espuma	blanquísimo

El «espacio» determinado por el movimiento de las imágenes de esta Estancia, y que está constituido por la red de relaciones con otros objetos dentro del orden arquitectónico, encuentra una proyección interna a partir del yo hablante. A este espacio interior establecido por el yo se le agrega una dimensión temporal: en un diálogo íntimo, el Antiguo habla desde el pasado de la memoria «privada». A la acción de su palabra se asocian semánticamente operaciones intelectivas: despertar, creer, saber; que establecen a su vez lazos con un elemento «origen» como lo es el «Pensamiento». La Estancia se cierra con una presencia contrapuesta a la actividad del intelecto: el *amor*, «espacio» donde la *cabeza* se «dobla».

Como módulo arquitectónico, *Estancias* sigue patrones constructivos de la «Obra en marcha»: se forma por adición contigua y es una serie abierta de unidades que repiten a escala las líneas organizativas de los «Capítulos» de *Vida continua*. En su configuración detallada elabora el

problema de la temporalidad más allá de la secuencia de la acción de la escritura y la secuencia de los espacios geobiográficos. A través de un diálogo ordenador se extiende la relación del sujeto que se confirma rodeado de objetos al pasado y al contexto geográfico e histórico americano.

Movimiento y sus huellas en la dinámica de la Memoria: lectura de Gérard de Nerval

En 1947, mientras vive en México, Sologuren publica en el Perú el ensayo «Guirnalda a Gérard de Nerval». El centro de su interés está en la idea de un posible *rescate del pasado* mediante la descripción de los rastros dejados en el paisaje natural por aquello ya perdido en el tiempo. La obra de Nerval le ofrece una manera de concebir la Memoria: *iluminación* que, con su fuente de origen en el Presente, hace germinar súbitamente el Pasado; percibido este último como: «una hiriente vibración, una luz prodigiosa, un fantasma tremendamente real» (Sologuren 1988c: 102), es decir, una combinación de movimiento concentrado, tipo de luz, e imagen.

Complementando la luminosidad y dirección de la Memoria, el Recuerdo se mueve en sentido contrario; esta operación es un rescate germinal que no trae una figura disipada en el caso que Sologuren trata —de una historia amorosa en la novela corta *Sylvie*² de Nerval—, «sino la mágica descripción del [amor] que se anhelaba y huía». Su forma es una descripción que no recrea lo que había, sino que ordena el rastro perceptible de su paso. Memoria y Pasado son, ambos, vistos imaginariamente como *Luz* en movimiento hacia la *Luz*, producto de un rayo un rayo que desde el *ahora* va hacia el *antes*. A través de esta luz, la Memoria no captura el objeto recordado y rígido, sino que puede percibir, de manera similar a las técnicas pictóricas impresionistas, el movimiento de su paso en el tiempo.

Mediante este recurso, «Nerval —escribe Sologuren— recobraré entonces, un dulce y sugestivo reino de recóndita fluencia: la tarde

² *Sylvie* fue publicada por primera vez el 15 de agosto de 1853 en la *Revue des deux mondes*.

campestre, la rosa breve, la luz inmóvil. Todo aquello que se desliza como figura y paisaje con el ritmo ingenuo y añorante que sostiene el impulso cordial hasta llevarlo a capturar una turbadora pulsación de vida cierta e intangible como la luz que los espejos nos devuelven» (102). La acción de la Memoria en el Pasado, que describe Sologuren, es luz sobre luz. El pasado no solo es Luz sino también movimiento, su origen es un «impulso cordial» y su porvenir «pulsación», e *imager*: la refracción de uno a otro espejo, de un paisaje en otro paisaje, espacio dinámico y al mismo tiempo en apariencia estático, merced al cambio de iluminación que deja el paso del tiempo. El Recuerdo virtualiza el pasado evocando los re-flejos que despidió una naturaleza tocada por lo ya perdido

El módulo constructivo conceptista en América: las propuestas paralelas de Javier Sologuren y Alejo Carpentier

El paisaje y la naturaleza americana son presencias tardías en la obra poética de Sologuren. Como temas aparecen en la colección *La gruta de la sirena* (1961), Capítulo de la entrega de *Vida continua* de 1966, donde el orden arquitectónico del «libro único» y de la «Obra en marcha» se extiende a la temporalidad de la tradición europea y al lugar de ésta en el espacio histórico peruano.

La naturaleza americana es, sin embargo, tema tratado en su prosa temprana, por lo menos quince años antes de aparecer en su poesía. El ya citado ensayo «Carta de viaje: *De Tlaxcala a Puebla y Oaxaca*» (1949) es el mejor ejemplo de ello. Este ensayo tiene además la ventaja de mostrar cómo Sologuren aplica las apropiaciones y variaciones conceptuales y poéticas elaboradas a partir de lo observado en Guillén, Quevedo y Nerval. El punto de partida de esta aplicación es el reconocimiento de esquemas de organización artística americanos; Sologuren muestra algunos de ellos reunidos por medio de metonimias referidas a la arquitectura colonial, las artes, la literatura popular y el paisaje mexicanos.

En la arquitectura colonial de los patios mexicanos de Puebla, reconoce la función estructural del azulejo. Para él, el azulejo poblano es la síntesis indígena de lo andaluz y de lo asiático, un mestizaje nativo americano-hispano al que se le añade un tercer elemento. El azulejo es uni-

dad que condensa a escala principios constructivos presentes en otras edificaciones culturales. El objeto es *uno* de los elementos del conjunto *azulejería* (Sologuren 1988c: 166), sin embargo tiene valor artístico propio; como unidad que determina las proporciones de un conjunto, el azulejo es un módulo constructivo. Cada pieza es presentada como una realización artístico figurativa aparte y, para Sologuren, también bibliológica: es una *viñeta* donde el dibujo y el color alcanzan «equilibrio en función de su motivo» (para un análisis más detallado acerca de la importancia de las artes y/o artesanías nativas en la poética de Sologuren y en las de otros artistas de su promoción, véase la primera sección de este capítulo). La unidad central es el motivo descrito, percibido, evocado; está hecho de naturaleza en su núcleo y escenografía: «Pájaros, ángeles, leones, ciervos, caballos, hombres, mujeres y niños se ven, en el centro del pequeño cuadrado, primorosamente rodeados de *ramas floridas* [el énfasis es mío], trazos que tan bien armonizan con la figura que envuelven» (166).

Este principio modular de construcción es una variante de aquel que organiza textualmente el conjunto *Estancias* (1960) (para un análisis más detallado véanse el tercer y cuarto capítulos de esta parte). Como ocurre con los temas de los azulejos, en cada Estancia hay un elemento central que es núcleo al que se relacionan otros elementos de una escenografía natural. A esta misma idea corresponde el proyecto de las Ediciones de La Rama Florida, cuadernos de poemas que inicialmente tuvieron un tamaño promedio de diez por quince centímetros y que, además de abrirse con alguna viñeta diseñada por un artista peruano, llevaban una viñeta española en su portada. En el ensayo de Sologuren hay unas líneas (sobre la ornamentación de la Capilla del Rosario) que ilustran muy bien, y en contexto americano, la coherencia entre la viñeta de «rama florida», el tono y la forma laudatoria de las Estancias, y el espacio establecido por el movimiento multidireccional de sus imágenes poéticas; es decir, los fundamentos que descansan detrás de la concepción del libro como espacio textual:

Ante nosotros está, como sentido y cumplimiento, el arte de conseguir que el espacio destinado al culto crezca, se arborice, se desate y vuelque en una hirviente ola de doradas yemas para expresar, al través de su arrebató místico, el ánimo creyente que se ha dilatado en la emoción

religiosa. Todo el juego curvilíneo de los relieves, áureas rosas centifolias, brota como esas incesantes y caprichosas figuraciones del humo que los incensarios desprenden, toman de pronto cuerpo y se doran en el sosiego y recogimiento de la tarde. (163)

Por el lado de las alternativas estructurales, el ensayo mismo está organizado en diecisiete partes, a modo de notas o escenas de viaje, o, ya que el propio texto lo sugiere, en «viñetas» textuales que, si bien son partes formando el todo del ensayo, también pueden leerse separadamente y ser asociadas entre sí por contigüidad espacial o semántica. Una de estas «viñetas» es una descripción de joyas mixtecas. Tomando como núcleo textual los materiales de estos objetos, Sologuren despliega un par de imágenes de luminosidad: «[...] su elaborada y exquisita factura [es] de tan raro mérito artístico que nos trae a la memoria el fulgor especioso de la orfebrería del antiguo Egipto» y «vasos de *tecali* de una luz clara y contenida. Toda una nocturna opulencia, una turbadora imagen del tesoro sensual magnificado por el tiempo» (168). Estas imágenes de «luz» y «memoria» muestran la reelaboración de conceptos que Sologuren ha visto en Nerval. En este caso se trata de un Pasado colectivo: en lo remoto, las joyas son luz que se encuentra con la iluminación en que, a su vez, consiste la Memoria, la búsqueda, y su alcance en el hallazgo. El recuerdo, como descripción ordenada de las huellas que yacen en una naturaleza que sigue siendo tocada por lo que antes había, o como rescate de aquella luz puesta por Sologuren en términos de *tesoro* (al respecto, véase el cuarto capítulo de la primera parte de este libro), es el movimiento que completa la acción iluminadora de la Memoria. En una naturaleza y paisaje específicos, la descripción en que consta el Recuerdo es la arquitectura de un orden americano («una forma de mirar»); es su rescate y, al mismo tiempo, el *ser* donde caben naturaleza y obra del hombre (168).

El ensayo en sí está estructurado como conjunto de espacios contiguos (viñetas o Estancias). Sus contenidos reelaboran ideas acerca de la Memoria y el recuerdo que le permiten a Sologuren concebir un diálogo del ser humano con su antepasado en un espacio colectivo. Textualmente, su forma descriptiva del paisaje y de las «huellas de lo que había» recae en elecciones estilísticas enumerativas y alambicadas. El len-

guaje de Sologuren toma la forma de lo descrito y así se la apropia, se hace barroco al describir aquello que está ordenado bajo principios que el arte europeo reconocería como tensiones barrocas.

Estas ideas de Sologuren coinciden con las observaciones que aparecen en los ensayos de Alejo Carpentier «Visión de América» y «Problemática del tiempo y el idioma en la novela moderna latinoamericana», escritos durante el mismo periodo.

En 1943 Carpentier viaja a Haití, en 1944 visita México, y en 1945 llega a Venezuela; dos años más tarde visita el Alto Orinoco. En los ensayos que menciono, escritos en 1948, presenta una América donde una mirada puede ver diversos siglos de un vistazo y, en algunos de ellos, una tierra todavía innominada salvo por su poco conocida mitología. Esta idea del paisaje sin nombre se extiende a las ciudades americanas, que describe como las del *estilo* que no tiene estilo. En ese aparente desorden urbano encuentra Carpentier paralelos con la arquitectura precolombina. Lo que llama luego el *Barroco americano* es una forma artística alcanzada por la tendencia organizativa de un mundo que aún necesita se le describa. El reto de describir esas ciudades *sin estilo* en América lo lleva a encarar el problema del lenguaje; acerca de esto, escribe: «cuando el lenguaje europeo tiene que describir un papagayo se hace barroco» (Carpentier 1984: 25). Los principios de este barroco pueden verse en acción, según Carpentier, en la labor de construcción del artesano americano sobre planos y moldes europeos. El arte precolombino guarda correspondencias con y es paralelo a este barroco, pues en él se construye sobre un eje central de donde vienen «núcleos proliferantes», es un «arte en movimiento» de elementos que «proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera» (Carpentier 1984: 112). Un ejemplo lo encuentra justamente en México, en el templo de Mitla, cerca de Oaxaca:

El templo de Mitla se encuentra cerca de Oaxaca y nos presenta en una fachada maravillosamente equilibrada en sus volúmenes, una serie de cajones del mismo tamaño en que en cada uno se desarrolla una composición abstracta distinta a la anterior; es decir, no se trabaja ya por simetría; cada uno de esos cajones es célula proliferante de una composición barroca —son dieciocho los cajones— que se insertan en un conjunto general barroco. (117-118)

Esta apreciación es semejante a la que en términos coloniales encuentra Sologuren en su viaje por México. De Mitla, escribe Sologuren:

[...] es una ciudadela de piedras reverberantes, limpia, solitaria en medio del paisaje —quieta fluencia de la luz, halago del viento— de los alrededores. En sus construcciones se levanta una que otra columna rota. La greca escalonada, ornamento de los macizos muros, imprime, en su abstracto y dinámico avance geométrico, un decisivo carácter de representación vectorial de fuerzas en pleno movimiento. Y yendo más allá de la simple visión de su relieve como un juego puramente ornamental, se tiene la sospecha de que en esos labrados el hombre precortesiano quiso trasuntar una imagen del mundo, un sentido, para él evidente, de la vida. Aunque, tal vez, este inquietante mensaje no tenga otro poder que exaltar las delgadas luces de la conjetura (1988c: 169).

Los azulejos poblanos y los cajones de Mitla, así como las Estancias, y los cuadernos de La Rama Florida, son módulos constructivos en una propuesta artística «extraída» de la naturaleza americana, son un «rescate». Vistos en términos iconográficos, estos elementos con valor propio revelan su valor de signos codificados. Tanto Carpentier como Sologuren señalan en la década de los cuarenta lo lejano que se está en el nombramiento de la naturaleza y de la obra de los americanos en lengua europea. Haciéndose barroco, el idioma español crea un discurso desde el individuo, el conceptismo le da una «luz» que ilumina objetos y contorno. Un lenguaje que no es más realidad que la del propio individuo, consciente de sí, de, en este caso, una conciencia que lo hace imaginar ordenadamente su pasado. Donde se le ubica a un yo alterno al que se confiesa, describiendo los rastros de lo que hubo, haciendo de la percepción un acto de memoria.

El rol de la conciencia en el lenguaje, el hallazgo artístico del paisaje americano, y la observación de los códigos previos a los europeos en el continente americano, son concepciones que Sologuren encadena y pone en coherente acción en sus formulaciones de 1960 acerca de la «Poesía quechua del Perú».

Espacios «interior» y «exterior», tradiciones peruana y europea

La estructura de la primera entrega de *Vida continua* (1966) se cierra con la colección *La gruta de la sirena* (1961); en la segunda entrega, en 1971, esta colección es reordenada definitivamente (véase el segundo capítulo de esta parte). En lo que respecta al manejo de imágenes y al trabajo de construcción espacial, los poemas de este capítulo muestran importantes variantes al esquema ya establecido de espacios «interior↔exterior» ≡ «individuo↔naturaleza». Las nuevas variantes se presentan temas geográfico-históricos y una ordenación plástica (física, en el volumen) de patrones simétricos que le agregan las dimensiones «nativo↔foráneo» —en otras palabras, el de la tradición cultural peruana y el de la europea— a los espacios ya mencionados.

En el poema en prosa «*Más allá, las grandes hojas...*» (Sologuren 1989: 96), las oposiciones-complementariedades «interior↔exterior» e «individuo↔naturaleza» se presentan claramente definidas en las imágenes alrededor de *lo íntimo* y *lo externo*:

MÁS ALLÁ, las grandes hojas de la palma se estremecen entre los brazos infinitos de la luz, entre los labios ávidos del viento. Y más acá, el lecho en que yazgo: pálida, diminuta llanura poblada de papeles. Entre ambos términos, en cima de equilibrio, la ancha y clara paz de la ventana. ¡Trueques entre lo íntimo y lo externo! ¡Nostálgico comercio al que, minuto tras minuto, entrégase el enfermo!

La polarización [*más allá* ↔ *más acá*] distingue dos escenarios —uno natural y otro arquitectónico— superpuestos a la distinción previa entre el paisaje y el ser humano. El primero está constituido por dos niveles «arbóreos» en posible sentido ascendente (*palma-bojas*→) y por otro par de elementos personificados en forma dinámica. Los elementos anteriores se (*estremecen*): entre *viento* (*labios*) y *luz* (*brazos*). El segundo escenario se presenta análogo, como una habitación que se «paisajiza» al metaforsarse en *llanura*, sus niveles (*lecho - papeles*) pueden estar en ascenso o en contracción (*diminuta*), si es que a esto se le agrega el movimiento de «cámara» (de exterior a interior) que implica la secuencia de la presentación de espacios. Estos dos escenarios comparten, a su vez,

el «tejido ≡ texto» de *hojas* y *papeles* (follaje ≡ páginas), y son también polos de una serie de relaciones: [*allá*↔*acá*]≡ [*externo*↔*íntimo*] ≡ [*estremece*↔*yazgo*] ≡ [*palma*↔(Yo)] ≡ [*hojas*↔*papeles*], cuyo punto intermedio (*en cima de equilibrio*) es la *ventana*. Tanto este último elemento como los polos comparten una cualidad luminosa: [*luz*↔*clara*↔*pálida*].

Estas relaciones ya se presentan en *Vida continua*, con mayor énfasis en lo aéreo. En «Gravitación» (Sologuren 1989b: 54), por ejemplo, se personifica *ventana*, se establecen lo «externo» e «interno», y se conserva lo «arbóreo» (en flor) como síntesis:

Una ventana cierra los brazos entre mi habitación y el cielo.
El mundo se apaga, se absorbe entre los árboles.
Unos pájaros se llevan la luz última en sus picos.
Es el momento en que una rosa se forma
de una mirada que se encuentra con otra mirada.

La estructura se presenta también en *Otoño, endechas*. En un poema como «*Fatiga de la eterna caída...*» (76), la duplicación del «reflejo invertido» es una relación horizontal, presentada mediante elementos arquitectónicos (*puerta, ventana*) personificados:

¿Pero qué decir si al abrir una puerta, si al abrir
una ventana, o los ojos, el corazón, ¡es igual!,
si al abrir, repito, hallamos otra puerta,
otra ventana, otros ojos, aun un corazón y más aún,
de par en par abiertos, y solos y callados y vacíos?

En el texto «*Al pie de la ventana...*» (76-77), la imagen de la *ventana* como elemento entre el Yo y la Naturaleza varía para presentar relaciones análogas al interior de la persona:

Al pie de una ventana transitan las miradas
y hay una secreta lectura de rostros olvidados
que apartan de mis ojos una llama o un dardo.
Me asomé como siempre a una simple ventana
de madera o de piedra, a la mañana vuelta
o simplemente inmóvil, herida de ponientes.

(Y me he dicho: aquí está, aquí tienes la entrada
que da a tu corazón, también una ventana
que cotidianamente se entera de tu ausencia).

.....

Se muestra el hombre así que se asoma y se asombra
en una perspectiva de cristales y abismos;
lo estoy viendo en la imagen orlada por el signo
de los brazos abiertos que hay en toda ventana.

Esta definición de espacios «interior» y «exterior» se realiza en forma simultánea a la configuración de un contexto de campos paralelos e incluyentes: las literaturas europea y peruana vinculadas por la escritura en castellano. Físicamente, el conjunto está dividido en dos partes: la primera consta de ocho poemas (uno de ellos en prosa), casi todos medidos y rimados; la segunda parte tiene nueve poemas (uno también en prosa), la mitad medidos y rimados en un intento simétrico evidente.³ El epígrafe de Gérard de Nerval con que se abre *La gruta de la sirena* le da al conjunto un marco europeo occidental que toma en cuenta la coexistencia de dos lenguas en un mismo texto poético. Sus dos partes se abren con poemas dedicados a los dos escritores que llevan el nombre de Garcilaso de la Vega, en el primer caso al español y en el otro al mestizo peruano. Para el campo de la tradición europea se pasa de Nerval a un poema dedicado a ciudades italianas y españolas del Renacimiento, una mención a Goethe, una cita de Paul Eluard, alusiones a Mallarmé, un título en inglés y un verso en latín. Para lo peruano visto desde la tradición hispana se presenta un contexto específico en las menciones al Cusco, al Inca Garcilaso y a las telas precolombinas de la cultura Paracas.

