

Producción y circulación de ideas: el *saludo* de los intelectuales peruanos a los argentinos en los tempranos sesenta.

ADRIÁN CELENTANO
IDIHCS-FAHCE-FTS-UNLP

I. RADIO, TRANSMISIÓN EN VIVO

Corría el año 2009 y preparando un trabajo sobre intelectuales latinoamericanos dimos con una curiosa cinta grabada por Radio Nacional del Perú (RNP) para ser retransmitida en la Argentina por la Radio Universidad Nacional de La Plata (RULP), primera emisora universitaria latinoamericana.¹ La cinta registraba las voces de locutoras, artistas, historiadores, filósofos, escritores, etnólogos, dramaturgos y actrices, figuras que se dirigían desde tierra inca al auditorio argentino. Dejando correr la cinta, nos convencimos de que ese saludo, pronunciado en 1961 por los intelectuales peruanos,² nos ofrecía la posibilidad tanto de revisar las representaciones de lo popular, de la cultura y del pasado peruano vigentes hace medio siglo, como de reconstruir sus argumentos y reactivar sus sentidos.

Nos propusimos, entonces, abordar las voces que se suceden en la cinta a partir de las ideas que aquellas ponen en circulación. Para ello fue central la recuperación de las trayectorias de los y las intelectuales, y también la reconstrucción de las contradictorias situaciones sociales y políticas en que se produce la circulación de las ideas. En particular, creemos que la distancia epocal con la que hoy escuchamos la emisión permite una reflexión sobre la producción ideológica de entonces, cuyo límite está marcado por la radicalización del campo intelectual de los años setenta. Y creemos además que “en última instancia” –siguiendo ese conocido postulado de que “las ideas que no circulan no combaten”– al reactivar aquellas cuestiones, producimos una interpelación del lugar que ocupamos como trabajadores de la cultura.

En el proceso de circulación de las ideas puede advertirse un tipo de tareas consideradas por los intelectuales como fundamentales, unos problemas sociales

1- Agradezco aquí por su apoyo para el presente trabajo a la periodista Nelly Buscaglia y a su asistente Adriana Palma. Buscaglia es Jefa de Programación de AM 1390 de Radio Universidad Nacional de La Plata y conducía el programa “Mediodía”, en el que fui columnista entre 2005 y 2009.

2- La cinta original fue solicitada en 1961 a la Radio Nacional del Perú, por Mario Porro, el fundador del Archivo de la Palabra de Radio UNLP, la locutora se dirige también a ese archivo, cuando presenta las intervenciones: “En Lima, el 3 de Julio de 1961, para el “Archivo de la Palabra” de Radio Universidad Nacional de La Plata [...]”

juzgados acuciantes y una determinada relación deseada entre la situación local o continental y los asuntos internacionales. En nuestro continente, ya a principios del siglo XIX fue fundamental para los letrados revolucionarios que su prédica traspusiera las fronteras y límites regionales hasta alcanzar una dimensión continental. Y durante el siglo XX, la expansión de los sistemas educativos y los aparatos culturales les brindó las condiciones para masificar esa difusión. Asimismo, muchos intelectuales vivieron la cuestión de llevar las ideas a la práctica como un imperativo acuciante que intentaron plasmar de diversas formas según las condiciones ofrecidas por la coyuntura histórica.

En cuanto a Argentina y Perú, el vínculo entre sus letrados se remonta a los tiempos de la colonia. En el siglo XX, logra una productiva intensidad en los dos períodos vanguardistas: en los '20 con la eclosión de la Reforma Universitaria y en los '60 con la radicalización política y cultural.³ Por cierto, los recursos materiales que modelaron y sostuvieron ese flujo de ideas variaron entre ambos momentos. En los años '20, los periódicos, los libros, las revistas, los viajes y las correspondencias fueron poderosos instrumentos con los que los intelectuales se propusieron *salvar la nación*.⁴ En los '60, los medios masivos de comunicación, las nuevas editoriales, los discos y la radio fueron determinantes tanto para consolidar la identidad nacional, como para intervenir en la pugna por definir y renovar la "singularidad" cultural latinoamericana.⁵

En cuanto a las emisoras radiales, durante los períodos relativamente democráticos, como el que vivía Perú en 1961, las radios estatales ejercieron una función cultural abiertamente enfrentada a la que realizaban las privadas.⁶ Mientras éstas tendían a reproducir las ideas de las clases dominantes y sus intereses privados, las

3- Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II, Buenos Aires, Katz, 2010. Nótese que en este libro fundamental se dedican cinco capítulos a los intelectuales peruanos. Melgar Bao, Ricardo, "Huellas, redes y prácticas del exilio intelectual aprista en Chile"; Terán, Oscar, "*Amauta*: vanguardia y revolución"; Bergel, Martín, "La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del APRA peruano (1921-1930)"; Gonzales, Osmar, "Indigenismo, nación y política en el Perú (1904-1930)"; Millones, Luis, "Arguedas: los peruanos somos un 'noble torbellino de espíritus diferentes'".

4- Funes Patricia, *Salvar la Nación*, Buenos Aires, Prometeo, 2006. Para Funes desde los años veinte "salvar a la nación" es el mandato asumido en el siglo XX por los intelectuales peruanos frente a la fragmentación que impone la modernización capitalista. Ver también Funes, Patricia y Ansaldo, Waldo, "Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento de los años veinte y sesenta", en *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, 5, La Plata, 1998, pp. 13-75.

5- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

6- En nuestro análisis, partimos de considerar a la radio desde la perspectiva propuesta por María Cristina Mata. Para esta autora, la radio no debe ser considerada un mero vehículo de contenidos, ni solo una reproductora de la ideología dominante. Más bien, la radio es "un canal tecnológico que requiere y admite el uso de unos determinados códigos y no admite otros. Un conjunto de mensajes (contenidos organizados según géneros y formatos específicos) elaborados por unos ciertos emisores con la intención de producir determinados efectos en los oyentes". Ese canal tecnológico debe ser analizado como una "institución social (económica/cultural) sujeta a leyes, regulaciones, normas y a cambios históricos dados básica-

radios estatales se dirigían a amplias audiencias proponiéndoles representaciones unificadoras de las distintas poblaciones del territorio. Específicamente, ellas tendieron a promover una identidad nacional, construida a partir del monolingüismo del español y de una cultura común que trascendería los intereses privados. Si bien los vaivenes políticos y las mutaciones sociales de Perú volvieron sumamente compleja la efectiva homogenización cultural, ésta registra un marcado impulso hacia los años cincuenta, cuando el desplazamiento de la población campesina, india y mestiza, hacia Lima y la zona costera serrana produce la masificación de las ciudades e intensifica el proceso de mestización cultural.⁷

Tiene lugar entonces una marcada modernización de la cultura, apreciable en el crecimiento del sistema educativo primario y secundario, en la renovación formal de las expresiones artísticas, en la especialización del trabajo intelectual, y también en la ampliación del circuito literario a través de los Festivales del Libro o de la masividad que desde 1959 adquieren las editoriales populares, como *Populibros*. Aunque ese proceso no consigue los niveles deseados de público –sobre todo, en cuanto al libro universitario y a la producción teatral–, sí conduce a revisar los interrogantes clásicos de los intelectuales, a saber la vigencia de la dicotomía sierra / costa y la posición de Lima allí, la contradicción entre el indio y el blanco, la penetración imperialista en la economía peruana y el rol de los intelectuales en la sociedad. Cabe recordar que se trata de una modernización cultural que corre paralela a las limitaciones de la “modernización imposible” en la faz económica y social, caracterizada por la dependencia del capitalismo peruano.⁸

Inscripta en el proceso de modernización cultural, hacia los '60 la Radio Nacional del Perú combinaba la información (en general, vocera del poder político del momento), la producción de radioteatros, la difusión de la alta cultura (música clásica y ópera) y los programas de música folklórica y moderna. Ponía así en el aire

mente por transformaciones en sus aspectos sociológicos, jurídicos (quienes la manejan o controlan) y en sus mensajes.” Para Mata, la radio de ser medio de transmisión “deviene espacio de compleja interacción entre emisores y receptores, entre medios (instituciones) y públicos. Esa interacción es diálogo entre propuestas y gustos, propuestas y necesidades pero también confrontación, negociación. Consecuentemente, la radio se convierte en espacio clave (como los restantes medios masivos) para la constitución de identidades individuales y colectivas a través del juego de múltiples interpretaciones”. Estos aportes son útiles para nuestra reflexión con un recaudo: los estudios de Mata hacen centro en la recepción, una dimensión difícil de evaluar sobre la emisión que aquí consideramos, más allá de constatar que se supone un auditorio culto, de perfil universitario e inclinaciones políticas progresistas, de todos modos creemos que esta dificultad no afecta el trabajo con el resto de la propuesta de Mata. Mata, María Cristina “La radio: una relación comunicativa”, en:

<http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/35MariaMata.pdf>

7- La población limeña paso de 520.000 en 1941 a 1.428.000 habitantes en 1961, en ese año 8 de cada 10 limeños había llegado a la ciudad en los años '50. Ribeiro, Darcy, *Las américas y la civilización*, Buenos Aires, CEAL, 1972, p. 163.

8- Cornejo Polar, Antonio, “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, 1982, pp. 125-127.

el contacto entre “alta” y “baja” cultura, al tiempo que buscaba integrar a la cultura nacional en el código de la cultura universal. Un formato similar tenían las radios estatales de otros países latinoamericanos, entre las que se encuentra la estación nacional argentina y las emisoras provinciales.

El programa peruano que analizaremos se propone cumplir esa función cultural mediadora, y para ello apunta a un público instruido y con tendencias políticas progresistas, aunque naturalmente no busca descartar una audiencia más amplia que no cumpla esos requisitos. Por otra parte, la RNP logra la mayor articulación material de esa función cultural mediadora en 1959, con la emisión de “Universidad del aire”, una audición en la que reconocidos profesores dictan lecciones sobre distintas áreas de la cultura letrada ofreciendo al auditorio la posibilidad de adquirir por correo las copias escritas de las clases.

En cuanto a la situación política del momento en que se trasmite el programa, acercándose el final de la presidencia del conservador Manuel Prado Ugarteche, la disputa por el control del aparato estatal dominaba la coyuntura política. La puja electoral se desenvolvía entonces bajo amenaza de golpe militar. Competían los demócratas cristianos, encabezados por Belaunde Terry, los nacionalistas, partidarios de Odría, y el APRA oficial, liderado por Víctor Raúl Haya de La Torre. Esa contienda presidencial tenía como telón de fondo la conmoción generada por las huelgas de 1960 de los obreros costeños y por las masivas ocupaciones en 1961 de tierras serranas por parte de los campesinos indígenas, que atraieron la atención de la joven intelectualidad hacia los valles de La Convención y Lates, cerca del Cusco.⁹

De este modo Perú entra –parafraseando la expresión de Arguedas– en un *turbellino de contradicciones* que desemboca en el golpe militar de 1962, que consigue evitar el acceso al poder de Haya de la Torre. Se trata del año en el que avanza por el continente americano la llamada Alianza para el Progreso, organización con la que Estados Unidos busca contrarrestar la incidencia de la Revolución Cubana en los liderazgos latinoamericanos.¹⁰ Por ese entonces, numerosos dirigentes polí-

9- En ese despertar político de los campesinos influyeron “su participación como jornaleros eventuales en el gran enclave minero de Cerro de Pasco y en las refinerías de acero de La Oroya, ambos en la sierra central y ambos con sindicatos combativos; su contacto con la vida ciudadana al emigrar temporalmente a Lima, su contacto con los parientes y convecinos que había ido a la costa para trabajar o estudiar y habían quedado allí; y debido al aumento de la alfabetización y la información política.” De la Peña, Guillermo, “Las movilizaciones rurales en América Latina desde 1920”, en Bethel, L., *Historia de América Latina*, Buenos Aires, Crítica, 1997. Valderrama, Mariano, “Historia política del movimiento campesino peruano en el siglo XX”, en González Casanova, Pablo (ed) *Historia política de los campesinos latinoamericanos*, México, 1985. Durante esos años crece la disidencia dentro en las filas apristas que dará lugar al “APRA Rebelde”, juvenil y de izquierdas, del cual saldrán los militantes de las guerrillas rurales de esa década, como la del MIR, dirigido por de la Puente Uceda, donde también militará el joven poeta Javier Heraud, que provenía del Movimiento Social Progresista.

10- Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América latina*, Buenos Aires, Alianza, 1992.

ticos de distintas fracciones compartían la consigna de que los peruanos debían “conquistar el Perú” y que para ello se debían reformar, aunque sea parcialmente, las estructuras socioeconómicas tradicionales, como modo de contener el avance del comunismo. Esos valores eran sustentados, entre otros, por “El Comercio”, medio periodístico que auspiciaba programas de la radio estatal y al que también se lo consideraba aliado de nuevas tendencias en las fuerzas armadas.¹¹

En este contexto la emisora estatal nacional peruana convoca en Lima, entre el 3 y el 11 de julio de 1961, a diversos intelectuales y artistas para grabar en sus amplios estudios un programa especial dirigido al público argentino. La cinta magnetofónica, de una hora de duración, es cuidadosamente editada, con separadores en los que la locutora oficial presenta cada intervención, como ese que reza: “En la sala de grabaciones de la Radio Nacional del Perú, hoy 3 de Julio de 1961, en Lima, dice Sebastián Salazar Bondy”. En la producción y circulación de esa cinta, se articula un dispositivo integrado por fragmentos de libros inéditos, lectura de artículos académicos, prólogos y presentaciones y audiciones de música andina, grabada en disco o versionada en vivo en el estudio. A ello se agregan el ensayo histórico, el teatro leído y la poesía en la voz de los autores. Esos autores son, por orden de aparición: José María Arguedas, Martín Adán, Manuel Moreno Jimeno, Javier Sologuren, Luís Valcárcel, Luís Jaime Cisneros, Sebastián Salazar Bondy y Dalmacia Samohod, la única mujer.

Varias de estas personalidades simpatizaban con la izquierda o militaban en partidos progresistas: Arguedas se carteaba con Hugo Blanco, el líder guerrillero apresado en 1962; Sebastián Salazar Bondy participaba, con su hermano Augusto, de la conducción de la corriente de izquierda independiente Movimiento Social Progresista; Cisneros integraba el progresismo democristiano; y Dalmacia Samohod era una joven universitaria marxista. Se trata de figuras provenientes de las clases medias; algunos eran funcionarios del estado peruano y todos habían sido intelectuales multipremiados, que disponían de becas para viajes e investigaciones en Europa y Estados Unidos. A la vez, no era difícil encontrar entre estos letrados la valoración del compromiso del intelectual con los sectores populares, combinado con el nacionalismo y la modernización cultural.¹²

11- Bertram, Geoffrey, “Perú: 1930-1960”, en Bethel, L., *Historia de América Latina*, Buenos Aires, Crítica, 1997, p. 62. Ver www.radiosuceperu.com.

12- Al respecto, Nuria Vilanova traza una perspectiva histórica: “Por lo que se refiere a la literatura, el proceso iniciado ya en los años veinte con Vallejo, Albuja y posteriormente con Arguedas y los poetas y escritores de los años cincuenta y sesenta, en el que se hace realidad una toma de conciencia social y política que es trasladada directamente a la producción literaria, culmina, de alguna manera, en los años setenta con lo que sería el ‘desborde literario’, es decir la irrupción y proliferación en la escena cultural y literaria nacional de una serie de jóvenes escritores de origen humilde, muchos de ellos de provincia, otros emigrantes o hijos de emigrantes, cuya obra literaria da una voz a su gente y refleja la transformación de la vida peruana de la cual ellos son producto”, en Vilanova, Nuria, “Mariátegui y el ‘desborde literario’ de los años setenta a noventa”, en Melgar Bao, Ricardo y Weinberg, Liliana, *Mariátegui entre la memoria y el futuro de América Latina*, UNAM, México, 2000, p. 103.

En las páginas que siguen analizamos el conjunto de representaciones y argumentos que integran la cinta emitida y archivada hace medio siglo. Asumiendo que el medio también hace al mensaje, abordamos esa grabación como una intervención que articula prácticas específicas de distintos intelectuales. Algunas de las preguntas que orientan este análisis son: ¿Qué perfil de intelectual y qué tipo de intervenciones integraron el programa radial? ¿Cómo se relacionan las intervenciones de los intelectuales y artistas con las dicotomías regionales, con el pasado peruano, sus monumentos y documentos? ¿Qué relación guardaban los contenidos con el momento político y cultural del país andino? ¿Cuáles fueron las representaciones de la sociedad argentina puestas en circulación por la audición limeña?