³ Originalmente, *La gruta de la sirena* constaba de siete poemas y fue publicado bajo el sello de La Rama Florida en 1961; como capítulo se recogió en la primera edición de *Vida continua* (1966). En la segunda edición (1970) se le agregaron otros poemas tomados en su mayoría de lo que había sido *Varia IV* (último grupo incluido en el volumen de 1966). Las publicaciones posteriores han conservado esta estructura.

El arte precolombino había aparecido antes en «Viéndote» (73-74), poema de *Otoño, endechas*, como la primera mención de un espacio geográfico y un tiempo histórico en la obra poética de Sologuren:

Mi corazón da al tiempo, al tiempo en que vivía
en tus ligeros valles de resonante espuma,
litoral de mi tierra tendido en el recuerdo.
Del mar resplandeciente a la muralla andina,
de las eternas nieves a la oceánica entraña,
los hombres de mi pueblo labraban y pescaban.
Dios de los viejos *nazcas* entre pez y felino,
criaturas anfibias elásticas y raudas
soñadas en la costa de mi Perú antiguo.
Allí dócil la arcilla al doble beso cálido
del generoso sol y la mano artesana
nacía como pájaro al color y a la gracia;
y en su delgada piel a la legumbre diaria,
al sutil condimento, a las sencillas flores,
se enlazaban los signos de un saber madurado.
¡Oh alegre alfarería donde mis ojos huellan
luminosa corola fresca aún de rocío,
suaves formas nacidas fieles a la caricia,
musicales contornos, trazos amanecidos!

Luego de formulados en *Estancias* el tiempo y la historicidad, temáticamente, —en un escenario de tópicos culturales, naturaleza y arquitectura—, *La gruta de la sirena* abre la línea histórica en dos tradiciones. En la primera parte, la historia y literatura europeas se hacen explícitas con los poemas «Tema garcileño» (87):

Si a este espacio de clavel y vino
no han bajado otra vez los ruiseñores,
será porque han ganado sus temores
y ebrios de soledad tuercen su sino.

Si en esta clara fuente no hay pastores
que abran su corazón al quieto pino;
ni en las cuerdas del rabel divino
pulsen la eternidad de sus amores.

Si no hay collado, monte sierra, valle
con su fábula tierna y quien la inventa,
y de dulces memorias todo calle.

Si seco el cauce está del arroyuelo
que mana del amante y lo alimenta:
Será que Amor perdió ya su señuelo.

Y el escrito en prosa «Ciudades» (90):

*Allí donde Venecia vierte en sus canales el iris vespertino y Roma empolla
la forma blanca y dorada de la edad, Florencia mira con fatigados ojos un
horizonte de laureles.*

Brujas, la recogida, donde el silencio aún es cisne.

*Perenne colmenar de Salamanca, y clara, derramada dulzura en verso y
piedra para siempre.*

*En tu jardín, Granada, mis sueños fueron brisa y agua de canciones. Tú
mi vigilia.*

¡Avila, tu alta muralla, tu cinturón guerrero, tu ascético silicio!

En la segunda parte ocurre una situación semejante con la historia peruana en el caso de los poemas «Memoria de Garcilaso el Inca» (92-93):

En todo amor se escucha siempre
la soledosa vena de agua
donde se copia ausente
un rostro vivo que fue nuestro.

El agua surge, el agua nombra,
con suaves labios transparentes,
la vieja cuna sola
y unas palabras en rescoldo.

El amor es así. Nos siembra
sol en el alma, y con el agua
cánticos de la tierra
nos traen anhelos memoriosos.

Paloma triste de mi madre
abre en mi pecho la nostalgia;
Córdoba es adusta, y cae
en mí un ocaso susurrante.

Mi padre cabalgando, en marcha,
en hierro gris, en enemiga;
el Cuzco, noble patria,
piedra viril ante el destino.

Oh corazón, sé pozo quieto
pero vivo de amor por ellos;
guarda sus sombras, guarda
sus muy humanos resplandores.

Por sobre ti pongo el oído
y siento el rumor del sol, la luz
del agua, el surco tibio,
la mano buena del labriego.

El amor es así. La sangre,
el país que me habla por dentro,
me hacen saber, y sabe
ser corriente agua el recuerdo.

Y con «Museo» (95):

No, los recuerdos no. La tiniebla
pulsátil de los peces, el tintero
de Goethe, los alados demonios
ritmando en la secreta tela de Paracas
no son los que despiertan después
dentro de mi alma.

Cuando los ojos ya no ven las cosas
—los ojos de la carne fatigada—,
lo Inmemorial empluma,
empluma densamente, irisa,
irradia en mi recuerdo.

5. *Recinto*: poema-poética

En 1967, Javier Sologuren publica el poema «Recinto» en el cuarto número de *Amaru* (octubre-diciembre). Un año más tarde, el texto se edita en forma de cuadernillo bajo las Ediciones de La Rama Florida. Como capítulo de la «Obra en marcha», *Recinto* se incluye como penúltima colección de la segunda maqueta de *Vida continua* (1971).

El poema se abre con dos epígrafes, el primero es una línea tomada de D. H. Lawrence (1885-1930).¹ El segundo epígrafe proviene de una narración quechua recogida hacia 1598 por el sacerdote Francisco de Ávila durante sus visitas a la localidad peruana de Huarochirí.² Los epígrafes en traducción y el texto poético completo son los que siguen:

—¡Oh Perséfone, Perséfone, tráeme de los infiernos la vida de un muerto!
(Lawrence 1948: 66).

¹ «Oh Persephone, Persephone, bring back to me from Hades the life of a dead man» (Lawrence 1936: 66). Esta línea fue a su vez recogida por Lawrence del volumen *Early Greek Philosophy* (1920) de John Burnet (Lawrence 1986: 99) y figura en «Flowers», uno de los prefacios en prosa que anteceden las diferentes secciones de su libro *Birds, Beasts and Flowers* (1930). «Flowers» se republicó luego en *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence* (1936). La línea fue tomada por Sologuren de *Fénix: Naturaleza, pueblos, raíces y razas*, la traducción al español que hizo León Mirilas en 1948 (66).

² Las líneas que se incluyen: «ancha ñaupa Pachaca huc runa huañuptin ayataca ynallas chura rayachircan pichca ponchao cascan cama chaysi *animauri* huc chuspi chicallan, sio, ñispa pahuac carcan» (Ávila 1966: 154) fueron tomadas del capítulo 27 de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966), la edición de los manuscritos de Ávila (Ávila 1966: 231) en versión traducida del quechua al español por José María Arguedas.

En los tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así no más, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo se desprendía su ánima «¡sio!», diciendo, como si fuera una mosca pequeña. (Ávila 1966: 155)

- (1) no circulaba nada
- (2) nada rodado nada oscilado
- (3) la muerte cayó de arriba abajo como un puño
- (4) inapelable
- (5) se entrañó el aire
- (6) la araña quedó al cabo de su hilo seca
- (7) la falena recamada el facetado insecto
- (8) intacto y muerto
- (9) en la segunda sílaba quedó
- (10) del cuculí el quebrado canto
- (11) desconocidos la sandalia y el asfódelo
- (12) inmerso en su alma el heliotropo
- (13) en suaves flores deshecho el hueso blanco
- (14) se contrajeron racimos rostros vísceras
- (15) espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas
- (16) hubo objetos que no desistieron
- (17) el oro recogió sus destellos
- (18) lo encerrado fue el reino
- (19) sólo un latido tocó nuestra memoria
- (20) la angustia pesó tanto
- (21) como la sangre encendida
- (22) la estrella no crepitó sobre la ola
- (23) ni sobre frescas hierbas descendieron
- (24) lágrimas o presagios
- (25) todo quedó como cuando
- (26) se destapa una tina
- (27) un final estertor
- (28) y barcos de papel del niño que jugaba
- (29) blancos hacinados
- (30) nada nadie
- (31) ni rey ciudadano o mendigo
- (32) entre cien mil hojas secas
- (33) sintiendo hurgar su fina daga
- (34) oculto esplendor bajo las patas del rebaño

- (35) bajo olivos y molles bajo tiempo
 (36) limpio todo limpio y callado
- (37) (Una mosca tal vez negra o azul nos recordaron
 (38) —*nos confesó el huaquero y quizá Schliemann*)
- (39) llegamos al sitio del aire
 (40) a la botella subterránea
 (41) allí donde translucen escarlatas
 (42) alas de pimiento
 (43) esmeraldas polvorientas
 (44) turquesas absorbidas por milenios
 (45) el aire estaba allí con su túnica de fiebre
 (46) nimbado de altos vasos donde
 (47) cuaja el silencio
 (48) toda costra su grave sangre
- (49) (*Ud. sabe —dijo Schliemann, dijo el huaquero—*
 (50) *después de cuánto romper la tierra, al fin*
 (51) *estábamos al borde*)
- (52) el abismo es implacable
 (53) abrir los ojos respirar profana
 (54) intentando sin embargo extraer
 (55) de cien mil hojas secas el poema
 (56) hollando el manto oscuro del oro de la tierra
 (57) el intransitable sueño de la especie
 (58) intentando apurar la dosis
 (59) de verdad de delirio
 (60) poner la antigua joya sobre el pecho
 (61) el joven pecho de Sophia Engastromenos
 (62) sorprender los élitros
 (63) la impredecible vibración
- (64) (*entonces amigo —dijo el huaquero, dijo*
 (65) *Schliemann— entonces vimos el tesoro*)
- (66) decididos a extraer de cien mil
 (67) hojas secas el poema
 (68) ruido o palabra que fuera a quebrantar
 (69) la equívoca eternidad de la muerte

- (70) rompimos la entraña
(71) rompimos el sello
(72) cayó el polen musitante
(73) la remota semilla
(74) ardió el grano del cereal incógnito
(75) la luz fue el aire de la vida
(76) *(¿Por qué la apuñalamos, por qué la*
(77) *penetramos? esta tierra que nos mueve,*
(78) *nos llama, nos excita —preguntó Schliemann,*
(79) *preguntó el huaquero)*
(80) quién nos apura sí quién nos pide cuentas
(81) antes de que el día concluya quién
(82) el plano nos muestra
(83) nos exige entenderlo
(84) quién muerde en nuestro corazón
(85) el ácido fruto
(86) quién
(87) *(dijo el huaquero: abrí un fardo y quise ballarlos*
(88) *siempre; dijo Schliemann: las armas brillan, y*
(89) *más tarde volvieron a brillarme en el recuerdo)*
(90) pero no basta el cielo
(91) sus espadas triunfadoras
(92) sus transparentes lagos
(93) sus ardientes espumas
(94) los ojos que acarician
(95) no basta el fuego
(96) incorruptible del corazón
(97) ni su marcha
(98) de reloj de infinitos rubíes
(99) no basta la tierra
(100) cuya sustancia nutrimos
(101) cuya sustancia nos nutre
(102) la enmascarada y ocultante
(103) calidoscópica atesorada
(104) reverberando en fraccionados espejos
(105) en irrepetibles accidentes

- (106) la embriagadora la desamorada
(107) a nuestro amor no basta
(108) menos aún los pobres dioses
(109) que día a día levantamos
(110) día a día quebramos
(111) con manos o palabras
(112) no basta
(113) nada basta al amor
(114) el crudelísimo insaciable
(115) *(Schliemann y el buaquero: abrimos la tierra,*
(116) *la cerramos con nuestro propio polvo; abrimos*
(117) *nuestro propio polvo, lo cerramos con la tierra)*
(118) porque todo es origen
(119) nuestro polvo nuestro oro
(120) el crujiente muerto y vivo
(121) hacinamiento de las hojas
(122) el brazo tendido hacia la vida
(123) las aguas hostiles de la charca
(124) el tornillo sin fin
(125) el heliotropo ardiendo
(126) nuevamente junto al muro
(127) la sandalia en el sendero
(128) la ilusión cayendo desde siempre
(129) el espíritu que sube de la botella rota
(130) la madera tatuada por los años
(131) la llave colgada de cualquier llavero
(132) el silencio con camisa de seda
(133) la prieta bulla de la calle
(134) las piedras canto rodado canto edificado
(135) las moscas negras áureas irisadas
(136) los cordiales saludos y
(137) los saludos de compromiso
(138) las palabras que son vocablos
(139) que son voces
(140) que son términos
(141) los adobes roídos de sol
(142) la vuelta de la esquina

- (143) la tina llenándose de agua
(144) derivando los barcos de papel
(145) la infancia del centavo gordo
(146) y del centavo chico
(147) la situación relativa al absoluto
(148) la sangre que se va por la que viene
(149) el collar de Helena en el cuello de Sophia
(150) la fuente negra el claro pozo
(151) la pintada arcilla del mastuerzo
(152) el cine y su esfera de sueños
(153) el cambio de piel de ropa
(154) las cien mil hojas secas
(155) y el estar decidido
(156) a extraer de ellas el poema
(157) y todo oscilando
(158) rodando
(159) circulando

(Sologuren 1989b: 99-104)

Un diálogo mítico entre Occidente y América, el protagonista lírico, la «Obra en marcha» y el «libro único»: Sologuren y D. H. Lawrence

La cita de Lawrence reúne y establece tres guías de lectura: los relatos míticos de Perséfone, el ave Fénix y, detrás de éstos, el proyecto poético del escritor británico.

La figura de Perséfone³ presenta una dinámica cíclica y continua entre las dimensiones terrenal y subterránea, entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Como pocas divinidades, ella puede transgredir ciertas leyes naturales dotada como está del poder de ir al ámbito donde rige la muerte y yacen las semillas y volver de éste. Mas el imperativo

³ El mito de Perséfone es uno de los más antiguos en la tradición griega. Hija de Deméter, diosa de la agricultura y representante de la fertilidad de la tierra, Perséfone es raptada por Hades cuando recogía flores y es llevada a sus dominios subterráneos donde yace oculta a los esfuerzos de su madre por encontrarla. Algunas versiones del mito reconocen en Perséfone los poderes de cortar el hilo del destino (Falcón 1980: 510-

del texto le demanda que traiga consigo del Hades o «Infierno»,⁴ paradójicamente, *una vida*. En el contexto del mito, el descenso de Perséfone como divinidad implica un cataclismo ecológico: la dimensión terrena y vital es invadida por la hambruna y la amenaza de aniquilamiento; es decir, la muerte ocupando el espacio de la vida. A su vez, al pasar a la dimensión subterránea, los muertos llevan consigo vida latente. La cita se refiere a cierta secuencia de esta dinámica: la vuelta de Perséfone desde el dominio subterráneo y el renacimiento de la superficie, y, con éstos, la «resurrección» de un muerto como parte de la renovación del orden previo.

511), de llevar a los vivos al reino de los muertos y de traerlos de regreso (Kirk 1985: 171). Perséfone tiene así un papel de mediadora entre los dominios de la vida y de la muerte, la superficie y el subsuelo. Vinculado a ritos de fertilidad, el mito de Perséfone tiene otras variantes donde ella representa la semilla que penetra en las capas subterráneas hasta que germina y brota (Falcón 1980: 511). Esta parte de la tradición tiene que ver con su madre Deméter, quien buscándola infructuosamente y enterada de que Zeus, su padre y hermano, sabía del rapto de Perséfone, se detuvo en Eleusis y provocó que la tierra dejara de producir por un año entero. Su actitud produjo tal hambruna que amenazó con la destrucción de la especie humana. Zeus convenció a Hades de que dejara regresar a Perséfone, este aceptó a condición de que ella no comiera ninguno de los alimentos que se encontraban en sus dominios. A último momento Hades engañó a Perséfone y la hizo comer cuatro granos de granada. Debido a la artimaña, Deméter tuvo que aceptar que Perséfone regresara bajo tierra cuatro meses al año, uno por cada grano comido (algunas versiones registran un solo grano y determinan un tercio del año solar como pena). Al regreso de Perséfone, Deméter reveló a Triptolemos, príncipe de Eleusis, algunos secretos de la agricultura. Ambas diosas están vinculadas a rituales de fertilidad que se llevaban a cabo en Eleusis, cerca de Atenas (Kirk 1985: 249); estos ritos, conocidos como *misterios*, eran secretos y solo conocidos por los iniciados. Los patrones que se repiten en las tradiciones asiáticas entre éste y otros mitos vinculados a la renovación humana llevan a pensar que, más allá de la simbología griega, estos ritos hacen del mito de Perséfone una forma de invocar la renovación de la naturaleza en las cosechas (Kirk 1985: 63) y la del ser humano en los iniciados; es decir, el cíclico regreso de la vida después de la muerte (Kirk 1985: 252).

⁴ La cita de Lawrence ofrece una variante del mito griego, la traducción al español le adiciona una lectura al presentar un concepto cristiano: los *infiernos*. En términos cristianos, el Infierno es una instancia opuesta al Cielo que se ubica en las alturas. Lo infernal es asociado a las profundidades subterráneas, a la caída por el pecado, y a la pérdida de gracia. La traducción de la cita de Lawrence también lo localiza bajo tierra.

El *Fénix* clásico puede vivir de 500 a 600 años, quemarse a sí mismo en una pira, y renacer de sus cenizas con renovada juventud para vivir un nuevo ciclo. Lawrence tituló «Phoenix» el poema final de lo que se cree fue la última colección que alcanzó a ordenar personalmente (Lawrence 1971: v-vii) y fue publicada luego de su muerte bajo el título de *Last Poems* (1932).⁵ El *Fénix* reúne muerte y vida en continuidad. Como fuente de la cita alrededor de Perséfone (Mandell 1984: 24-26, 28-29, III, 147, 149, 151), se superpone a la idea del renacimiento de naturaleza y ser humano y agrega, a la imagen de un universo colectivo renovado en su orden, la simultánea renovación de una subjetividad «individual» construida conscientemente por el artista. Además, condensa las propiedades antitéticas de luz y oscuridad en su transformación (Mandell 1984: 152).

En 1928, a los 43 años de edad, D.H. Lawrence publica un volumen de poemas que selecciona, revisa, corrige y reordena su obra poética publicada hasta ese momento. El volumen lleva el título de *Collected Poems*. Su objetivo es conseguir un orden que diera a su poesía una coherencia narrativa: un relato que superpusiera los ejes de la experiencia personal y de la historia «interna» o «autobiografía esencial» (Mandell 1984: xi). El resultado conseguido es la construcción de una individualidad, de sí mismo como personaje protagonista. La obra de Lawrence contiene abundante información autobiográfica, y no es de extrañar que su poesía resalte esa tendencia. Gail Porter Mandell encuentra que Lawrence se interesa conscientemente en aferrar el «yo proteico», la identidad

⁵ Lawrence también tomó la figura del Fénix como un emblema personal e hizo inclusive un diseño que fue grabado en su lápida (Lawrence 1966: 148), y reproducido en la edición de *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence* (1936) y en otras publicaciones posteriores. Sobre el significado de esta figura mitológica en la obra final de Lawrence, en *The Phoenix Paradox: A Study of Renewal Through Change in the Collected Poems and Last Poems of D. H. Lawrence* (1984), Gail Porter Mandell opina: «El último poema del manuscrito que uso Aldington para la edición de *Last Poems* se titula «Fénix». El poema trata, por supuesto, del ave mítica que Lawrence escogió como emblema personal. Esta reúne tan bien como cualquier símbolo los temas del trabajo de Lawrence. Es el ave de las paradojas, que significa como lo hace tanto tierra como fuego, oscuridad y luz, vida y muerte recurrentes» (152) [mi traducción].

elemental, el bosquejo de la personalidad tanto de sus personajes como, por último, de sí mismo.⁶

La ordenación de los poemas sigue de cerca la cronología de las fechas de escritura, y se superpone a una línea temporal basada en el orden de la experiencia (Mandell 1984: 16). La cronología es respetada, según Lawrence, «tanto como es posible» teniendo en cuenta la estructura del proyecto (Mandell 1984: 17), la que, según Mandell, «va más allá de las cronologías tanto de la experiencia como de la composición» (Mandell 1987: 7):

Es cierto que Lawrence ordena los poemas más o menos cronológicamente —aunque éste no sea siempre el caso puesto que los ordena de manera que revelen un yo que se rehusa a reconocer sus limitaciones de tiempo, o lugar o circunstancia. Este yo-demonio-fantasma [su yo proteico] brinda continuidad en medio de lo efímero; trasciende la existencia particular a pesar de estar arraigado en ella. Lawrence altera este ordenamiento [el de la existencia] escogiendo un punto de vista deliberadamente no cronológico: el de la mitología. Este tipo de método mitopoético, semejante al «método mítico» que T. S. Eliot describe luego de su lectura del *Ulysses* de James Joyce, presenta a un Lawrence ahistórico como figura central de la biografía Lawrence como avatar. (1984: 7-8)[mi traducción].

En forma semejante a Lawrence, y dentro de una tradición que incluye a poetas como Charles Baudelaire, Walt Whitman (xi), Jorge Guillén y Luis Cernuda, a los 45 años Javier Sologuren edifica una individualidad construyendo un «protagonista lírico» a partir de la conciencia artística. Así como ocurre en *Collected Poems* de Lawrence, *Vida continua* de Sologuren es también la obra poética recogida y ordenada en un solo

⁶ Lawrence, según su propio testimonio, encontró y reveló a través de la poesía ese yo esencial que manifestaba no solo la personalidad plena sino también lo trascendente en la existencia humana. Ese bosquejo de yo fue bautizado por Lawrence como «Daimon». Los *Collected Poems* son la biografía de ese daimón (Mandell 1984: 2), el relato de cómo un «nuevo» yo emerge desde uno «viejo» en una escritura que cohesiona Vida y Obra artística (xi-xii). Lawrence crea un mito consciente del «propio ser» en sus *Collected Poems* y *Last Poems*. el daimon es el yo que, como el ave Fénix, muestra su indestructibilidad a través del cambio cíclico (xiii).

volumen. Reuniendo textos no narrativos, la estructura del libro se plantea presentar una biografía: la historia de una experiencia vital.

Vida continua ordena diferentes colecciones poéticas en capítulos. Estos siguen una secuencia cronológica que condiciona sus fechas de escritura y publicación a una secuencia de espacios determinados por la circunstancia. La persona, el «propio ser», es un discurso que se desplaza por espacios vitales y textuales retroalimentándose a sí mismo. En analogía con Lawrence, Sologuren también ordena su obra en ciclos que muestran la emergencia de una subjetividad en estadios que cohesionan, a través de la autorreflexión en la escritura, Vida y Obra artística. Cada uno de estos ciclos renueva una construcción orgánica que testimonia, en etapas de configuración consciente, su proceso de crecimiento como la continuidad de un productor y un discurso: una *Vida continua* y una «Obra en marcha». *Recinto* es el poema que cierra el primer ciclo, o periodo, de la obra de Sologuren. Es el estadio donde culmina el diseño de los fundamentos de su poesía. El poema-poética reúne y resume el trabajo de escritura, ordenamiento y reflexión de y sobre la propia obra artística en un lapso de veintitrés años de vida.

Dinámica espacial entre la superficie y el subsuelo: Perséfone e Inkarrí

La cita del manuscrito recopilado por Francisco de Avila pertenece al capítulo 27: «ymanam runacuna ñaupá pacha huañuspa Pichca punchao-pim cutimoni ñispa rimarcancu chay chaycunactam quellcason» (Ávila 1966: 154), y se toma de la versión de Arguedas: «Cómo, en la antigüedad, se decía que los hombres volvían al quinto día después de haber muerto. De estas cosas hemos de escribir» (Ávila 1966: 155) publicada en 1966 como la primera traducción directa del quechua al español (9).⁷ El

⁷ En su introducción, Arguedas dice que *Dioses y hombres de Huarochirí* «es la obra quechua más importante de cuantas existen, un documento excepcional y sin equivalente tanto por su contenido como por la forma. [...] es el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo» (Ávila

párrafo escogido por Sologuren se incluye y publica con «Recinto» a solo un año de la aparición de *Dioses y hombres de Haurachiri*. El capítulo del que se toma presenta las causas que provocaran que el fenómeno de la muerte fuera un hecho irrevocable.⁸

Colocados luego del epígrafe de Lawrence, estos relatos míticos americanos se superponen a la mitología griega. La intermitencia cíclica de las condiciones vital y mortal se presenta como una dinámica milenaria y abierta, todavía posible en el «Desde entonces, *hasta ahora*, los muertos no vuelven más» (Ávila 1966: 155) [mi subrayado]. La desaparición temporal de los muertos, o la suspensión de su regreso, permite mejores condiciones vitales al género humano y les ofrece a los fallecidos una futura vuelta a la vida en caso de resolverse las penalidades de la escasez provocada por el cataclismo de la muerte en la Naturaleza. Los esta-

1966: 9). La publicación de este libro que recogía mitos de origen precolombino acerca de la creación del mundo, los dioses y los hombres, amplió considerablemente el *corpus* imaginario andino y cambió las interpretaciones del pasado peruano que la intelectualidad del país había mantenido hasta la década del sesenta. Ofreció además un referente verbal que complementaba las configuraciones visuales del arte prehispánico. El manuscrito publicado pertenece a una serie de documentos redactados en forma de relaciones que se enviaban a la corona española para justificar y tomar acciones de intolerancia religiosa. Las «visitas» eran excursiones llevadas a cabo por miembros eclesiásticos, durante las que se recogían testimonios sobre ritos y creencias de los habitantes andinos con el fin de requisar y destruir ídolos paganos, castigar y hasta desterrar a los responsables de su culto, y reimplantar la prédica cristiana (Ávila 1966: 223). A esta práctica se le conoce como «Extirpación de idolatrías» (Ávila 1966: 218-219).

⁸ La narración reúne dos breves relatos. En el primero de estos —citado por Sologuren—, los seres humanos mueren y de su cadáver inmóvil se desprende el «ánima» luego de cinco días. En el segundo, los muertos vuelven a los cinco días y son recibidos festivamente por sus familiares pues luego se quedan en el mundo de los vivos para siempre. Esto trae sufrimiento al género humano puesto que produce superpoblación y escasez. El ciclo se repite hasta que uno de los hombres que muere regresa al sexto día y se encuentra con la preocupación y enojo de sus familiares. Su esposa indignada le recrimina y le arroja una tusa. Ante esta acción, el hombre desaparece para siempre con el mismo zumbido e imagen que figuran en el relato anterior. El texto termina con la afirmación: «Desde entonces, hasta ahora, los muertos no vuelven más» (Ávila 1966: 155).

dos de vida o muerte se pueden determinar por la animación o inmovilidad del cuerpo, en acuerdo con la presencia o ausencia del *ánima*.⁹

Con estos dos epígrafes, Sologuren coloca a nivel paralelo las tradiciones europea occidental y americana precolombina. Y las presenta bajo criterios semejantes de temporalidad en cuanto civilizaciones milenarias cuyos orígenes se estructuran en organizaciones imaginarias del universo presentes en los relatos mitológicos. Asimismo, actualiza en los sesenta esta visión del cambio natural agregándole la dinámica sociopolítica de las imágenes de los movimientos populares de carácter «telúrico», sugiriendo los principios estructurales de la serie de relatos acerca de Inkarrí —héroe que pasa el subsuelo por el cataclismo de la invasión europea y yace en ese espacio reconstituyendo en expansión concéntrica su cuerpo fragmentado—. Dentro de este marco dual de culturas virtualizadas en un momento histórico se inicia el texto de *Recinto*.

Espacio metafórico: arquitectura y movimiento en secuencia de planos humanos y naturales

El *recinto* (espacio físico o lugar comprendido dentro de ciertos límites) connota relaciones de perspectiva en cuanto evoca un *espacio físico*, e inclusive arquitectónico, que se despliega en la descripción intemporal. A partir de este tema o motivo, Sologuren construye lo que llama «espacio metafórico» (en su estudio sobre la obra de Szyszlo): «lugar» con propiedades del tipo «realidad en proceso» (Lauer 1975: 37); es decir, poseedor de una serie de relaciones textuales ordenadas en términos de «re-

⁹ Término cristiano que es utilizado por los declarantes y que figura en el texto original quechua como un hispanismo: *animauri*. El *ánima* deja el mundo de los vivos para desaparecer en una vibración mientras que el cuerpo queda yacente. Las dimensiones de la vida y de la muerte son estados en la dinámica de un ente que al desplazarse se manifiesta físicamente con propiedades de sonido y movimiento configurados onomatopéyicamente en «¡sio!». Su reducción a dimensiones mínimas y apenas perceptibles se presenta en la imagen «como si fuera una mosca pequeña», variante de una serie donde se encuentran los versos «Mi corazón presentía / [...] A la mosca azul anunciadora de la muerte», que forman parte del poema «Apu Inka Atawallpaman» (Arguedas 1965b: 21).

lato» que permiten imaginarlo dividido en segmentos secuenciales. En el sistema autónomo de la obra, el *recinto* virtualiza una secuencia de cualidades narrativas e irrumpe en ésta a partir del punto en el que se inicia su discurso, insertado en un flujo de tiempo convencional: es parte de una cadena de escenarios y sus cualidades físicas son partes integrantes de un drama (acontecimientos, acciones y personajes).

Mediante un pretérito imperfecto y dos participios pasados en predicación negativa se sugiere la interrupción de un movimiento que había sido continuo. En los versos 1 y 2, el pronombre indeterminado *nada* es el núcleo de las acciones: circular, rodar y oscilar; que componen una dinámica que tiene resonancias cósmicas: rotación, translación y alternación: «no circulaba nada / nada rodado nada oscilado».

El texto se inicia en minúsculas e *in medias res* a partir de un punto posterior al momento de interrupción de la dinámica. Desde ese punto, el discurso se dirige al pasado hasta superponerse a la interrupción, presentada en los versos 3 y 4: «la muerte cayó de arriba abajo como un puño / inapelable». Sobre el eje del flujo temporal traída por la «narración» virtualizada en el espacio metafórico, el desplazamiento en sentido contrario del discurso abre el *recinto* temático a una cadena de contextualizaciones espacio-temporales que se remite al cuerpo inánime del segundo epígrafe: «dejaban su cadáver, así no más, tal como había muerto». El espacio está vinculada con la muerte y el relato en que se inscribe toma sentido mítico.

Con esos versos, Sologuren agrega un segundo espacio metafórico: esta vez, sobre el eje del tiempo se inserta un punto que permite imaginar un espacio dividido verticalmente y un movimiento en descenso. Entre los versos 6 y 17 se presenta una serie de elementos naturales en progresión vertical. El espacio se divide en planos ecológicos que van desde lo aéreo —*aire, araña, falena, cucult*— hasta lo subterráneo —*oro*—, pasando por la superficie terrestre y las primeras capas de suelo —en estos planos se intercala lo animal-humano con lo vegetal e inclusive se yuxtaponen: *sandalia, asfódelo, heliotropo, alma, flores, hueso, racimos-rostros-vísceras, mandíbulas*—. Este nuevo espacio se agrega a las contextualizaciones del *recinto*. En éste, la dinámica de la muerte se impone con violencia *inapelable* en un área que va desde el dominio de los gases hasta el de los metales, pasando por el de los insectos, aves, seres humanos, otro

tipo de animales y plantas. Se sigue, además, el «relato» de un descenso al interior de la tierra.

La dinámica de tres sentidos: regresivo, descendente y centrípeto

La estructura textual de este segundo espacio metafórico es una de relaciones ambivalentes puesto que si bien tiene un ordenamiento en términos de «relato», de «realidad en proceso», a éste se superpone otro orden en términos de «descripción», de contigüidad. En este caso, Sologuren define este otro tipo de «lugar» con propiedades que lo revelan «devolviéndose a sí mismo» e intentando abstraerse «del discurso temporal» (Lauer 1975: 38). En el poema, el sentido *descendente* de la imagen del verso 3: «la muerte cayó de arriba abajo como un puño», es seguido por otro tridimensional e *interno* en el verso 5: «se entrañó el aire». Desde este último verso y hasta el 17, una dinámica de vectores concéntricos relaciona los segmentos secuenciales sugiriendo una reacción en cadena de movimientos retráctiles antecedidos por la imagen del *puño* que irrumpe con la muerte: el aire se «entraña», el heliotropo está «inmerso», los racimos-rostros-vísceras se «contraen», el espacio y el tiempo «aprietan», y el oro «recoge».

En el punto que da lugar al área de un primer *recinto* metafórico, la operación artística descrita intersecta el flujo del discurso en contrasentido cronológico, la trayectoria descendente del accionar de la muerte, y la dinámica centrípeta del segundo espacio metafórico. La intersección es, asimismo, un nuevo origen espacial. A partir de ese punto, el texto virtualiza en su discurso un lugar producido por la convergencia de tres ejes secuenciales: la abscisa [atrás ← adelante], la ordenada [arriba ↓ abajo] y el radio [dentro ↘ ↗ fuera]. Sologuren propone un *recinto* cuyos límites se determinan mediante una dinámica de sentidos espacio-temporales regresivos, descendentes e internos.

Los movimientos tienen marcas negativas: el área de este *recinto* va definiéndose por las funciones del adverbio *no*, el pronombre *nada*, y los prefijos *in* (*intacto*, *inapelable*) y *des* (*deshecho*, *desconocido*) que restringen la extensión de las secuencias. En la misma estrofa Sologuren se sirve de políptotos (*insecto*, *inmerso*, *destellos*, *desistir*) que refuerzan la función de

los prefijos. Además de la figura mencionada, esta parte del texto posee un complejo entramado de repeticiones que se compone de: anadiplosis en los versos 1 y 2; aliteraciones en el 9, 11 y 13; yuxtaposiciones en el 7 y 14; rimas asonantes versales en los pares 7-8 y 16-17, y además en eco en el par 7-8.

El cataclismo y el Inca en lo «interior» y «exterior»

La interrupción dinámica también se muestra mediante elementos naturales que han perdido la animación o han sido destruidos en mitad de su movimiento: «la araña quedó al cabo de su hilo seca» [6], «la falena [...] el insecto / intacto y muerto» [7 y 8], «en la segunda sílaba quedó / del cuculí el quebrado canto» [9 y 10], «deshecho el hueso blanco» [13]. Algunos de estos elementos, presentados en calidad de materia inerte, han perdido sus características distintivas y se fusionan con otros de distinto género: la imagen de la *sandalia* y el *asfódelo* «desconocidos» [11] sugieren la dificultad formal de reconocimiento entre uno y el otro luego de ser sometidos a la contracción y al paso del tiempo; la imagen «en suaves flores deshecho el hueso blanco» [13] reúne flora y fauna, permite una dinámica conceptual entre ambas que las yuxtapone y confunde haciéndolas compartir simultáneamente sus cualidades.

El movimiento de contracción se prolonga a nivel visual en la atención al volumen reducido y al detalle. Se alcanzan primeros planos de percepción mínima en la *sílaba* del verso 9 e inclusive microscópica en los diseños de las alas o en las *facetas* oculares de los insectos. En los versos 6 y 7 la proximidad de los términos *bilo* y *recamado* (bordado) sugieren textura textil en la tela de una araña y en los cuerpos preservados intactos y secos de ésta, de una polilla o mariposa nocturna, y de otros insectos, como si todo ello fuera producto de un minucioso trabajo artesanal.

Por otra parte, y remitiéndose al marco dual de culturas que traen los epígrafes, la Naturaleza presentada superpone dos contextos espaciales: el paisaje europeo en la flor *asfódelo*, y el americano-peruano en el ave *cuculí* y la flor *beliotropo*. El ser humano se presenta en un campo que contiene específicamente los elementos *sandalia*, *alma* (personificando el *beliotropo*) y *rostro* y que extiende su radio a elementos animales

como *bueso*, *vísceras* y *mandíbulas*. El verso 15, donde figura la imagen que contiene este último elemento: «espacio y tiempo apretaron sus mandíbulas», hace orgánicas, posiblemente humanas por extensión, y sujetas a la acción de la muerte, las dimensiones del espacio y el tiempo. También las superpone a la figura mítica del Inca (y en los relatos de Inkarrí) que como ente divino y cabeza ordenadora de un universo ha pasado al dominio de lo subterráneo en fragmentos orgánicos e inorgánicos, y las remite a los versos «Sus dientes crujidores ya están mordiéndolo / la bárbara tristeza» del poema quechua «Apu Inka Atawallpaman»¹⁰ (Arguedas 1966: 21) y a las imágenes de la pintura de Szyszlo.

En los dos últimos versos de la estrofa, la serie de elementos orgánicos inánimes cesa y la secuencialidad de planos concéntricos se cierra en el nivel mineral. En la última imagen, el *oro* es colocado como centro o núcleo del espacio construido, a éste se dirige la dinámica centrípeta configurada en *destellos* «recogidos». Luego de la muerte y descomposición de fauna y flora, queda, además de una *sandalia* previamente mencionada, la presencia de otros *objetos*, que resisten la destrucción. Las imágenes visuales se reducen y condensan en entrecortada percepción luminosa, en forma de breves reflejos de sentido radial que se dirigen al centro.

¹⁰

El sol vuélvese amarillo, anochece,
misteriosamente;
amortaja a Atahualpa, su cadáver
y su nombre;
la muerte del Inca reduce
al tiempo que dura una pestañada.

Su amada cabeza ya la envuelve
el horrendo enemigo;
y un río de sangre camina, se extiende,
en dos corrientes.

Sus dientes crujidores ya están mordiéndolo
la bárbara tristeza;
se han vuelto de plomo los ojos que eran como el sol,
ojos de Inca.

(Arguedas 1966: 21)

Dinámica de la Memoria, desplazamiento espacial del paisaje hacia lo humano y cotidianeidad

El movimiento contenido en la imagen del verso 17 integra la regresión temporal y las concepciones de la dinámica de la Memoria que Sologuren subrayó en el trabajo de Gérard de Nerval. El oro es centro de una secuencia con sentido radial y centrípeta y es, asimismo, el «porvenir» o «destino» de un movimiento hacia el Pasado. Los «destellos» recogidos son luz en movimiento vectorial hacia otra luz: hacia un mineral que valorado por su brillo jugó un papel histórico en el encuentro cultural de Europa y América; es decir, en el oro como centro existe la potencial posibilidad de reflejar los rayos que provienen de los otros polos de una dialéctica [pasado interior ↔ presente exterior] que es la de esta poética. La luz reflejada en sentido contrario a la Memoria es el recuerdo que reconstruye acciones llevadas a cabo en el escenario natural a partir de los rastros dejados por lo vivido (Sologuren 1988c: 102) y está formada por los destellos de los objetos de este poema, preservados a través del tiempo como fragmentos o vestigios de un conjunto de relaciones humanas dadas en un lugar y una época (Sologuren 1988c: 375-376).

El verso 18, «lo encerrado fue el reino», único de la segunda estrofa, detiene con sus pausas el flujo del poema y establece los límites del *recinto* corroborando el sentido de los movimientos anteriores. El *recinto* es el área de alcance que tiene el dominio de lo inánime, subterráneo y ya vivido.