1. ARGUEDAS: MÚSICA Y NOVELA

*mi cuerpo sentía al mundo empapado,
dominado por el espectáculo de la marcha
y por el jarahui que lo penetraba y rendía*
José María Arguedas, *El Sexto*.

Un primer dato significativo de la grabación es que casi la mitad de su duración está a cargo de José María Arguedas, escritor y etnólogo, referente fundamental de la crítica cultural peruana de la época. En la cinta no fue incluido ningún crítico literario, ni los novelistas reconocidos de la generación anterior, como Ciro Alegría, Enrique Coingrains o Juan Ramón Ribero. Esas funciones culturales fueron ejercidas por el autor de *Yawar fiesta*, quien participa en su doble faceta de etnólogo y escritor, pues presenta primero la “música indígena” y luego un fragmento de *El Sexto*, novela en ese momento inédita.¹³

En 1961, Arguedas se encontraba redactando su tesis doctoral sobre etnología (aprobada en 1963) y acababa de regresar de una estadía en España, con la que procuró comparar las tradiciones hispánicas y peruanas. Ha señalado Millones que con esos estudios Arguedas se propone “romper la tiranía de lo diverso, y construir una obra que exprese muchos de esos mundos” pues para Arguedas los peruanos son “un noble torbellino de espíritus diferentes”.¹⁴

En la presentación de la cinta, el intelectual peruano intenta dar cuenta del peso de las transformaciones musicales desde las etapas incaica y colonial a la actualidad, a través del análisis y difusión de hayllis, huaynos y chonguinadas. Allí aclara que cierta danza está “dedicada a la navidad católica, pero lleva el nombre de las antiguas danzas triunfales incaicas” y luego adjudica las obras a las áreas culturales como Ayacucho, Arequipa, Cusco, Valle del Mantara, para finalmente distin-

13- Arguedas, José María, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979. 1ª edición Argentina: Losada, 1974, 1ª edición peruana: 1961.

14- Millones, Luis, “Arguedas: los peruanos somos un ‘noble torbellino de espíritus diferentes’” en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2010.

guir la canción de la ejecución y de los movimientos del baile, enfatizando la mezcla de estilos y géneros musicales.

Ahora vamos a escuchar un *huayno* de la provincia de **Parinacochas** del mismo departamento de Ayacucho. Esta provincia queda muy al sur de Ayacucho y está vecina al departamento de **Arequipa**, y **ha recibido la influencia la música de esta zona de la región sureña**, a pesar de ser un pueblo muy aislado, el pueblo de Pausa, de donde proviene esta música, **es altamente mestiza**, toda **la letra** de la canción, como lo veremos, en **castellano**, y el instrumento fundamental es la **guitarra acompañada de charango**. Esta zona es famosa en el país por el hecho de que allí están seguramente los mejores intérpretes de charango, quizás de todo el Perú.¹⁵

Distanciando su posición de cualquier reclamo de pureza, el escritor-etnólogo insiste en la primacía del mestizaje del indio, el europeo y el negro, que se refleja, entre otros lugares, en el terreno musical. Por ejemplo, destaca la mezcla de cierta danza de negros con el haylli, e inmediatamente después se dirige al auditorio para subrayar las singularidades de cada canción con las combinaciones de letras en quechua y castellano. Asimismo, insiste en la presencia de instrumentos españoles e incas, en la mezcla con elementos franceses en ciertas piezas y en el equilibrio de diversas regiones culturales peruanas. Lo citamos en extenso:

Enseguida vamos a oír un huayno del departamento de **Cusco** de zona **más inca** del departamento del Valle de **Vilcamapa** del pueblo de San Pablo de la provincia de **Canchis**. El huayno es un baile y una canción de origen prehispánico, es evidente de que en la época antigua **existía un tipo de danza de carácter íntimo** que era el huayno, y era bailado por parejas y **el gran baile popular** de las grandes fiestas, un baile de multitud era la hachua. El huayno ha sobrevivido casi en todo el Perú, sin embargo los estilos son diferentes según las regiones. Y parece que **no hay duda ninguna de que la diferencia de estilos esta determinada todavía por las muy antiguas áreas culturales del Perú**, es probable de que las personas no muy familiarizadas con este tipo de música confundan fácilmente los estilos, pero nosotros en Perú los distinguimos muy claramente. Ante los primeros ritmos podemos decir **si un huayno es de Ayacucho, si es del Cusco, si es de Ancash**. [las negritas son mías (AC)]¹⁶

15- Arguedas, José María, "Prólogo a algunos trozos de música indígena", transcripción de la cinta grabada en 1961. Agradezco la colaboración de Soledad N. Montero. Las negritas son mías (AC).

16- Ver también "La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético", en Arguedas, José María, *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1989, pp. 71-74; y Arguedas, José María, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 166.

Para completar el mapa regional peruano, Arguedas convoca a Justo Morales, quien interpreta en los estudios “La marca del ganado”, seguida de la danza cuzqueña “Guajara Pucara” y “Danza de la primavera”. La música termina por ocupar un espacio preponderante en la edición del programa: se incluyen siete canciones, tres de ellas grabadas en estudios. Con ese esfuerzo de producción, la institución estatal RNP estaría develando su convicción de que cuando se busca caracterizar la cultura, tanto para el público local como para el argentino, la música serrana es más eficaz que las letras, la historia y el teatro peruanos.

Por otra parte, debemos recordar que a partir del denominado *boom* la novela se vuelve, en esos años, la expresión cultural en ascenso a nivel continental.¹⁷ Ello se advierte en el programa radial, ya que luego de caracterizar a Perú a través de su música, Arguedas decide leer un fragmento de su novela. Esta ordenación donde prima la música sobre el género en ascenso que es la novela podría atribuirse a las características del medio radiofónico. En efecto, probablemente el programa no aliente la subordinación cultural de la forma novela a la música, sino más bien dado que se trata de un programa radial, decida atenuar la densidad de la palabra hablada. Como nos sugiere Alejandra Mailhe, habría una singularidad cultural popular que para Arguedas la música transmitiría mejor, una especificidad expresada más claramente por la voz y los sonidos de los otros que por la propia escritura letrada.

Arguedas anuncia “voy a leer un trozo de la novela inédita *El Sexto*” y recita el monólogo del protagonista Gabriel, un estudiante de origen serrano encerrado en la tristemente célebre cárcel limeña El Sexto. Para entender la operación realizada allí por el escritor peruano, tenemos que detenemos en los modos diversos en que adquiere sentido el monólogo en la grabación y en la totalidad de la novela.

El Sexto es una novela con un tono fuertemente autobiográfico, transcurre en la misma cárcel en que en 1937 Arguedas estuvo preso por atacar, junto con otros jóvenes, al embajador del fascismo italiano en Perú. Esta cárcel –cuyos recurrentes asesinatos, hacinamiento y motines hoy siguen siendo noticia– distribuía en su primer piso a los vagos, asesinos y ladrones, en el segundo a los reclusos por crímenes de poca monta y en el tercero a los presos políticos, pertenecientes en su mayoría al APRA y al Partido Comunista del Perú. La novela logra reconstruir de un modo magistral el enfrentamiento ideológico entre las distintas fracciones políticas, fundamentalmente el rabioso anticomunismo de los populistas y el sectarismo de los marxistas. Pero también, a través de la figura de Gabriel, Arguedas refleja la actitud díscola que tendían a asumir los militantes de origen serrano. El estudiante “independiente” que encarna Gabriel apela a la condición *india y serrana* como definición ordenadora de su alineamiento partidario, fundando con ello un terreno ideológico que lo une tanto con el arequipeño aprista Mok’ontull¹⁸ como con

17- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, 2003.

18- Apodo que proviene de “*Maq’tillo*”, del quechua “*maqta*” que significa joven, adolescente.

Camac, el líder comunista de los mineros serranos.

En cada personaje Arguedas condensa uno de los “universos” en puja en el Perú: provenientes de regiones diversas, los presos portan una específica fuerza interior desplegada en la resistencia a la hostilidad reinante en El Sexto. Sus vínculos establecerían una alianza de trabajadores y estudiantes, radicalizada por el autor de la novela. En efecto, la trama termina por proponer que la posibilidad de la revolución en Perú se encuentra subordinada a la erradicación del odio, y que la resistencia a la hostilidad no debería desaprovecharse –como se advierte en la respuesta que da el líder comunista Pedro luego del fracaso de una acción solidaria entre Gabriel, Mok’ontullo y Camac: Pedro censura esa unidad como un proyecto ilusorio, y exige a Gabriel y Camac más reflexión (como en otros momentos exige teoría).