La tercera estrofa se abre con un «nosotros» indeterminado. Las direcciones vectoriales toman sentido regresivo e interior, e insertan un espacio interno humano: *latido, memoria, angustia, sangre y lágrimas*. En el verso 19 se retoma la dinámica de la Memoria con el movimiento doble (diástole-sístole) del *latido*, variante del movimiento bidireccional que se desplaza entre lo que Sologuren llamó «impulso cordial» y «pulsación» (102). Con los versos 22 y 23, a espacio y movimiento se les agrega un paisaje natural y exterior: *estrella, ola y hierbas*; y otro ciclo bidireccional en lo ascendente de la *ola* y lo descendente del «peso» de la *angustia* amén de unas *lágrimas*, en el verso 24, que en transposición Humano==Naturaleza han tomado el lugar de la lluvia. Estas imágenes son variantes de otras que Sologuren escribió en el ensayo «Poesía que-

chua del Perú» (Sologuren 1988c: 195). Del «interior» de la *sangre* hay un nuevo traslado a lo «exterior» natural donde se conjugan *estrella* y *sangre* en las propiedades sonoras y luminosas del «fuego» (*encendida, crepité*).

Las imágenes de los versos que siguen pasan, de configurar movimientos espaciales cíclicos «internos» y «externos», a desplazarse en la dimensión temporal. En su desplazamiento de la Naturaleza a Lo Humano, estas imágenes presentan un microcosmos: en el verso 26 el espacio del mar (*ola*) se revierte a uno íntimo (*tina*); el sentido regresivo del tiempo social se reduce a la niñez; las profundidades, perceptibles debido al nocturno brillo estelar y a la oscuridad del fondo latente bajo la marea, se resumen en el movimiento espiral hacia el desagüe. Luego de la interrupción de la dinámica (*jugaba*) de aquel microcosmos, la superficie toma textura de olas quietas, reemplazada ahora por una hojarasca de papel. El *todo quedó* del verso 25, que le da dimensión cataclísmica a la parálisis, pasa al *blancos* del verso 29 y, por traslación, a los *nada* y *nadie* del verso 30, para terminar en el *todo limpio y callado* del verso 36. Una gradación semejante existe en la lectura [rey-ciudadano→mendigo], imagen que se remite a un contexto literario infantil. El descenso vertical a través de planos espaciales se retoma cadenciosamente. De los papeles de la superficie acuática, otra onda nos transporta a las *cientos mil hojas* del verso 32, que se asocian entonces a otoñales árboles de una dualidad natural y cultural, hojas superpuestas en un paisaje (europeo en los *olivos* y americano en los *molles* del verso 35), donde una *daga* reemplaza el remolino de las aguas de la tina destapada, y un «limpio silencio» el *final estertor*. Lo natural aéreo, lo animal y lo vegetal, se une a la dimensión del tiempo en su secuencia de niveles espaciales; donde ir hacia lo subterráneo e ir hacia el pasado son «regresar» a unas profundidad y origen de sentidos múltiples cuyo centro se presenta blanco, vacío y silente.

Los movimientos predominantes en el poema siguen la dirección de tres vectores negativos sobre ejes convergentes: lo humano, lo temporal y lo espacial. Todos ellos interconectados por una historia, una corporalidad y una esfera funeraria marcada por lo estático y la desintegración. Los movimientos asumidos al principio del texto se han detenido con brusquedad por la acción de un cataclismo de posible nivel cósmico. Un elemento en lo «macro» llama a la profundidad de una «con-

tra-concepción» de existencia, en movimiento que pierde gradualmente la suficiencia de los volúmenes y deja cuerpos y objetos inánimes. En lo microcósmico, el remolino de las aguas, donde el infante juega el orden de su universo, es una fuerza que atrae a su propia profundidad y fondo, deja papeles y un oscuro y vocálico sonido sin verbalidad. En el universo imaginario de esta obra poética, la gravedad de una fuerza terrena atrae intermedios como lo «arbóreo» (tejido y texto, encuentro de los opuestos) y deja en su suelo hojas de un seco follaje. Cuerpos, objetos, papeles y hojas son huellas de un camino a la «nada»; como espacio, volumen sin movimiento, son continentes de su *recinto*, principio del todo, de su silencio. Los límites de la «nada» que se está determinando tienen que ver con el principio, el fin, y la presencia misma de la vida humana: latido, memoria, presagio, niño, estertor, nadie. Inclusive el «vacío» queda paradójicamente ligado al «todo»: *limpio todo limpio y callado*. El espacio, convergiendo en lo humano se recoge (*hacinados*) centripétamente, como ocurre con el «retraimiento» del planeta hacia el subsuelo, y del tiempo hacia el pasado. El origen de la dinámica se localiza en dirección de la superficie del planeta hacia su centro: *ola, hierbas, bajo las patas del rebaño, bajo olivos y molles*, y en este también se ubica la textura de lo escrito a través del tiempo: las *cien mil hojas secas* son «folios» de la historia de la humanidad. La *fina daga* y el *latido*, tocan, hurgan *memoria y oculto esplendor*. Esta última imagen le permite a Sologuren reunir la idea de espacio arquitectónico con la dimensión subterránea configurando recintos funerarios que también vio en la obra de Szyszlo: «apuestos ocultos a los hombres que marchan en la superficie. Ocultos, no ignorados» (Sologuren 1988c: 377). Lugares que convocaban, al mismo tiempo, la «piadosa vivencia de lo ruinoso», el «sentimiento de la caducidad», la «nostálgica evocación, oscilando ensoñadora entre la infancia y la senectud» (186) que Sologuren observó en la poesía de Eliseo Diego. En ambos se trata de un espacio donde el «oculto esplendor» es el de «la escondida, y la recóndita, sintaxis de la existencia».

Rescate arqueológico andino-europeo y confesión

La dinámica del recuerdo presenta un hablante que reúne a los tres protagonistas del texto. Este protagonista lírico incluyente explora la sub-

consciencia con un fin que en este punto del poema es todavía desconocido. En los siguientes versos [37 y 38], mediante una serie de interpolaciones en cursiva, aparecen en escena los otros personajes: un *Huaquero* peruano desconocido (saqueador de *Huacas*: tumbas precolombinas) y Friedrich Schliemann (explorador de lo que se creyó era la Troya helénica). Como excavadores, ambos van en busca de un «tesoro» antiguo y, al mismo tiempo, se «confiesan» (como en el ensayo acerca de Quevedo y el poema «*Yo, Velador...*») al *nosotros*. Reunidos los exploradores, como espacios andino y europeo, en su interlocutor plural, éste, hecho protagonista lírico, se presenta como el movimiento que circula del uno al otro en la supra confesión que es todo el poema.

La *mosca* del verso 37 se vincula con la cita de *Hombres y Dioses de Huarochiri* y con la elegía al Inca Atahualpa.

En la siguiente estrofa los movimientos convergen en un recinto funerario: *sitio del aire*, iconográfica *botella subterránea* con un perímetro de *túnica* y *costra*. La *fiebre* y la *sangre* (*escarlatas*) le dan al subsuelo la interioridad de la personificación de un avance que se produce a través de capas naturales: animal, vegetal americana (con secos insectos y vegetales en fusión mortuoria: *transparentes alas de pimiento*) y mineral (*esmeraldas, turquesas*). Sus límites son vistos como un área que insinúa atomización (*polvo*) y multiplicación (*milenios*) [41-44] que es textura en la síntesis de los opuestos. El verso 50 traslada las acciones al escenario histórico: *romper la tierra* [...] *estábamos al borde*.

En la estrofa que sigue [52-63], el espacio encontrado posee cualidades de profundidad infinita: es *abismo* cuyo sinfín se incrementa con los términos *implacable, intransitable, impredecible*. En esta parte, el escenario exterior (e histórico occidental) se confunde con la interioridad del protagonista en la figura de Sophia Engatromenos (esposa de Schliemann). *Abrir, respirar, extraer*, repiten rítmicamente el movimiento pendular [contracción ↘ ↗ expansión] superponiendo la naturaleza (*tierra*) y lo humano (*sueño*). En la primera mitad de esta estrofa [55], la meta del protagonista se hace clara: *el poema*, hecho de la síntesis de claroscuros polisemánticos: *ojos-pecho, oscuro-oro, verdad-delirio, antigua-joven*.

Aun en la dinámica de la Memoria, el polo en el «pasado interior» es luz (*oro, joya*) y movimiento (*vibración*) microscópico de uno *élitros* que recuperan la «mosca azul» de la mitología andina.

Luego de la siguiente interpolación, las estrofas que van del verso 64 al 79 hacen análogos el cuerpo y la naturaleza en imágenes de concepción: «rompimos la entraña / [...] el sello / [...] *penetramos* [...] *esta tierra* [...]», y germinación luminosa: «cayó el polen [...] / la remota semilla / ardió el grano [...] / la luz fue el aire de la vida».

Entre los versos 82 y 85 aparecen las imágenes: «el plano nos muestra / nos exige entenderlo / quién muerde en nuestro corazón / el ácido fruto», líneas que se engarzan con «el cereal incógnito» [74]. En ellas se recupera la idea de un mensaje oculto a leer, descifrar o interpretar, tanto al interior del ser humano como en la naturaleza. A esta imagen se regresa en la tierra «enmascarada y ocultante» del verso 102.

Las estrofas siguientes reúnen imágenes y movimientos que vienen desde las primeras colecciones de Sologuren: zonas intermedias en la relación dialéctica que encuentra en el universo. Aquí, el paisaje natural entre cielo y mar se ha convertido en parte del vibrante tesoro: «espadas triunfadoras / [...] transparentes lagos / [...] ardientes espumas» [90-93].

A partir del verso 95, el poema se compone de enumeraciones de imágenes que convocan movimientos y elementos constantes en la obra poética y ensayística de Sologuren hasta el año de escritura de *Recinto*. Muchas de estas imágenes presentan variantes en la poesía posterior. La primera serie [95-106] configura el fin del movimiento de búsqueda y el encuentro del punto «original». La dinámica parece haber llegado a su fin: el *corazón* humano y el centro de la *tierra*. En un punto al que se ha llegado en retroceso, la profundidad y densidad espacial parece no acabar puesto que el encuentro es la combustión y la difusión en elementos únicos y atomizados bajo las leyes del azar: *infinitos rubies, calidoscópica, fraccionados espejos, irrepitibles accidentes*. Entre esas imágenes se sigue presentando la dinámica bidireccional del palpito: [la tierra] «cuya sustancia nutrimos / cuya sustancia nos nutre» [100 y 101]. En los versos 109 y 110 aparece la variación en términos temporales: «[los dioses] que día a día levantamos / que día a día quebramos».

La búsqueda, en su final, se muestra insuficiente. Lo que Sologuren resuelve con un giro en el argumento, y con la insistencia progresiva, a partir de la llegada al *origen*, de imágenes dinámicas que presentan movimientos dobles: «rompimos la entraña / rompimos el sello» [70-71], «¿Por qué la apuñalamos, por qué / la penetramos? esta tierra que nos mueve, /

nos llama, nos excita —preguntó Schliemann, / preguntó el huaquero» [76-79], «quién nos apura sí quién nos pide cuentas» [80], «[...]nos muestra / nos exige» [82-83], «sus espadas [...] / sus transparentes [...] / sus ardientes» [91-93], «cuya sustancia nutrimos, / cuya sustancia nos nutre» [100-101], «no basta / nada basta [...]» [112-113]. La intermitencia de movimientos se resuelve haciendo de la búsqueda una dinámica circular a partir de la última interpolación y del verso que le sigue: «(*Schliemann y el huaquero: abrimos la tierra, / la cerramos con nuestro propio polvo; abrimos / nuestro propio polvo, lo cerramos con la tierra*) // porque todo es origen».

Los elementos y las relaciones desplegadas en el poema se conmutan, luego que las acciones alternas y repetitivas describieran un pulso universal, donde todo transcurre a perpetuidad. La exploración y excavación en pos de un origen continúa con el regreso: el rescate. El proceso de poetización se configura completo con el desenvolvimiento expansivo y multidireccional. La secuencia que sigue de los versos 119 a 153 desata una estructura de movimiento a distintos niveles donde predominan cualidades duales, relaciones de reflexión, duplicación, complementariedad, equivalencia y sinonimia; además de la fragmentación y multiplicación que sugiere el movimiento expansivo.

Al asumir lo dual y simultáneo de algunas manifestaciones primarias de sus elementos imaginarios, Sologuren asume también la existencia de cualidades polarizadas en todos los seres; y, entre estos dos polos repetidos y multiplicados, un encuentro perceptible por su materialidad y textura intrincada o por la tendencia de sus movimientos. Los antinómicos [muerte-vida], [todo-nada], [*relativo-absoluto*], [*negra-claro*], se sintetizan en un todo originario. A ellos se asocian elementos opuestos y duplicados de distinta manera: [*centavo gordo-centavo chico*], [*son vocablos-son voces*], [*saludos cordiales-saludos de compromiso*], [*canto rodado-canto edificado*], [*nuestro polvo-nuestro oro*]; movimientos: [*va-viene*], [*fuentes-pozo*]; y equivalencias analógicas: [*ropa-piel*], [*collar-cuello*], [*Helena-Sophia*].

Otras imágenes traen elementos que de manera diversa crean una red de cinetismo. Se presentan un sentido horizontal: *tendido, sendero, calle, va, viene*; otro circular o en espiral: *rodado, tornillo sin fin, circulando*; uno vertical con distintas direcciones: *cayendo, sube, edificado, llenándose, fuente, pozo, extraer*; también otro multidireccional: *derivando*. Asimismo, se presentan estados latentes o señales de movimiento: *colgando, vuelta de*

la esquina, oscilando; y de contracción o de expansión: *prieta, ardiendo*. En los versos finales se regresa a la dinámica compleja del principio del poema dejando a la vista la estructura circular del texto: «y todo oscilando / rodando / circulando» [157 a 159].

Estos versos finales están precedidos por un resumen metonímico de los primeros versos del poema. Esto se consigue al presentar elementos como: *heliotropo, sandalia, botella, moscas, silencio, tina, sangre, Sophia*, etc. Expresiones de continuidad temporal: *sin fin, nuevamente, desde siempre* se acoplan al proceso secuencial de desgaste y cambio: *tatuada por los años, adobes roídos de sol, cambio de piel*. Otros aspectos importante son los de la atomización, la multiplicación y fragmentación: *irisado, bacinamiento, cien mil*, que también se aprecia en recursos como el anafórico: *que son [...] que son [...] que son*; la presencia de la palabra en términos que matizan lo sonoro y la comunicación: *crujiente, bulla, voces, vocablo, palabra, términos, saludo, poema*. Lo mismo ocurre con la concepción de la escritura como una continuidad universal y de la historia como herencia, ambas recogidas en las imágenes que presentan apilamiento de hojas o páginas (follaje o texto) y su presencia intermitente. La referencia a los orígenes que van más allá de lo histórico se presenta en dos contextos de calidad «mítica»: el religioso en la imagen que sugiere la creación divina y el científico con la teoría de la evolución: «el brazo tendido hacia la vida / las aguas hostiles de la charca», además del regreso de Perséfone, la reconstitución del Inca a partir de los fragmentos de su cuerpo en el subsuelo y la emergencia de un orden que es parte de un ciclo continuo e intermitente.

En este último capítulo nuestro cómo se reúnen en *Recinto* un número importante de principios de elaboración poética que Sologuren fue ordenando durante poco más de veinte años. La complejidad del poema excede esta lectura, que aún así permite apreciar las coincidencias que este guarda, en términos de *poética*, con la obra de los otros artistas de la promoción de Sologuren. Aun así puede percibirse la concepción secuencial del tiempo y el espacio que se ponen en práctica en la factura de *Vida continua*, la ordenación de un universo de elementos relacionados en pares, el diseño de dos escenarios básicos (un paisaje natural exterior y un espacio humano interior) que se reproducen y superponen, el principio «modular» de construcción, la dinámica de la Memoria, el concepto de texto-tejido elaborado a partir del follaje y

la espuma, las técnicas literarias y textiles precolombinas que establecen relaciones entre el ser humano-cosmos-naturaleza peruana (mediante la abstracción, estilización y naturalismo), la mitología andina y el mestizaje.

Con *Recinto*, Sologuren alcanza a configurar un «protagonista lírico» que es sobre todo un artista, poeta peruano contemporáneo. Personaje construido mediante su propia enunciación, que en este caso es poetización. La poetización de Sologuren es concebida como una dinámica que sintetiza zonas opuestas y complementarias («armonía de los opuestos»), «espacios» si se trata de contextos cósmico o histórico-geográfico, en la continuidad de su circulación.

La crítica literaria en el Perú ha apreciado el alto nivel técnico en la composición poética de Sologuren. La descripción de sus alcances formales es abundante. Algunos de sus comentaristas peruanos y extranjeros —que cito— han mostrado que detrás de lo construido yacen esquemas abstractos de interpretación de la realidad, estructuras que en términos de lírica moderna pueden analizarse desde la perspectiva temporal-espacial y de movimiento. Desacostumbrados al análisis que se despega de lo temático y de las ideas formuladas en verso, el número limitado de críticos que se acerca a la poesía no explora la poética de un autor con la ayuda que ofrece el campo de otras artes y ciencias, e inclusive no vuelve a la propia obra en busca de mayores claves. Los estudios se detienen en los recursos estilísticos y en la obra leída en forma incompleta. Los vínculos entre este escritor, tomado como eje de un espacio cultural, y otros miembros de su promoción no han sido tampoco tratados en forma integrada.

Una lectura atenta descubre, como se ha podido observar, que Javier Sologuren forma parte —a diferentes niveles— de una manera activa e importante de entender la tradición cultural del Perú y del mundo de habla española, que comparte con E. A. Westphalen, José María Arguedas, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela y otros. Son necesarios más estudios de estas obras. Las obras reunidas del trabajo de estos artistas han sido recibidas con un interés renovado que debe ser punto de partida para el estudio de una época, que por cercana hace difícil la lectura fresca y aligerada de la utilería crítica y teórica de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA MEJÍA, Tomás

1948 «La palabra, al amor y la muerte». *Las Moradas*. Lima: 4, abril. 84.

ACHA, Juan

1963a «Problemática del arte en el Perú actual». *Cultura Peruana*. Lima: setiembre-octubre. 183-184.

1963b «Consideraciones estéticas: Szyszlo en el I. A. C.». *El Comercio*. Lima: 16 de diciembre.

1977 «El realismo visual y poético de Jorge Eielson». En Eielson 1977c.

1979 «Los nudos de Eielson». En Eielson 1979a.

ADÁN, Martín (Rafael de la Fuente BENAVIDES)

1968 *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1984 *Obra poética*. Lima: Edubanco.

AGRUPACIÓN ESPACIO

1997 «Expresión de principios de la "Agrupación Espacio"». *½ Medio de cambio*. Lima: 126, mayo. 28-29.

A.L.A.

1968 *A. L. A. Glossary of Library Terms*. Chicago: American Library Association.

ALPERS, Svetana

1983 *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.

ANDERSON, Benedict

1991 *Imagined Communities*. Londres: Verso.

ARCHER, Michael

1993 «Towards Installation». En OLIVEIRA 1993: 11-30.

ARGUEDAS, José María

1939 «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo». *La Prensa*. Buenos Aires: 24 de setiembre.

1952 «El complejo cultural en el Perú y el Primer Congreso de Peruanistas». *América indígena*. México: 2. 131-139.

1956 «Puquio, una cultura en proceso de cambio». *Revista del Museo Nacional*, Lima: xxv.

1958 *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.

1959 *Canción quechua anónima. Ijmacha*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.

1964 *Todas las sangres*. Lima: Losada.

1965a *Oda al Fet*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.

1965 *Poesía quechua*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires (lleva como fecha 1965 en las primeras páginas y mayo de 1966 en el colofón).

1966 «Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas». *Amaru*. Lima: 11, diciembre. 12-15.

1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

1976a «No soy un aculturado». En LARCO 1976: 431-433.

1976b *Señores e indios*. Ángel Rama (ed.). Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976.

1977 [1941] *Yawar fiesta*. Buenos Aires: Losada.

1984 [1972] *Katatay*. Lima: Horizonte.

1981 «Carta de José María Arguedas a John Murra». *Allpanchis*. Cusco: 17-18. 164-166.

1989 *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.

ARGUEDAS, José María (ed.)

1938 *Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Club del Libro Peruano.

1955 *Apu Inca Atawallpaman*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca y P. L. Villanueva.

1966 *Cantos y cuentos quechuas*. Tomo 1. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.

- ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS (eds.)
 1947 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural.
- ARNHEIM, Rudolf
 1957 *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.
- ARRIAGA, Fray Pablo José
 1968 [1621] *Extirpación de la idolatría del Perú*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.
- ASHTON, Dore
 1994 «Fernando de Szyszlo». En SZYSZLO 1994b. 5-8.
- ATKINS, Robert
 1990 *Art Speak*. Londres: Abbeville Press.
- ÁVILA, Francisco de
 1966 [1598] *Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. José María Arguedas. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- AZAM, Gilbert
 1987 «Introducción». En JIMÉNEZ 1987.
- BACHELARD, Gaston
 1943 *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. París: José Corti.
 1957 *La Poétique de l'Espace*. París: José Corti.
 1960 *La Poétique de la Réverie*. París: Presses Universitaires de France.
 1975 *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
 1980 *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
 1982 *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BÉJAR, Héctor
 1973 *Las guerrillas de 1965: balance y perspectiva*. Lima: Peisa.
- BENDEZÚ, Edmundo (ed.)
 1980 *Literatura quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- BENDEZÚ, Francisco
 1961 *Los años (1946-1960)*. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. Lima: Ediciones de La Rama Florida.

- BERNUY, Jorge
1985 «El arte abstracto en el Perú». *Cielo abierto*. Lima: 32. 58-61.
- BETANZOS, Juan de
1968 [1551] *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- BLANCO, Hugo
1972 *Tierra o muerte: las luchas campesinas en Perú*. México: Siglo XXI.
- BRANIGAN, Edward
1996 [1992] *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge.
- CABALLERO, Juan
1975 *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Importadora, exportadora y librería García Ribeyro.
- CABRERA, Miguel
1988 *Milenaria luz: la poesía de Javier Sologuren*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- CARPENTIER, Alejo
1984 *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- CARRILLO, Francisco (ed.)
1961 *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.
1965 *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
1967 *Poesía y prosa quechua*. Traducciones y prólogo de José María Arguedas. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- CARTER, John
1961 *ABC for Book-Collectors*. Londres: Rupert Hart-Davis.
- CASA DE LA CULTURA
1969 *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*. Arequipa: Casa de la Cultura.
- CASTRILLÓN, Alfonso
1980 «Szyszlo frente a la crítica». *Hueso Húmero*. Lima: 5/6. 77-87.

CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO Y LA PARTICIPACIÓN
1979 *Perú: identidad nacional*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

CERNUDA, Luis

1936 *La realidad y el deseo*. Madrid: Cruz y Raya.
1940 *La realidad y el deseo*. México: Séneca.
1958 *La realidad y el deseo*. México: Fondo de Cultura Económica.
1960 *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
1964 *La realidad y el deseo (1924-1962)*. México: Fondo de Cultura Económica.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo

1987 *Lingüística quechua*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

COBO, Fray Bernabé

1956 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

CONSEJO NACIONAL DE CULTURA

1990 *Figuración, fabulación: 75 años de pintura en América Latina*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura/Museo de Bellas Artes, 4 de marzo - 6 de mayo.

CÓRDOVA, Adolfo

1997 «Testimonio de parte». *½ Medio de cambio*. Lima: 126. 31-32.

CORNEJO POLAR, Antonio

1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
1976 «Arguedas, poeta indígena». En LARCO 1976: 169-176.

COTLER, Julio

1978 *Clase, estado y nación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CREACIÓN & CRÍTICA

1977 Número dedicado a Emilio Adolfo Westphalen. Lima: 20, agosto.

CRUZ, Jorge

1976 «Imagen y poesía en Javier Sologuren». *Excelsior*. México: 5 de septiembre.

- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio
 1983 *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- CHURATA, Gamaliel
 1957 *El pez de oro*. La Paz: Canata.
- DALY, Peter M.
 1979 *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Toronto: University of Toronto Press.
- DEUSTUA, Raúl
 1947 «Tres retratos de poetas y uno del pintor de los mismos (Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson y Fernando de Szyszlo)». *Mercurio Peruano*. Lima: 246. 428-439.
 1955 *Arquitectura del poema*. Lima: s/e.
 1977 *Un mar apenas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DIEZ DE SAN MIGUEL, Garci
 1964 [1567] *Visita hecha a la provincia de Chucuito*. Lima: Casa de la Cultura.
- DOCUMENTOS DE LITERATURA
 1993 Lima: 1, abril - junio.
- DUIVOLS, Pierre
 1967 «Un inédit de Cristobal de Albornoz: La instrucción para descubrir las Guacas del Pirú y sus camayos y haciendas». *Journal de la Société des Américanistes*. París: LVI-1.
- EIELSON, Jorge Eduardo
 1949a «La pintura contemporánea del Perú: Fernando de Szyszlo». *La Nación*. Lima: 26 de enero. 4.
 1949b «Primera exposición de Fernando de Szyszlo». *La Nación*. Lima: 18 de mayo. 4.
 1955 Presentación. En SZYSZLO 1955b.
 1966 *Forge Eielson*. Milano: Galleria Rizzato-Whitworth, 28 de noviembre - 8 de diciembre.
 1967 «Bacanal». *Amaru*. Lima: 4, octubre - diciembre. 27-29.
 1971 *El cuerpo de Giulia-no*. México: Joaquín Mortiz.
 1972a *Jorge Eduardo Eielson: Chemises: Noeuds, Cords: Toiles tendues: Pyramides*

- de chiffon: Drapeaux*. Con dos textos suyos de octubre 1968 y enero 1969. París: Galerie Arditti, 15 abril.
- 1972b *Eielson*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano (Venezia, XXXVI Biennale), junio-octubre.
- 1972c *Jorge Eielson*. Milano-Bergamo: Galleria Lorenzelli, noviembre - diciembre.
- 1976 *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1977a *Jorge Eielson*. Caracas: Galería Adler/Castillo, mayo.
- 1977b «Eielson después del silencio». Entrevista con Luis Freire. *Runa*. Lima: 4, julio. 34-35.
- 1977c *Jorge Eielson*. Con ensayo de Juan Acha. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo, julio.
- 1977d *Jorge Eielson*. Lima: Galería de Arte Enrique Camino Brent, 29 de noviembre-20 de diciembre.
- 1977e «El "Paisaje infinito" de la costa del Perú». En EIELSON 1977d.
- 1979a *Nudos: Eielson*. Con ensayo de Juan Acha. México: Museo de Arte Moderno, abril-mayo.
- 1979b *Puruchuco*. Lima: Organización de Publicaciones Culturales.
- 1981a *Chavín*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1981b «Eielson: remontando la poesía de papel». Entrevista con Abelardo Oquendo. *Hueso Húmero*. Lima: 10, julio-octubre. 3-10.
- 1985a *Escultura Precolombina de Cuarzo*. Con texto suyo. Caracas: Ernesto Armotano.
- 1985b «La creación como totalidad: entrevista con Jorge Eduardo Eielson». Entrevista con Roland Forgues. *Cielo Abierto*. Lima: 32, abril - junio. 18-25.
- 1986a *Jorge Eielson. Obra reciente*. Caracas: Museo de Bellas Artes, enero - marzo.
- 1986b «Situación del arte y la pintura en la década de los 80». En EIELSON 1986a.
- 1987-1988 «Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson». Entrevista con Miguel Ángel Zapata. *Inti*. Rhode Island: 26-27, otoño 1987 - primavera 1988. 93-114.
- 1988a «Eielson: la vida como un acto poético». Entrevista con Hugo Aguirre. *El Comercio*. Lima: 24 de enero. C8.
- 1988b «Jorge Eduardo Eielson: el creador como transgresor». Entrevista con Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox. *Lienzo*. Lima: 8, abril. 189-205.
- 1988c «Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós». Entrevista con Roland Forgues. En FORGUES 1988: 83-93.

- 1988d *Primera muerte de María*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1989a «La transvanguardia o el talón de Aquiles». Entrevista con Achille Bonito Oliva. *Oiga*. Lima: 13 de febrero.
- 1989b «La pasión según Sologuren». *Lienzo*. Lima: 9. 279-289.
- 1989c *Poesía escrita*. Obra recogida, segunda edición corregida y aumentada. No contiene las colecciones con textos visuales compuestos entre 1958 y 1960. México: Vuelta.
- 1990 *Jorge Eielson*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 9 de mayo-1 de junio.
- 1991 *Jorge Eielson: Nodi*. Con texto suyo. Milano: Galleria Internazionale d'Arte Contemporanea, 12-16 de abril.
- 1992a *Jorge Eielson: Nodi, Cordi, Tensioni*. Bergamo: Galleria Fumagalli, enero - febrero.
- 1992b *Jorge Eielson: Nodi*. Lecco: Galleria Melesi, febrero-marzo.
- 1993a *Jorge Eielson: Il linguaggio magico dei nodi*. Con texto suyo. Milano: Galleria del Credito Valtellinese, junio-julio.
- 1993b [1947] «Acto final». *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima: 4 de agosto. 6.
- 1993c «El universo nudo». *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima: 4 de agosto. 3-5. (Versión original «Entrevista a Jorge Eielson»). Entrevista con Anna Nosari. En EIELSON 1993a).
- 1993d *Los nudos son espacio acumulado / El espacio es tiempo desplegado*. Tríptico. *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima: 4 de agosto. 6.
- 1995a *Jorge Eielson: Il dialogo infinito*. Con una entrevista de Martha L. Canfield. Bergamo: Elleni Galleria D'Arte, enero-febrero.
- 1995b *El diálogo infinito*. Conversación con Martha Canfield. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México.
- 1998a *Jorge Eielson: la scala infinita*. Milano: Lorenzelli Arte, 15 de enero - 15 de febrero.
- 1998b *Jorge Eielson*. Con entrevista de Rachele Ferrario. Milano: Galleria Silvano Lodi Jr., 5 de febrero-4 de abril.
- s. a. *Jorge Eielson: Nodi, Amazonia e Quipus*. Brescia: Studio f. 22.
- EIELSON, Jorge Eduardo, Sebastián SALAZAR BONDY y Javier SOLOGUREN (eds.)
1946 *La poesía contemporánea del Perú*. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. Lima: Cultura Antártica.
- ELÍAS, Alain y Jorge SALAZAR
1976 *Piensan que estamos muertos*. Lima: Mosca Azul.

- ESCOBAR, Alberto
 1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
 1989 *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: Una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESCOBAR, Alberto (ed.)
 1965 *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.
- ESHLEMAN, Clayton
 1993 «César Vallejo en Estados Unidos». Entrevista con Luis Rebaza Sorraluz. *Quehacer*. Lima: 86, noviembre-diciembre. 106-110.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
 1963 «La Guaranga y la reducción de Huancayo». *Revista del Museo Nacional*. Lima: tomo XXXII.
 1967 «Los señoríos étnicos de Chachapoyas y la alianza hispano-chacha». *Revista Histórica*. Lima: tomo XXX.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO
 1980 *Diccionario de la mitología clásica*. 2 tomos. Madrid: Alianza.
- FARFÁN, J.M.B. (ed.)
 1952 «Poesía folklórica quechua». *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán*. 12. 528-626.
- FERRARI, Américo
 1986 «Varela: explorando los "bordes espeluznantes"». *Hueso Húmero*. Lima: 21. 134-143.
- FLORES GALINDO, Alberto
 1988 [1987] *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.
 1992 *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR.
- FORGUES, Roland (ed.)
 1988 *Palabra viva: hablan los poetas*. Lima: Studium.
- FRANCO, Carlos
 1983 «SINAMOS y la promoción de la participación». En FRANCO (coord.) 1983: 705.

- FRANCO, Carlos (coord.)
1983 *El Perú de Velasco*. 3 tomos. Lima: CEDEP.
- FRIEDRICH, Hugo
1956 *Die Struktur der modernen Lyrik*. Rowohlft Taschenbuch Verlag GmbH.
1974 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- GALERÍA DURBAN
1992 *Gran formato*. Caracas: Galería Durban, marzo-abril.
- GARCÍA, Uriel
1973 [1930] *El nuevo indio*. Prólogo de Luis E. Valcárcel. Lima: Universo.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca.
1943 *Comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé.
- GARIBAY K., Angel María (ed.)
1962 [1940] *La poesía indígena*. México: UNAM.
- GAZZOLO, Ana María
1989 «Javier Sologuren: Poesía, razón de vida». *Lienzo*. Lima: 9. 219-278.
1991 «Javier Sologuren: la poesía como ejercicio y como metáfora». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 498, diciembre. 7-34.
- GLAVE, Luis Miguel
1995 «Emilio Adolfo Westphalen: nacido en una aldea grande». *Debate*.
Lima: mayo-junio. 42-46.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel
1958 *Ensayos escogidos*. Lima: Editora Latinoamericana.
1976 *Páginas libres. Horas de Lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1991 *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GRANADOS, Pedro José
1986 «Estancias», *síntesis de imágenes aéreas en la poesía de Javier Sologuren [1944-1960]*. Tesis de bachillerato. Pontificia Universidad Católica del Perú.

- GRANT, Michael
1986 *Myths of the Greeks and Romans*. Nueva York: Mentor.
- GRAVES, Cristina
1980 «Con el ángel entre los dedos». *Huesoúmero*. Lima: 4. 93-101.
- GREENE, Roland
1991 *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1936 [1613] *Nueva coronica y buen gobierno*. París: Edición Facsimilar.
- GUERRA GARCÍA, Francisco
1983 «El régimen oligárquico: procesos políticos». En FRANCO 1983: 1.
- GUILLÉN, Jorge
1928 *Cántico (1919-1928)*. Madrid: Revista de Occidente.
1936 *Cántico*. Madrid: Cruz y Raya.
1945 *Cántico. Fe de vida*. México: Litoral.
1950 *Cántico. Fe de vida*. Primera edición completa. Buenos Aires: Sudamericana.
1957 *Clamor: Maremágnum*. Buenos Aires: Sudamericana.
1960 *Clamor: ...Que van a dar en la mar*. Buenos Aires: Sudamericana.
1963 *Clamor: A la altura de las circunstancias*. Buenos Aires: Sudamericana.
1965 *Selección de poemas*. Madrid: Gredos.
1979 *Guillén on Guillén. The Poetry and the Poet*. Nueva Jersey: Princeton University.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Sétimo Ensayo 1.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael
1987 *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia/Fondo de Cultura Económica.
1990 *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland at College Park.
- HENKEL, Arthur y Albrecht SCHÖNE
1967 *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI, und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche.

- HERAUD, Javier
1964 *Poesías completas y homenaje*. Lima: La Rama Florida/Industrial Gráfica.
- HERAUD PÉREZ, Cecilia
1989 *Vida y muerte de Javier Heraud: recuerdos, testimonios y documentos*. Lima: Mosca Azul y Francisco Campodónico.
- HOLMAN, C. Hugh
1985 *A Handbook to Literature*. Indianápolis: ITT Bobbs-Merrill.
«Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen»
- HUAMÁN, Miguel Ángel
1988 *Poesía y utopía andina*. Lima: Desco.
- HUSSON, Jean-Philippe
1993 «La poesía quechua prehispánica. Sus reglas - sus categorías - sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: 37. 63-85.
- INSTITUT FRANÇAIS D'ETUDES ANDINES Y PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
1992 *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut Français d'Études Andines/Pontificia Universidad Católica.
- INSTITUTO CULTURAL DE LAS CONDES
1983 *Pintura Republicana del Perú*. Santiago de Chile: Instituto Cultural de las Condes.
- INSTITUTO CULTURAL JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
1979 *José María Arguedas: Testimonios*. (Arguedas, Aristides; Blanco, Hugo; Damián, Máximo; Murrugarra, Edmundo). Lima: Instituto Cultural José María Arguedas.
- INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS
1985 *¿He vivido en vano?: mesa redonda sobre Todas las sangres 23 de junio de 1965*. Participan José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Sebastián Salazar Bondy. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

INTERNATIONAL EXHIBITIONS FOUNDATION

1977-1978 *Recent Latin American Drawings (1969-1976): Lines of Vision*. International Exhibitions Foundation.

ISOMURA, Hideki

1981 «Muerte y vida». *Oráculo*. Lima: 3-4, diciembre.

ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO

1979 *Ira Biennale Italo Latino Americana di Tecniche Grafiche*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, mayo-junio.

JIMÉNEZ, Juan Ramón

1987 *Selección de poemas*. Madrid: Castalia.

1982 *Poesías últimas escogidas (1918-1958)*. Antonio Sánchez Romeralo (ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

JIMÉNEZ, Reynaldo

1981 «Contra el regreso a Babel». *Oráculo*. Lima: 2, 75-79.

KAWABATA, Yasunari

1981 «El Japón su belleza y yo». Traducción de Javier Sologuren en colaboración con Akira Suguiyama. *Escandalar*. Nueva York: 4.

KIRK, G. S.

1985 [1974] *The Nature of Greek Myths*. Middlesex: Penguin Books.

LA CONDAMINE, Charles Marie de

1941 *Viaje a la América meridional*. Madrid: Espasa-Calpe.

«La pintura abstracta: proceso de subjetivación; Szyszlo trata de explicar lo que pocos entienden»

1955 *El Comercio*. 21 de octubre, edición de la tarde. 3.

LANDAU, Thomas

1968 *Encyclopaedia of Librarianship*. Londres: Bowes & Bowes.

LARA, Jesús (ed.)

1947a *La poesía quechua: ensayo y antología*. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.

1947b *Poesía popular quechua*. La Paz: Canata.

- 1985 [1969] *La literatura de los quechuas: ensayo y antología*. La Paz: Librería y editorial «Juventud».
- LARCO, Juan (ed.)
 1976 *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple.
- LASTRA, Pedro
 1995 «Mi amistad con Arguedas». Entrevista con Luis Rebaza Soraluz. *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima: 27 de noviembre. 4-5.
- LAUER, Mirko (ed.)
 1975 *Szyszlo: indagación y collage*. Lima: Mosca Azul.
- LAUER, Mirko y Abelardo OQUENDO (eds.)
 1970 *Vuelta a la otra margen*. Lima: Casa de la Cultura.
 1973 *Surrealistas & otros peruanos insulares*. Barcelona: Ocnos/Llibres de Sinera.
- LAWRENCE, D. H.
 1936 *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. Ed. Edward D. McDonald. Nueva York: Viking Press; Londres: Heinemann.
 1948 *Fénix: Naturaleza, pueblos, raíces y razas*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
 1966 *Selected Poems*. Ed. Kenneth Rexroth. Nueva York: Viking Press.
 1971 [1933] *Last Poems*. Ed. Richard Aldington y Giuseppe Orioli. Nueva York: Viking Press.
 1986 [1964] *The Complete Poems of D.H. Lawrence*. Ed. Vivian de Sola Pinto y F. Warren Roberts. Nueva York: Penguin Books.
- LIENHARD, Martin
 1992 *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.
 1993 «La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: 37. 87-103.
 1994 «Sociedades heterogéneas y “disglosia” cultural en América Latina». *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- LIHN, Enrique
 1969 «Pinturas de Szyszlo en la Galería Latinoamericana». *Casa de las Américas*. La Habana: 48, mayo-junio. 132-133.

- LINK, J.
1975 *Die Struktur des Literarischen Symbols*. München.
- LIRA, Jorge (ed.)
1956 *Canto de amor*. Cuzco.
- LIZÁRRAGA, Karen
1988 *Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte*. Lima: Concytec.
- LÓPEZ SORIA, José Ignacio
1997 «Aproximaciones a la "Agrupación Espacio"». *½ Medio de cambio*. 126, mayo. 18-23.
- LUCIE-SMITH, Edward
1993 *Latin American Art of the 20th Century*. Londres: Thames & Hudson.
1994 «Fernando de Szyszlo». En SZYSZLO 1994a.
- MANDELL, Gail Porter
1984 *The Phoenix Paradox: A Study of Renewal Through Change in the Collected Poems and Last Poems of D. H. Lawrence*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1968 [1928] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
1978 [1959] *El artista y la época*. Lima: Amauta.
- MASSA DE GIL, Beatriz, Ray TRAUTMAN y Peter GOY
1964 *Diccionario Técnico de Biblioteconomía*. México: F. Trillas.
- MELÉNDEZ, Concha
1934 *La novela indianista en Hispanoamérica*. Madrid: Hernando.
1941 *Entrada en el Perú*. La Habana: La Verónica.
- MERINO DE ZELA, Mildred
1970 «Bibliografía de José María Arguedas». *Revista de Cultura Peruana*. Lima: 13-14, diciembre. 147.
- MESSER, Thomas M.
1966 *The Emergent Decade*. Nueva York: Cornell University.

- MOLINA, Cristóbal de (el Almagrista)
 1968 [C.1552] *Relación de muchas cosas acaecidas en el Perú*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- MOLINA, Cristóbal de (el Cuzqueño)
 1943 «Fábulas y ritos de los Incas». Francisco Loayza (ed.). En *Las crónicas de los Molinas*. Lima: Domingo Miranda.
- MONGUIÓ, Luis
 1954 *La poesía posmodernista peruana*. Berkeley: University of California Press; México: Fondo de Cultura Económica.
- MOTOKIYO, Seami
 1977 «Yugao». *La Imagen de La Prensa*. Lima.
 1991 «Isutzu». *Creación & Crítica*. Lima: 1.
- MURRA, John
 1964 «Una apreciación etnológica de la Visita». En *Visita hecha a la Provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel*. Lima: Casa de la Cultura.
 1967 «La visita de los Chupachis como fuente etnológica». En ORTIZ DE ZÚNIGA 1967.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA
 1962 «Nuestro pintor de mayor prestigio». Fotocopia. 11 de febrero. Archivo del Museo de Arte de Lima.
 1974 *ASPAP 74: II salón de las artes plásticas*. Lima: Museo de Arte, noviembre.
- MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ
 1977 *Grabados internacionales de la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- MUSEO DE BELLAS ARTES
 1989 *Arte de los países bolivarianos en Venezuela*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 3 de febrero-5 de marzo.
- NEIRA, Hugo
 1971 *Perú: informe urgente (el papel de las fuerzas armadas en el proceso revolucionario)*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

- NERVAL, Gérard de
1950 *Sylvie. Aurélia*. París: Delmas.
- NORIEGA BERNUY, Julio (ed.)
1993 *Poesía quechua escrita en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- O.E.A.
1965 *Esso Salon of Young Artists*. Washington: Organización de Estados Americanos, abril.
- OLIVEIRA, Nicolas de, Nicola OXLEY y Michael PETRY
1993 «On Installation». *Art & Design*. Londres: profile No. 30, mayo. 7-II.
1994 *Installation Art*. Londres: Thames and Hudson.
- OQUENDO, Abelardo
1968 «Sologuren: la poesía y la vida». *Amaru*. Lima: 5, enero-marzo. 56-61. Reimpreso en forma ampliada. En SOLOGUREN 1971: VII-XXV.
- ORBEGOZO, Manuel Jesús
1955 «Entrevista concreta a un pintor abstracto». *Cultura Peruana*. Lima: 90, diciembre. 66-68.
- ORTEGA, Julio
1971 *Figuración de la persona*. Madrid: Edhasa.
1966 «Veinte años de poesía». *7 días del Perú y del mundo*, suplemento dominical de *La Prensa*. Lima: junio.
- ORTEGA, Julio (ed.)
1971 *Imagen de la literatura peruana actual 1968*. Lima: Editorial Universitaria.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
1973 *De Adaneva a Inkarrí (Una visión indígena del Perú)*. Lima: Retablo de Papel Ediciones.
- ORTIZ DE ZUÑIGA, Íñigo
1967 *Visita de la Provincia de León de Huánuco en 1562*. Tomo I. Huánuco: Universidad Nacional Hermilio Valdizán.

OVIEDO, José Miguel

- 1963 «Abstractos quechuas». *El Comercio Gráfico*. Lima: 16 de diciembre.
1985 «Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 415, enero. 191-196. También aparecido con leves modificaciones como «Jorge Eduardo Eielson: una negación radical». En OVIEDO 1987: 202-208.
1987 *Escrito al margen*. México: Premiá.
1995 «El último Arguedas». El Dominical de *El Comercio*. Lima: 3 de septiembre. 14-15.

PAOLI, Roberto

- 1985 *Estudios de literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti.

PATRONATO DEL LIBRO PERUANO

- 1957 *Ollantay, cantos y narraciones quechuas*. Lima: Patronato del Libro Peruano.

PAZ, Octavio

- 1949 *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
1967 *Corriente alterna*. México: Siglo XXI Editores.
1968 [1960] *Libertad bajo palabra, obra poética, 1935-1958*. México: Fondo de Cultura Económica.

«Pintura abstracta: ¿arte o ... "engañabobos"?»

- 1967 *Expreso*. Lima: 16 de abril.

P. L.

- 1955 «Artes plásticas: III Salón Moncloa de Pintura». *El Comercio*. Lima: 14 de octubre. 9.

POE, Edgar Allan

- 1984 *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. Nueva York: The Library of America.

QUEVEDO, Francisco de

- 1964 *Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Aguilar.

QUIJADA JARA, Sergio (ed.)

- 1957 *Canciones del ganado y pastores: 200 cantos quechua-español*. Huancayo: s/e.

- RAMA, Ángel
1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMÍREZ, Luis Hernán
1967 *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- RATTO, Luis Alberto
1961 *Poéticas peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.
- REBAZA SORALUZ, Luis
1989 «Selección de poemas». *Anthropos*: 7, febrero. XVIII-XIX.
1996 «Arguedas y Salazar Bondy: La poesía quechua, el "espíritu" andino y la construcción de un personaje artista». *Cuadernos Hispano-americanos*. Madrid: 551.
1997a «Conciencia técnica en el Perú contemporáneo: poética, estudio y "rescate" del legado precolombino». *Difusión/For Difussion*. Londres: 1, Centre for Latin American Cultural Studies, King's College.
1997b «El mundo andino y el Perú de los sesentas: una identidad nacional para quienes han tenido acceso prioritario a formas occidentales de cultura». *Guaragua*. Barcelona: 4, 2.
1998 «La poesía y la lengua quechuas como un espacio andino de narración nacional: José María Arguedas, Javier Sologuren y la subjetividad artística». En Mabel MORANA, ed. *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- REISZ, Susana
1977 «Predicación metafórica y discurso simbólico: hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios». *Lexis*. Lima: 1, julio. 51-99.
- RIVET, Paul
1957 «Prólogo». En QUIJADA 1957: 7-II.
- RODRÍGUEZ SAAVEDRA, Carlos
1963 «Lírica quechua y arte abstracto». *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima: 15 de diciembre. 5.
- ROJAS, Armando
1973 «Obra poética de Sologuren: II (1959-1970)». Tesis doctoral. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- ROMUALDO, Alejandro (ed.)
 1984 *Poesía peruana, antología general: poesía aborigen y tradicional popular.*
 Tomo I. Lima: Edubanco.
- ROSTOWOROWSKI, María
 1960 *Pesos y medidas del Perú Prehispánico.* Lima: Mariátegui.
 1961 *Curacas y sucesiones.* Lima: Costa Norte.
 1962 «Nuevos datos sobre tenencia de tierras reales en el Incario». *Revista del Museo Nacional.* Lima: tomo XXXI.
 1988 *Historia del Tabuantinsuyu.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ROUILLÓN, José
 1979 «Arguedas y la idea del Perú». En CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO Y LA PARTICIPACIÓN 1979: 379-402.
- ROWE, William
 1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas.* Lima: Instituto Nacional de Cultura.
 1993 «Dimensiones históricas de la poesía quechua». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Lima: 37. 87-103.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING
 1991 *Memory and Modernity.* Londres: Verso.
- RUBIO, David y Mary Carmel SULLIVAN
 1936 *A Glossary of Technical Library and Allied Terms in Spanish and English.* Washington D. C.: Mimeoform Press.
- SAIKAKU, Ihara
 1985 *Cinco amantes apasionadas.* Traducción de Javier Sologuren en colaboración con Akira Suguiyama. Lima: Francisco Campodónico.
- SALAZAR BONDY, Sebastián
 1946 *Cuaderno de la persona oscura.* Lima: Lumen.
 1947 «Nota». *Las Moradas.* Lima: 1. 97-98.
 1952 «Exposición de Szyszlo». *Caretas.* Lima: 17, febrero. 40. En SALAZAR BONDY 1990: 283-284.
 1953 «Palabras para el incrédulo». En SZYSZLO 1953.
 1954 «Respuesta a Szyszlo». *La Prensa.* Lima: 28 de junio. 6. En SALAZAR BONDY 1990: 76-78.

- 1955 «Fernando de Szyszlo (Instituto de Arte Contemporáneo». *La Prensa*. Lima: 14 de diciembre. 10. En SALAZAR BONDY 1990: 108-110.
- 1958a *Arte milenario del Perú*. Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública.
- 1958b *Pobre gente de París*. Lima: Juan Mejía Baca.
- 1958c «Visita al salón del arte abstracto». *La Prensa*. Lima: 21 de enero. 8. En SALAZAR BONDY 1990: 116-118.
- 1959 «Tres artistas en una bienal». *El Comercio*. Lima: 30 de setiembre. 2. En SALAZAR BONDY 1990: 129-130.
- 1960a *Confidencia en alta voz*. Lima: Vida y Palabra.
- 1960b *Del hueso tallado al arte abstracto*. Lima: Editorial Peruana Simiente.
- 1961 «Pintura: la imagen perseguida». *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima: 1 de enero. 5. En SALAZAR BONDY 1990: 34-38.
- 1962 *Cuba, nuestra revolución*. Lima: Ediciones de la Patria Libre.
- 1963 *Conducta sentimental*. Bogotá: Celza.
- 1964a *Cerámica peruana prehispánica*. México: Universidad Autónoma.
- 1964b *Lima la horrible*. Lima: Gráfica Panamericana.
- 1964c «Szyszlo: una aproximación». En SZYSZLO 1968a.
- 1967a *Obras de Sebastián Salazar Bondy: comedias y juguetes*. Tomo 1. Lima: Moncloa.
- 1967b *Obras de Sebastián Salazar Bondy: piezas dramáticas*. Tomo 2. Lima: Moncloa.
- 1967c *Obras de Sebastián Salazar Bondy: poemas*. Tomo 3. Lima: Moncloa.
- 1969 *Alferez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce...* Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- 1984 «La arquitectura colonial cuzqueña». *Cielo abierto*. Lima: 28, abril - junio. 17-26.
- 1987 *Todo esto es mi país*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1990 *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico.

SALAZAR BONDY, Sebastián (ed.)

- 1964a *Mil años de poesía peruana*. Lima: Gráfica Panamericana.
- 1964b *Poesía quechua*. México: Universidad Nacional Autónoma.

SALAZAR BONDY, Sebastián y César MIRÓ (eds.)

- 1963 [1953] *Ollantay: adaptación para el teatro moderno*. Lima: Mar del Sur.

SALINAS, Pedro

- 1947 «Un poeta y un crítico (*Cántico*, de Guillén, por Casaldueiro)». *Orígenes*. La Habana: 14, verano. 7-15.

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio
1982 «Prólogo». En JIMÉNEZ, Juan 1982: 9-37.
- SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI, Joan
1927 [1613] *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*. Lima: Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú. Tomo IX, 2da. serie.
- SCHÖNE, A.
1964 *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München.
- SECRETARÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL
1975 *Vocabulario arquitectónico ilustrado*. México: Secretaría del Patrimonio Nacional.
- SILVA, Carlos
1990 «Fernando de Szyszlo». En SZYSZLO 1990: 4-10.
- SKULL, John
1988 *Key Terms in Arts, Craft and Design*. South Australia: Elbrook Press.
- SOBREVILLA, David
1983 «La obra gráfica de Fernando de Szyszlo». *Cielo abierto*. Lima: 25, julio-setiembre. 26-40.
1986 «La poesía como experiencia: una primera mirada a la poesía reunida (1949-1983) de Blanca Varela». *Kuntur*. Lima: 2, setiembre-octubre. 53-58.
- SOLOGUREN, Javier
1944 *El Morador*. Separata. *Historia*. Lima: 8.
1947a «Breve comentario a don Francisco de Quevedo». *La Nación*. Lima: setiembre. En SOLOGUREN 1988c: 147-149.
1947b *Detenimientos*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
1947c «Guirnalda a Gérard de Nerval». *El Correo de Ultramar*. 3, noviembre. En SOLOGUREN 1988c: 102-104.
1947d «Notas a *Cántico*». *Las Moradas*. Lima: 1, mayo. En SOLOGUREN 1988c: 150-154.
1949a «Carta de viaje: *De Tlaxcala a Puebla y Oaxaca*». *México en la cultura*. México: 35, octubre; 82, agosto 1950. En SOLOGUREN 1988c: 161-171.
1949b *Dédalo dormido*. México: separata de la revista *Cuadernos Americanos*.

- 1950 *Bajo los ojos del amor*. México: Ícaro.
- 1957 «Pintura de Fernando de Szyszlo». *El Comercio*. Lima: 17 de noviembre.
- 1959a *Otoño, endecbas*. Separata. *Mercurio Peruano*.
- 1960a *Estancias*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
- 1960b «Poesía quechua del Perú». *Boletín Cultural Peruano*. Lima: 6, abril-junio. En SOLOGUREN 1988c: 194-197.
- 1961 *La gruta de la sirena*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
- 1966 *Vida continua (1944-1964)*. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. Lima: Ediciones de La Rama Florida y de La Biblioteca Universitaria.
- 1967b «Recinto». *Amaru*. Lima: 4, octubre-diciembre. 24-26.
- 1968 *Recinto*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
- 1969a «Dos libros de Eliseo Diego». *Amaru*. Lima: 9, marzo. En SOLOGUREN 1988c: 185-188.
- 1969b «Octavio Paz, la India, la visión poética». *Amaru*. Lima: 11, diciembre. En SOLOGUREN 1988c: 172-176.
- 1969c *Tres poetas, tres obras*. Sobre Carlos Germán Belli, Washington Delgado y Sebastián Salazar Bondy. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- 1970 *Surcando el aire oscuro*. Madrid: Carlos Milla Batres.
- 1971 *Vida continua*. Carátula de Fernando de Szyszlo. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1974 «El último Szyszlo». *Postdata*. Lima: 2, enero-febrero. 28-29. En LAUER 1975: 37-43.
- 1976a «La poesía del 40: Blanca Varela». *La Imagen*, suplemento del diario *La Prensa*. Lima: 25 de julio.
- 1976b «Lectura de una imagen». *La Imagen*. Lima: 3 de octubre. En SOLOGUREN 1988c: 379-381.
- 1976c «El viejo arte prehispánico en pos del mundo». *La Imagen*. Lima: 24 de octubre. En SOLOGUREN 1988c: 359-362.
- 1976d «Sologuren». Entrevista con Ricardo González Vigil. *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima: 9 de noviembre. 20.
- 1976e «El lucero grande de José María». *La Imagen*. Lima: 26 de diciembre. En SOLOGUREN 1988c: 266-269.
- 1976f «Tejidos precolombinos». *El Comercio*. Lima: 26 de diciembre. En SOLOGUREN 1988c: 356-358.
- 1977a «La ventura del orden en Jorge Guillén». *La Imagen*. Lima: enero. En SOLOGUREN 1988c: 155-157.
- 1977b «En memoria de Judith Westphalen». *La Imagen*. Lima: 22 de enero. 22.
- 1977c «El arte en el Perú antiguo». *La Imagen*. Lima: 3 de abril. En SOLOGUREN 1988c: 354-355.

- 1977d «El código secreto del realismo». *La Imagen*. Lima: 3 de abril. En SOLOGUREN 1988c: 352-353.
- 1977e *Corola parva*. México: La Máquina Eléctrica.
- 1978a «Szyszlo y la configuración del vestigio». *Arquitecto*. Lima: 10, julio - agosto. En SOLOGUREN 1988c: 375-378.
- 1978b «Cuestionario de Víctor Berger». Entrevista con Víctor Berger. Manuscrito proporcionado por el autor.
- 1979b *Vida continua*. Lima: Hipocampo, Colección La Decena.
- 1980a *Folios de El Enamorado y la Muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- 1981 *Vida continua (1945-1980)*. México: Premiá 1981.
- 1985a *El amor y los cuerpos*. México: Premiá editora.
- 1986a *Jaikus escritos en un amanecer de otoño*. Separata. *Lienzo*. Lima: 6.
- 1986b «Prólogo». En VARELA 1986a: 7-13.
- 1986c *Retornelo*. Lima: Colmillo Blanco.
- 1987 *Catorce versos dicen...* Madrid: Ediciones del Tapir.
- 1988a «Eielson: Memoria y concierto». *Kantú*. 5. En SOLOGUREN 1988c: 385-386.
- 1988b *Folios del Enamorado y la Muerte & El amor y los cuerpos*. Lima: Seglusa & Colmillo Blanco.
- 1988c *Gravitaciones y tangencias*. Ensayos reunidos. Lima: Colmillo Blanco.
- 1988d «La poesía viva y consumada de Jorge Eduardo Eielson». *Kantú*. Lima: 5.
- 1988e *Poemas 1988*. Madrid: Ediciones del Tapir.
- 1989b *Vida continua: Obra poética [1939-1989]*. Lima: Colmillo Blanco.
- 1989c «Una minerva en retiro». Entrevista. *Hueso Húmero*. Lima: 25, abril. 73-87.
- 1992a *Hojas de herbolario*. Separata. *Lienzo*. Lima.
- 1992b *Vida continua: Nueva antología*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- 1992c *Un trino en la ventana vacía*. Madrid, Trujillo (Perú): Ediciones del Tapir, SEA.
- 1993a «El lenguaje mágico: última exposición de Eielson en Milán». *Revista*, suplemento de *El Peruano*. Lima: 4 de agosto. 2-3.
- s. a. «La costa delicada e infinita». *Gestión*. Lima.

SOLOGUREN, Javier (ed.)

- 1959b *Poesía sueca contemporánea*. Breve antología. Lima: Mercurio Peruano.
- 1967a *Poesía Japonesa Haikais, Haikus y Tankas*. Lima: Ediciones de La Rama Florida.
- 1972 *Poesía sueca contemporánea*. Valencia: Universidad de Carabobo.

- 1977f [1964] *Poesía del Perú de la época precolombina al modernismo*. Buenos Aires: Editorial Univeritaria de Buenos Aires.
- 1977g *Tres modernistas brasileños: Mario / Oswald / Cassiano*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1979a *Poemas. Cassiano Ricardo*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1980b *Poemas. Cruz e Sousa*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1981 *Receta de mujer. Vinicius de Moraes*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1984 *Tres poetas románticos. Goncalves Dias, Castro Alves, Sousandrade*. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1985b *Poemas. Ribeiro Couto*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- 1988f *Razón ardiente. Poesía francesa de Apollinaire a nuestros días*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Colmillo Blanco.
- 1989a [1975] *Las uvas del racimo*. Segunda edición ampliada, continene traducciones al español de poesía sueca, italiana y francesa. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1993b *El rumor del origen: antología general de la literatura japonesa*. Selección y traducción de Javier Sologuren. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SONCINI, Anna

- 1984 «Continuo y discreto en la escritura de Javier Sologuren». *Lexis*. Lima: VIII 1. 95- 111.

SUÁREZ-MIRAVAL, Manuel

- 1959 *La poesía en el Perú*. Lima: Tawantinsuyu.

SZYSZLO, Fernando de

- 1948a «El mate peruano». *Fanal*. Lima: 16. 28-30.
- 1948b «Mario Carreño: pintor cubano». *Las Moradas*. Lima: 4. 65-67.
- 1950 *Ocho litografías en homenaje a César Vallejo*. París.
- 1951 «Máscaras populares peruanas». *Fanal*. Lima: 27, abril. 9-10.
- 1953 *Szyszlo*. Lima: Galería de Lima.
- 1955a «La importancia de nuestra generación es haber puesto al día al Perú artístico». *El Comercio*. Lima: 11 de octubre. 9.
- 1955b *Pinturas de Szyszlo*. Con una presentación de Jorge Eduardo Eielson. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo, diciembre.

- 1963 *Szyszlo: serie sobre el poema «Apu Inca Atawallpaman».* Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.
- 1965-1967 *The Emergent Decade: an Exhibition of Contemporary Latin American Painting.* Nueva York: Solomon Guggenheim Museum.
- 1968a *Fernando de Szyszlo.* Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- 1968b «Artesanos maestros del antiguo Perú». *Amaru.* Lima: 8, octubre - diciembre. 78-83.
- 1975 Entrevista con Mirko Lauer. En LAUER 1975.
- s/a «Elementos...». Fotocopia sin fecha proporcionada por el pintor; texto publicado en un cuaderno de grabados publicado en la década de los ochenta.
- 1981 *Szyszlo: Paintings from The Unnameable Series.* Nueva York: The Signs Gallery, 21 de enero-28 de febrero.
- 1990 *Fernando de Szyszlo.* Caracas: Galería Durban, noviembre-diciembre.
- 1994a *Fernando de Szyszlo.* Londres: Durini Gallery.
- 1994b *Fernando de Szyszlo: Recent Paintings.* Nueva York: Associated American Artist, octubre - diciembre.
- 1996 *Miradas furtivas.* Lima: Fondo de Cultura Económica.

TANIZAKI, Junishiro

- 1989 «Elogio de la sombra». *Lienzo.* Lima: 9.

TELLO DE MEDINA, Luzmila

- 1969 «Sebastián Salazar Bondy». Bibliografía. *Anuario Bibliográfico Peruano.* Lima: Ediciones de la Biblioteca Nacional. 618-684.

THE LOWE ART MUSEUM

- 1978 *Contemporary Latin American Art.* Miami: The Lowe Art Museum, 14 de setiembre - 8 de octubre.

TRABA, Marta

- 1973 *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas: 1950/1970.*
- 1995 *Hombre americano a todo color.* Bogotá: Uniandes/EUN/Museo de Arte Moderno de Bogotá.

U.N.A.M.

- 1967 *Diccionario de escritores mexicanos.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN

1989 *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación.

URBANO, Henríque (ed.)

1991 *Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

VALCÁRCEL, Luis E.

1972 [1927] *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.

1973 [1945] *Ruta cultural del Perú*. Lima: Universo.

VALLEJO, César

1968 *Obra poética*. Madrid: Archivos.

VARELA, Blanca

1959 *Ese puerto existe*. México: Universidad Veracruzana.

1962 «José María Arguedas está entre los grandes autores de América». *La Prensa*. Lima: 14 de octubre. 23.

1963 *Luz de día*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.

1968a «Celebrar a la mujer». *Amaru*. Lima: 5, enero-marzo. 1968: 95.

1968b «Poesía del desencanto, crítica o furor». *Amaru*. Lima: 7, julio-septiembre. 85.

1969 «La aparición de lo invisible». *Amaru*. Lima: 10, junio. 93.

1970 «El fuego y todos sus riesgos». *Amaru*. Lima: 13, octubre. 93.

1985 «Antes de escribir estas líneas». *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: 417. 84-87.

1986a *Camino a Babel*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.

1986b *Canto Villano: poesía reunida, 1949-1983*. México: Fondo de Cultura Económica.

1996 *Canto villano: poesía reunida, 1949-1994*. México: Fondo de Cultura Económica.

VARGAS LLOSA, Mario

1967 «Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú». En SALAZAR BONDY 1967a: 11-54. En ORTEGA (ed.) 1971.

VÁSQUEZ, Emilio

1955 «El tema peruano en las ciencias, las artes y las letras». *El Comercio*. Lima: 13 de octubre. 9.

VERNEUIL, Greta de
1949 «Cuatro artistas jóvenes: Szyszlo, Eielson, Sánchez y Tagmann». *Mar del Sur*. Lima: 3, enero-febrero. 82-84.

VIENRICH, Adolfo (ed.)
1959 *Azucenas quechuas: Nuna-Sbimi Cbibuanbuai*. Tarma: Concejo Provincial.

WATSON, Elizabeth See
1993 *Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form*. Cambridge: Cambridge University Press.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo
1933 *Las islas extrañas*. Lima: Cía. de Impresiones y Publicidad.
1935 *Abolición de la muerte*. Lima: Perú Actual.
1948a «¿Una expresión genuinamente americana?». *Las Moradas*. Lima: 4, abril. 67-69.
1948b «Raúl Porras Barrenechea: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*». *Las Moradas*. Lima: 4, abril. 94-97.
1948c «La tradición, los museos y el arte moderno». *Las Moradas*. Lima: 5, julio. 187-193.
1949a «El tema de la cultura». *Las Moradas*. Lima: 7-8, enero-julio. 1-8.
1949b «Nota». *Las Moradas*. Lima: 7-8, enero-julio. 139-140.
1949c «Dos libros de pintores». *Las Moradas*. Lima: 7-8, enero-julio. 169-172.
1969a «José María Arguedas (1911-1969)». *Amaru*. Lima: 11, diciembre. 1-2.
1969b «La última novela de Arguedas». *Amaru*. Lima: 11, diciembre. 27-30.
1974 «Poetas en la Lima de los años treinta». En WESTPHALEN 1974: 15-48.
1975 «Poesía quechua y pintura abstracta». En LAUER 1975: 59-78.
1980 *Otra imagen deleznable... México*: Fondo de Cultura Económica.
1984 «Las Lenguas y la Poesía». *Debate*. Lima: 28.
1992 «Disgresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los surrealistas». INSTITUT FRANÇAIS D'ETUDES ANDINES 1992: 203-216.
1996 *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo y Julio Ramón RIBEYRO
1974 *Dos soledades*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

ZAMALLOA ARMEJO, Raúl
1979 «El proceso de la nacionalidad». En CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO Y LA PARTICIPACIÓN 1979: 17-36.

ÍNDICE TEMÁTICO Y ONOMÁSTICO

- abstracto: 44, 94, 103, 131, 135-136, 142, 155-156, 160-163, 167, 169, 185, 193, 196, 208, 219, 225, 229, 279, 312
- ACHA, Juan: 151, 159, 162-63, 186
Los nudos de Eielson: 151, 159, 186
El realismo visual y poético de Forge Eielson: 151
- actualización: 56-58, 124, 129
- ADÁN, Martín (Rafael de la Fuente Benavides): 49, 191
- ALCIATO, Andrea: 139
- ALENCASTRE, Andrés (Killku Waraka): 80, 83, 104
- ALPERS, Svetlana: 140
- ANDERSON, Benedict: 33-34, 344
- andino: 24-27, 33, 38-39, 41-48, 51, 55, 59-61, 68, 70-72, 74-76, 79-87, 89, 92, 95-96, 101, 103, 106-109, 114-115, 119, 122-123, 125, 128, 138, 144-145, 151, 164, 168, 187, 189, 193-194, 229, 273, 329, 338
- antropología: 45, 49, 65, 120, 124, 134, 143
- antropológico: 123-124
- APOLLINAIRE, Guillaume: 116, 259
- Apu Inka Atahuallpaman: 74, 82, 83, 153, 163, 186, 189, 330, 334
- ARGUEDAS, José María: 18, 20-21, 23-26, 39-42, 44-54, 56, 58-63, 65-66, 70, 72-88, 90, 92-95, 100, 104-117, 122-126, 129, 133, 138, 144, 149, 154, 157, 163-164, 167-168, 171, 189, 194-196, 203-204, 233-234, 263, 269, 319, 328, 330, 334, 342
- Acerca del intenso significado de dos voces quechuas*: 93
- Andabuyaylinos, alemanes y amuesbas (un pequeño derrotero para la República)*: 77
- Canción quechua anónima: Iymacha*: 63, 88
- Canciones quechuas*: 47, 77, 164
- Canto kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*: 62
- El carnaval de Tambobamba*: 55
- La ciudad de la Paz*: 77
- El complejo cultural*: 40-41
- Cubapaq*: 60
- De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional*: 78
- Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo*: 52
- Folklore*: 55
- Katatay y otros poemas*: 109, 114
- El monstruoso contrasentido*: 78
- No soy un aculturado*: 106

- Notas sobre el folklore peruano:* 86
El nuevo sentido histórico del Cuzco:
 41, 84
Oda al Jefe: 75, 80, 83, 88, 189
Poesía quechua: 25, 58, 60-63, 65-66,
 68, 70-71, 74-76, 78-83, 88-91, 95,
 100-101, 103, 108, 110-111, 114-117,
 124, 131, 136, 146, 164, 171, 180,
 185-186, 188, 234, 312
Por Vallejo: 60
*Puquio, una cultura en proceso de
 cambio:* 168
Qollana Vietnam Laqtaman: 60
Los ríos profundos: 106, 109, 113, 164
Ritos de la cosecha: 77, 93
Ritos de la siembra: 77, 93
El zorro de arriba y el zorro de abajo:
 48, 50, 59, 112
 arqueología: 106, 120, 134, 140, 143, 159,
 170, 180
 arquitectónico: 28, 146, 181, 198, 207, 209,
 237, 254, 261, 267, 269, 278, 280, 303,
 306, 308, 313, 330, 337 (*véase*
 arquitectura)
 arquitectura: 21, 70, 157, 199, 215, 272, 275,
 294, 298-299, 301, 303-304, 308, 310-311,
 316, 330
ars poetica: 23, 29, 111, 117
 arte nacional: 56, 72
 arte precolombino: 24, 70, 87, 123, 127-131,
 134, 144-145, 156, 168-169, 179, 193, 196,
 221, 224, 311, 316
 arte prehispánico: 17, 121-126, 132, 137, 141,
 150, 155, 169, 172, 329
 artesanal: 14, 23, 121, 134, 150, 187 (*véase*
 artesanía)
 artesanía: 86, 122, 125, 130, 132, 304
 artista peruano contemporáneo: 20, 24,
 29, 31, 147, 151, 180, 191, 194-195, 214, 226
- ASHTON, Dore: 153
 ATAHUALPA, el Inca: 162, 189, 338
 ÁVILA, Francisco de: 46, 62, 81, 107, 127,
 319-320, 328-329 (*véase* *Dioses y
 hombres de Huarochiri*)
 BACHELARD, Gastón: 235, 238, 278-281
 BAUDELAIRE, Charles: 28, 327
 BLANCO, Hugo: 108
 BUSTAMANTE, Alicia: 125
 BUSTAMANTE, Celia: 20, 125
- Cajamarca: 159, 161-162, 178, 184, 188
 CANFIELD, Martha: 221, 229, 231
 CARPENTIER, Alejo: 308, 311-312
 CARRILLO, Francisco: 75, 78, 82-83, 88, 243
Poesía y prosa quechua: 78, 81
 Casa de la Cultura: 47, 72-73, 124-125, 164
 Casa de las Américas: 169-170
 CASTRILLÓN, Alfonso: 167-168, 170
Szyszlo frente a la crítica: 167
 CERNUDA, Luis: 28, 249-251, 261, 327
 chamán: 129, 232, 237
 Che (Ernesto Guevara): 60, 88-89
 CHURATA, Gamaliel (Arturo Peralta): 37
 conciencia: 19, 23, 26, 29, 35, 39-40, 48, 52,
 74, 77, 98, 100, 103, 112, 116, 119-120, 127-
 128, 164, 232, 234, 246, 248, 257, 272,
 278, 280-281, 286, 296, 299-304, 312, 327
 contemporáneo: 20, 24, 26-27, 29, 31, 37,
 45, 68, 79, 84, 93, 96, 103, 105, 108, 119,
 122, 125, 129, 135, 142, 144, 146-147, 151,
 157-158, 161, 166, 170, 179-180, 186, 191-
 196, 199, 207, 213-214, 225-226, 228, 230,
 232-234, 257, 342
 CORNEJO POLAR, Antonio: 106, 109-113, 115
Arguedas, poeta indígena: 109
Creación & Crítica: 21
 Cuba: 60, 71, 169

DA VINCI, Leonardo: 186, 230-233, 238

DALY, Peter: 139-140, 175, 177

DARÍO, Rubén: 259

DEUSTUA, Raúl: 21, 157, 171

Arquitectura del poema: 21

Dioses y bombres de Huarochirí: 61-62, 81, 83, 107, 127, 319, 328

Ediciones de La Rama Florida: (*véase*
La Rama Florida, Ediciones de)

EGUREN, José María: 49, 143, 191-192, 194

EIELSON, Jorge Eduardo: 17, 21, 23-24, 27, 44, 47, 49, 60, 119-121, 123-125, 128-132, 137, 143-144, 151, 156-159, 165, 171, 186, 188, 191-196, 202, 203, 213-217, 219-233, 236-238, 243, 269, 288, 293, 342

Camisas: 220-223, 230

*Codice sul volo degli uccelli e sugli
annodamenti*: 231

Composición: 28, 103-104, 146-148, 154-155, 159, 161-162, 176, 179, 181, 187, 198, 217-218, 222, 231, 242, 247, 251, 254, 257, 259-260, 266, 268, 272, 279, 285, 290, 311, 327, 342

El cuerpo de Giulia-no: 224

El diálogo infinito: 231

Eielson: la vida como un acto poético:

*Estrellas como nudos/ Nudos como
estrellas*: 224

Homenaje a Leonardo Da Vinci: 230

*El paisaje infinito de la costa del
Perú*: 215-217, 219, 231

Paracas/ Pirámide: 226-227

Poesía escrita: 66, 80, 126, 159, 203

Primera muerte de María: 215, 228, 231

La puerta de la noche: 215

Quipus: 143, 151, 186, 215, 217, 220-225, 227, 231

Serie: 21, 27-28, 44, 71, 82-83, 86-87, 130, 146-147, 154, 159, 162, 164-165, 168, 178-179, 181, 186, 188, 192-193, 200, 205, 207, 215, 217-220, 222, 225-226, 228, 231, 235, 246-248, 252, 265-270, 272, 291, 293, 295-296, 305-306, 311, 314, 329-331, 334, 338-339

*Situación del arte y la pintura en la
década de los 80*: 17, 223

ELIOT, T. S.: 57, 196, 327

emblema: 113, 139-140, 175, 177, 326

emblemática: 26, 139-142, 163, 174-175, 177-179, 215 (*véase* emblema)

ESCOBAR, Alberto: 24, 34-35, 39-41, 50-53, 94-95, 171, 243

Antología de la poesía peruana: 171, 243

*El imaginario nacional. Moro-
Westphalen-Arguedas, una
formación literaria*: 24, 50, 171

estructura orgánica: 28

européo: 33, 37-38, 46, 49, 55, 60, 65, 82, 89, 105-107, 120, 122-123, 126, 137, 140, 143, 153-154, 165, 182, 194, 219, 230-231, 263, 271, 273, 311, 315, 333, 336, 338

exterior foráneo: 26

externo: 60, 85-86, 103, 108, 115, 127, 210, 236, 246

externo foráneo: 103

FLORES GALINDO, Alberto: 24-25, 43, 45-46, 189, 283, 316, 320, 324, 331, 333

Buscando un Inca: 43

folklore: 55, 67, 81, 85-86, 102

folklórica/o: 55, 64-68, 75, 78, 88, 104, 114, 124, 131, 233 (*véase* folklore)

formal: 51, 75, 112-114, 132, 135-136, 143-145, 147, 174, 178, 191, 243, 245, 247, 249, 262, 265, 268, 270, 281, 333

- fragmento: 65, 99, 173, 184, 200, 216, 221, 290, 298
- GARCILASO DE LA VEGA (el Inca): 48, 61, 64, 106, 315
- GARCÍA, Uriel: 39
El nuevo indio: 39
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura: 102-103, 138
- GARIBAY, Ángel María: 66-67
La poesía indígena: 66
- GAZZOLO, Ana María: 261
- generación del 50: 21 (*véase* generación del cincuenta)
- generación del cincuenta: 21
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel: 34, 191
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: 36-38, 40, 70
- GRANADOS, Pedro: 278-279, 281-282, 290
- GREENE, Roland: 252-254
- GUILLÉN, Jorge: 28, 194, 249-251, 299-301, 303-305, 308, 327
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: 21-22, 24, 51, 137, 269
- HERAUD, Javier: 243, 259, 263, 269
- historia: 22, 24-25, 29, 35, 40-41, 44, 53, 57-58, 62, 69, 85, 106, 120-121, 129-130, 144, 148-149, 183-184, 187-188, 192, 202, 205, 216, 227-228, 231, 242-243, 254, 263, 303-304, 307, 316-317, 326, 328, 336-337, 341
- hombre andino: 41-43, 68, 80, 84, 101, 138
- HUAMÁN, Miguel Ángel: 110-112, 189
Poesía quechua y utopía andina: 110
- huaquero: 29, 182, 272, 321-323, 338
- HUSSON, Philippe: 89, 101
- iconología: 142, 153
- iconológico: 141-142, 179-180 (*véase* iconología)
- identidad: 17, 19-20, 24-25, 27-29, 33, 35, 42-46, 48, 70, 72, 103, 107, 133, 147, 160, 163, 165-166, 171-172, 180, 187, 196, 214, 236-237, 239, 253, 273, 326
- identidad nacional: 17, 19, 24, 27, 33, 39, 44-45, 48, 70, 72, 165, 172, 187, 273
- imaginario nacional: 24, 50, 171
- indigenismo: 37, 40, 48, 62, 70, 72, 95, 137, 189, 196
- Inkarri*: 71, 81-82, 103, 107, 153, 190, 328, 330, 334
- instalación: 27, 199, 218, 222, 228-232
- interior nativo: 26
- interno: 29, 40, 83, 103, 108, 113, 210, 248
- interno nativo: 103
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: 28, 249
Obra en marcha: 28, 102, 117, 241, 245, 248-253, 260-262, 265-267, 269, 271-273, 275, 277, 301, 306, 308, 319, 324, 328
La poesía contemporánea del Perú: 143, 191, 194, 243, 269
- La Condamine, Charles Marie de: 91
- La Rama Florida, Ediciones de: 23, 47, 63, 75, 82-83, 87-88, 116, 171, 242-243, 263, 271, 309, 312, 315, 319
- LARA, Jesús: 62, 65-66, 75, 88, 90-92
La poesía quechua: ensayo y antología: 90
- LASTRA, Pedro: 21, 95, 125
- LAUER, Mirko: 21, 49, 58, 87, 89, 122, 125, 137, 168, 171, 185, 208, 330, 332
Szyszlo: indagación y collage: 171
- LAWRENCE, D. H.: 319, 324-329
- libro único: 28, 117, 149, 241, 248-249, 251-253, 259, 261, 266-267, 272-273, 277, 280, 308, 324
- LIENHARD, Martin: 18, 25, 39, 43, 45, 69,

- 79, 97, 101, 112, 189
La voz y su buella: 112
- LIHN, Enrique: 170
- LIRA, Jorge: 62, 64, 66, 68-69, 88, 90
Canto de amor: 64, 66, 90
- LIZÁRRAGA, Karen: 165
- LOSADA, Gonzalo: 48
- LUCIE-SMITH, Edward: 153-154
- LUMBRERAS, Luis Guillermo: 150
- maqueta: 252, 255, 257-259, 263-265, 267, 270, 275, 277-278, 301, 319
- MARIÁTEGUI, José Carlos: 36-37, 39-40, 42, 48, 70, 72
Amauta: 37, 39-40, 70
Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana: 36, 72
- MELÉNDEZ, Concha: 62
Entrada en el Perú: 62
- memoria: 28, 96-97, 109, 117, 121, 123-124, 149, 177, 183, 185, 189, 215-216, 223, 225, 263, 271, 274, 292, 303-304, 306-308, 310, 312, 317, 320, 335, 337-338, 341
- mestizaje: 33, 39-41, 43, 80, 104, 193, 196, 203, 214, 231, 308, 342
- mestizo: 17, 26, 39-41, 47, 52, 55, 60, 62, 65, 75, 77, 79-81, 103-105, 107-109, 115, 196, 315 (*véase* mestizaje)
- mito: 26, 36, 53-54, 60, 81-82, 89, 107, 112, 150, 167, 171, 189-190, 225-226, 229, 324-325, 327
- modernismo: 21, 63, 192
- moderno: 17, 19, 26, 34, 42, 45, 56-57, 66, 70, 82, 87, 110, 121, 123, 129, 144-145, 154, 160, 190, 195-196, 227, 268
- MONGUIÓ, Luis: 21, 37, 51
- MORO, César: 49-52, 63, 194
- módulo: 202, 218, 220-221, 261, 301, 306, 308-309
- MURRA, John: 45-46, 62, 107
- Nativismo: 37, 48
- naturaleza: 19-20, 25-29, 54, 68-69, 73, 89-91, 93-94, 96-100, 113, 115-116, 120, 139-140, 143, 145, 147, 150, 174, 179-180, 190, 198, 202, 206, 210, 218, 220, 226, 233-234, 236-237, 241, 247-248, 268, 273, 277-278, 281-284, 286, 288-289, 291, 293, 297-298, 303-305, 308-310, 312-314, 316, 319, 325-326, 329, 333, 335-336, 338-339
- naturaleza peruana: 89
- NERVAL, Gérard de: 153, 183, 270-271, 304, 307-308, 310, 315, 335
- nudos: 143, 151, 159, 186-187, 214, 216, 220-225, 231
- Obra en marcha: 28, 102, 117, 241, 245, 248-253, 260-262, 265-267, 269, 271-273, 275, 277, 301, 306, 308, 319, 324, 328
- obra orgánica: 250-251
- occidental: 24-26, 33, 39, 41, 44-49, 51, 54-55, 57-60, 67, 71-73, 76, 81, 83-84, 87, 102-106, 108, 115, 122-123, 129-130, 136, 144, 161, 166, 187, 226, 232, 234, 277, 279, 281, 290, 299, 315, 330, 338
- OQUENDO, Abelardo: 21, 49, 191, 244, 297
Surrealistas y otros peruanos insulares: 49
Vuelta a la otra margen: 49
- originalidad: 121
- ORTEGA, Julio: 296-297
- ORTIZ, Íñigo: 46, 62
- OVIEDO, José Miguel: 20, 163
- PACHECO, José Emilio: 10, 21, 66
- paraliteratura: 21, 155
- PAZ, Octavio: 154, 167, 249
- Peña Pancho Fierro: 20, 47, 62, 86, 122,

- 124-125, 167
- Perséfone: 319, 324-326, 328, 341
- persona: 20, 22, 76, 80, 109, 129, 158, 173, 194, 196, 226, 245, 251-253, 255, 266, 284, 287, 302-303, 305-306, 314, 328
- personaje artista precolombino: 147
- pintura: 17, 58, 60, 71-72, 103, 120, 126, 128, 130-133, 136, 139-140, 142, 150, 154-156, 158-166, 168, 170, 172, 175, 177-178, 180, 183, 185-187, 189, 199, 203, 207, 213-215, 220, 222-224, 227, 236, 334
- plástico: 23, 27-28, 60, 90, 119, 131, 136, 149, 156, 161, 167, 183, 187, 192-193, 199, 206-207, 218, 225, 236-237
- POE, Edgar Allan: 268
- poema-poética: 29, 117, 182, 184, 234, 260, 319, 328
- poesía pura: 59, 131
- poesía quechua: 25, 58, 60-63, 65-66, 68, 70-71, 74-76, 78-83, 88-91, 95, 100-101, 103, 108, 110-111, 114-117, 124, 131, 136, 146, 164, 171, 180, 185-186, 188, 234, 312
- poesía social: 59
- poética: 17, 19-20, 22, 24, 26, 28, 38, 40, 54, 63, 69, 79, 88-89, 92, 97, 100, 102-106, 109-117, 119-120, 127-128, 137, 141, 143-144, 149-151, 154, 159, 162, 165, 171, 174, 180, 183, 186, 192, 197, 202, 209-210, 225-228, 234, 239, 241, 243, 245-249, 251-252, 257, 260-263, 266, 268, 270-273, 275, 277-278, 280, 288, 290-291, 297-298, 300, 303, 308-309, 316, 326-327, 335, 337, 339, 341
- Pre-hispánico (*véase* prehispanico)
- precolombino: 24-26, 29, 70, 87, 102-103, 119, 121, 123, 125-132, 134-135, 144-145, 147, 154, 156-159, 161, 168-169, 172-173, 179-181, 188, 193, 196, 202-203, 206-207, 215, 221, 224-228, 233, 311, 316, 329
- prehispanico: 17, 26, 35-36, 41, 61, 79, 89, 119, 121-127, 132, 137, 141, 144, 150-151, 154-155, 161, 166-167, 169, 172, 180, 187-188, 225, 329
- Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*: 124, 164
- primitivo: 93
- protagonista lírico: 25
- protagonista lírico occidental: 248, 252, 259, 277, 290, 324, 327, 337-338, 342
- quechua: 18, 24-25, 37, 41, 47, 49-50, 54, 58, 60-63, 65-66, 68-71, 73-84, 87-97, 100-112, 114-117, 124, 131, 136, 146, 149, 161-164, 166-167, 171, 179-180, 185-186, 188, 196-197, 224, 233-234, 236-238, 312, 319, 328, 330, 334
- QUEVEDO, Francisco de: 196, 273, 301-302, 305, 308, 338
- QUIJADA JARA, Sergio: 63, 66, 68, 88, 91
- Canciones del ganado y pastores*: 200
- cantos quechua-español*: 66
- quipus: 143, 151, 186, 215, 217, 220-225, 227, 231
- RAMA, Ángel: 107
- Rama Florida (*véase* La Rama Florida, Ediciones de)
- recuerdo: 63, 85, 183, 203, 304-305, 307-308, 310, 316, 318, 322, 335, 337
- REISZ, Susana: 175-178
- rescate: 26, 37, 70, 107, 119, 121, 124-125, 128-129, 132, 141, 144, 150-151, 159, 180-183, 186, 189-190, 210, 219, 226-227, 233, 236, 263, 307, 310, 312, 337, 340
- restos: 85, 103-104, 114, 143, 208-210, 213, 216-217, 219-221, 228, 230, 236
- Revista Peruana de Cultura*: 24, 49, 134, 164
- RIVET, Paul: 62-64

- ROJAS, Armando: 21, 297
- ROWE, William: 35, 52, 109, 112, 188-189
Mito e ideología en la obra de José María Arguedas: 112
- SALAZAR BONDY, Sebastián: 21, 23-25, 27, 44, 47, 61, 63-74, 79-88, 95, 105, 108, 117, 119-121, 124-125, 130-132, 136-137, 143-144, 150-151, 154-158, 157, 160-161, 163-164, 171, 186, 191-192, 194, 196-198, 200, 202-203, 211, 213, 215, 224, 227, 233, 236-237, 243, 263, 269, 342
Arte milenario del Perú: 70, 196
Cerámica peruana prehispánica: 71, 196
Cielo textil de Paracas: 202, 224
Cómo la pintura ha buscado al Perú: 130
Cuaderno de la persona oscura: 196
Fernando de Szyszlo: 21, 44, 55, 60, 86, 119, 122, 153, 155, 158, 161, 164, 167-168, 171-172, 186, 192, 227, 234, 263, 342
Lima la horrible: 71, 131
Llamas de la pintura: 214
Museos vivos: 124
Ollantay: 66, 70, 75, 196, 215
Patrimonio artístico y cultura: 85
Poesía quechua: 25, 58, 60-63, 65-66, 68, 70-71, 74-76, 78-83, 88-91, 95, 100-101, 103, 108, 110-111, 114-117, 124, 131, 136, 146, 164, 171, 180, 185-186, 188, 234
Respuesta a Szyszlo: 131, 160
Respuesta a tres discrepancias: 130, 155
Szyszlo y su pintura: 131, 155, 160
Una voz libre en el caos: 71
Visita al salón de arte abstracto: 161
- SALINAS, Pedro: 20, 241, 250-251
- SCHELLING, Vivian: 35
- SCHLIEMANN, Heinrich: 29, 182, 272
- SCHÖNE, Albrecht: 139-140, 175
- SILVA, Carlos: 153, 169, 186-187
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: 21
- simbólico: 38, 42, 58, 82, 132, 144, 173-178, 180, 184, 189
- SOBREVILLA, David: 168, 171
- SOLOGUREN, Javier: 17, 19-29, 44, 47, 49, 63, 75, 79-80, 82-83, 85, 87-100, 102-108, 112-117, 119-121, 126-128, 132-151, 153-154, 157, 160, 163, 165, 171-174, 177-191, 194, 196-197, 207, 209, 213, 215, 222, 224, 227, 233-234, 236-237, 239, 241-255, 257-263, 269-270, 272, 275, 277-294, 296-305, 307-314, 316, 319, 324, 327-332, 335-337, 339-342
El arte en el Perú antiguo: 172-173, 179
Bajo los ojos del amor: 259-261, 272
Detenimientos: 243, 249, 259-260, 264, 283-284, 286
Carta de viaje: De Tlaxcala a Puebla y Oaxaca: 303, 308
El código secreto del realismo: 139
Dédalo dormido: 249, 260, 264, 293
Diario de Perseo: 259, 264, 285
Estancias: 29, 249, 260-270, 272-274, 278-279, 290-298, 301, 305-306, 309-310, 312, 316
Gravitaciones & tangencias: 22
La gruta de la sirena: 29, 259, 262, 264, 270-271, 273, 290, 308, 313, 315-316
Guirnalda a Gérard de Nerval: 183, 307
Hispanoamérica y la novela: 137
Homenajes: 259, 264-265

- La Hora*: 39, 127, 133, 148, 184, 249
Lectura de una imagen: 172-173, 183
El lucero grande de José María: 113, 126, 149, 172
El Morador: 259, 264, 281, 283, 285
Otoño, endechas: 213, 259, 261-262, 264, 286, 289, 314, 316
Pintura de Fernando de Szyszlo: 158, 172
Poesía quechua del Perú: 79, 88, 108, 146, 312
Recinto: 29, 117, 154, 171, 181-182, 198, 209, 234-235, 237, 247-249, 258, 260, 263-266, 271-275, 319, 328-332, 335, 337-339, 341-342
Surcando el aire oscuro: 248, 258, 264-265, 273-275
Szyszlo y la configuración del vestigio: 172, 180
Tejidos precolombinos: 26, 145, 149, 172
Tornaviaje: 249, 260-261
El último Szyszlo: 172, 207
El viejo arte prebispánico en pos del mundo: 17, 126, 132, 141, 150, 172
Varia: 173-174, 246-248, 251, 257-264, 267, 270, 315
Vida continua: 22-23, 28-29, 82-83, 102, 117, 149, 171, 241, 243-249, 251-253, 255, 257-261, 263-266, 268-273, 275, 277-278, 284, 290, 294, 296-297, 301, 306, 308, 313-315, 319, 327-328, 341
SONCINI, Anna: 213, 287, 290, 297-298
SUÁREZ-MIRAVALL, Manuel: 62, 65-66, 88
La poesía en el Perú: 65-66
SZYSZLO, Fernando de: 21, 23-24, 26-27, 44, 47, 55-56, 58, 60, 71, 83, 86-87, 89, 103, 105, 119-124, 126, 131, 136-137, 143-144, 151, 153-172, 174, 177-183, 185-190, 192, 194, 196, 207, 227, 234-238, 263, 291, 330, 334, 337, 342
Apu Inka Atahuallpaman: 153, 162, 164-166, 168, 184, 188-189, 330, 334 (véase Apu Inca Atahuallpaman)
Apu Kon Tiki Wiracocha: 168
Arte y ciencia: algunas reflexiones: 180
Cajamarca: 159, 161-162, 178, 184, 188
Casa Ocho: 181
Camino a Mendieta: 181, 184
La ejecución de Túpac Amaru: 168, 170, 184, 188
Huanacaburi: 168
Illa: 93-94, 168
Imago: 181, 184
Inkarri: 103, 153, 168, 170, 181, 188-190, 334 (véase *Inkarri*)
Interiores: 181
Mario Carreño: pintor cubano: 55, 157
Natura De Fecit: 181
Noche estrellada: 181
Ocho litografías en homenaje a César Vallejo: 161
Piedra de Sok: 154, 181
Puka wamani: 168, 170, 184
Puriq Runa: 181
Runa Macij: 181
Travesía: 181, 184
Uku Pacha: 168
Valle Grande: 181, 188
Waman Wasi: 181
Yawar Fiesta: 154, 168
tejidos: 17, 26, 28, 132, 145-146, 148-149, 151, 154, 172, 197, 220, 224, 284

- telas: 126, 148, 151, 156, 160, 181-182, 186-187, 195, 198, 215, 217, 220, 222, 224, 231, 315
- TELLO, Julio C.: 35, 37
- textil: 144, 146-151, 165, 185, 197-202, 209, 224, 228, 333
- técnicas: 25-26, 74, 79, 99, 112, 117, 121, 133, 135-136, 138, 141-144, 149, 153, 159, 200-201, 213, 233-234, 237, 242, 307, 342
- TRABA, Marta: 167
- trama: 75, 77, 109, 144, 148, 150-151, 215, 229, 253-254, 284
- trapos: 221, 223
- TÚPAC AMARU: 168, 170, 184, 188-189
- universal: 29, 52, 54, 72, 102, 119, 122, 129, 132, 141, 145, 157-158, 192, 231, 340-341
- URBANO, Henrique: 42
Modernidad en los Andes: 42
- VALCÁRCCEL, Luis E.: 37, 39-40
Tempestad en los Andes: 37
Ruta cultural del Perú: 40
- VALLEJO, César: 27, 37-38, 48, 60, 154, 161-162, 154, 165, 166, 172, 177-178, 185, 191-192, 194
Trilce: 38
El tungsteno: 38
- Vanguardia: 37, 48, 70
- Vanguardismo: 37 (*véase* vanguardia)
- VARELA, Blanca: 21, 23-24, 27, 44, 47, 105, 157, 171, 191, 194, 203-204, 206-208, 210-211, 214-215, 224, 227, 233, 237, 342
Canto villano: 204
Ese puerto existe: 204, 207
Luz de día: 207, 210, 214-215
Frente al Pacífico: 207, 210-211
Máscara de algún dios: 210-211
Mediodía: 204-205, 207, 210, 213
Palabras para un canto: 207-208, 210-211
- vestigio: 103, 153, 172, 180, 183-185
- vida literaria: 22, 50
- VIENRICH, Adolfo: 62, 66, 88
- Vietnam: 108
- visual: 23, 26, 60, 126, 136, 139-140, 142-143, 151, 159, 173-175, 178, 186, 198, 200, 203, 206, 209-210, 213, 221, 223, 230, 235, 237, 333
- volumen: 19, 22-23, 28, 36-37, 42, 46, 61-64, 66, 71, 74-75, 78, 88, 91, 95, 102, 109-110, 131, 134, 146, 169, 191-192, 194, 203, 218-219, 241, 244-252, 254-255, 257-260, 262-263, 265-267, 272, 274, 278, 297, 301, 313, 315, 319, 326, 328, 333, 337
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo: 20-21, 24-26, 44, 47-60, 62-63, 72, 83, 107, 112, 117, 123, 129, 133-136, 140, 143, 150, 154, 157, 164-168, 171, 174, 185, 191, 194-196, 203-204, 238, 263, 269, 342
Abolición de la muerte: 49, 154
Amaru: 20-21, 27, 47, 49, 53, 123, 134, 168, 170, 184, 188-189, 297, 319
Las ínsulas extrañas: 49
José María Arguedas (1911-1969): 21, 53
Las lenguas y la poesía: 52
Las Moradas: 20, 24, 49, 55-56, 123, 134, 194, 243, 269, 300
Poesía quechua y pintura abstracta: 58, 60, 164, 180, 185
La tradición, los museos y el arte moderno: 56, 129
La última novela de Arguedas: 53-54
¿Una expresión genuinamente americana?: 55, 157
- WESTPHALEN, Judith: 28
- WHITMAN, Walt: 327
- ZUIDEMA, Tom: 45



*La construcción de un artista
peruano contemporáneo*
se terminó de imprimir en
el mes de junio de 2000
en los talleres de
Cromática S. A. C.

Este libro se enfoca en dos procesos simultáneos que, entre 1950 y mediados de los setenta, llevan a cabo los artistas peruanos Emilio Adolfo Westphalen (1911), José María Arguedas (1911-1969), Javier Sologuren (1921), Jorge Eduardo Eielson (1924), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Blanca Varela (1926) y el pintor Fernando de Szyszlo (1925): la formulación consciente de una identidad nacional y la construcción «poética» de un artista peruano contemporáneo. Durante este período, los artistas mencionados intercambian puntos de vista con respecto de sus imágenes del Perú y participan en las polémicas en torno de la identidad nacional. Con la excepción de Arguedas, la obra de estos escritores ha sido con frecuencia rotulada por la crítica como «formalista» y «europeisante» debido a su alto nivel técnico y a la ausencia de temas nacionales, a pesar de la presencia de numerosos elementos peruanos nativos. Este libro cuestiona esas ideas y propone que el intercambio cultural entre el «surrealista» Westphalen y el «indigenista» Arguedas dio lugar a un proyecto artístico que fue desplegado y expandido a través de las poéticas de los artistas más jóvenes del grupo estudiado: la construcción de un modelo coherente para la articulación de prácticas culturales en un Perú culturalmente múltiple, dirigido a reemplazar la supuestamente «natural» confrontación entre lo «foráneo» y lo «nativo». El libro dedica especial atención a la obra de Javier Sologuren, puesto que el autor se sirve de ésta como eje ordenador de una compleja red de relaciones amicales, artísticas e intelectuales. Según plantea este trabajo, los artistas y escritores de este grupo entienden la naturaleza del arte como una experiencia de «movimientos de apropiación cultural» en un contexto en donde tradiciones múltiples y simultáneas cohabitan en fructífera y, usando una frase acuñada por Sologuren, «feliz promiscuidad».