Si bien en *El Sexto* Camac es la síntesis de la unidad de los explotados ligados al mundo de la sierra y el estudiante Gabriel constituye la posibilidad del futuro, Arguedas caracteriza la relación entre el interior de la cárcel y su exterior superponiendo esos planos con los comportamientos de otro personaje, Pedro, que es asimilado a la totalidad de una clase. Arguedas lo presenta así:

Él tenía cuarentinueve meses de prisión. Había luchado ‘20 años dirigiendo obreros, era un tejedor **calificado** que **leía** mucho. Y aun cuando a veces **hablaba** en términos algo **librescos**, su actitud, sus **movimientos**, su modo de **gesticular**, eran los de un **obrero**. Porque en el Perú **todo** lo externo del hombre **corresponde** aun, casi exactamente, a su **clase**.¹⁹

La unidad entre el intelectual y el obrero que, en el plano de la realidad de los años ‘20, es reclamada por González Prada y por la consigna aprista del “frente único de los trabajadores manuales e intelectuales”, son correspondidas por Arguedas, en el plano de la ficción de *El Sexto*, en términos de la unidad de la vida (los gestos, los movimientos y el trabajo) y los libros (la lectura y el lenguaje), que califican a Pedro para la tarea de dirección política. Pero esa es la tarea que los herederos de aquellas proclamas no cumplen, sobre todo Luis, representante máximo del aprismo en esa cárcel. Por eso creemos que en *El Sexto*, Arguedas señala que las masas están representadas, aunque fallen sus direcciones.²⁰

Como señaló Cornejo Polar, *El Sexto* es un microcosmos de relaciones individuales unidas por una hipérbola al macrocosmos que es la sociedad peruana.²¹ A lo

19- Arguedas, José María, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 33. Las negritas son mías (AC)

20- Al salir de prisión en 1938 Arguedas se vinculó con el Partido Comunista Peruano, del que se alejó enfrentado a la conducción de ese partido en 1940, y no volvió a militar orgánicamente. Pinilla, Carmen María, *Arguedas: Textos Esenciales, Kachkaniraqmi, sigo siendo*, Fondo Editorial del Congreso, Lima, 2004, pag. 106, citado por Murrugarra Florián, Edmundo, “Que la política no mate la celebración de la vida”.

21- Para Cornejo Polar lo monstruoso e intenso del presidio explica la hipérbola como tropo para representar la esencia de ese universo; Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, pp. 165-180.

largo de la novela se repite el retrato de las más crueles vejaciones hacia los presos y, principalmente las generadas entre ellos, a manos de jefes de distintas bandas, tanto la del negro “Puñalada” como la de “Rosita”, la travesti que controla parte del penal –hay aquí que recordar que el protagonismo de homosexuales y travestis es otro de los elementos revulsivos de la novela para su época.

Los enfrentamientos entre los presos “políticos” se desatan nuevamente a propósito del intento de Gabriel de ayudar a un preso común moribundo, lo que motiva que los apristas acusen al joven estudiante de ser un agente de los marxistas y se desate otro episodio de los tantos vejámenes.

Si bien en *El Sexto* las vejaciones estructuran el relato, Arguedas no elige para la emisión radial uno de esos episodios, sino que opta por leer un monólogo interior de Gabriel, en el que el intelectual peruano retoma, según el modelo que fijó en otras novelas y cuentos, sus análisis del mundo serrano.²² Si confrontamos los párrafos leídos con el libro editado, se aprecia con facilidad que casi no hay diferencias textuales, pero también que Arguedas excluye de su lectura en la radio el párrafo anterior y el posterior que remiten a la violencia y los insultos que caracterizan a la novela.²³

22- Dos tiempos se entrecruzan en los relatos de Arguedas: el de la acción misma y el de la representación de ese suceso por obra del recuerdo. Dice Cornejo Polar que “entre los dos mundos que confronta el personaje narrador, el de los indios y el de los *blancos*, hay un abismo. No se trata, empero, de una separación neutralizadora; por el contrario, engendra choques y oposición permanentes, contradicciones agudas, insalvables.” Según el crítico, el referente es muy concreto: el mundo real de la sierra peruana vista desde su célula, la aldea. Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, pp. 28–29.

23- Para explicitar el funcionamiento divergente del fragmento en cuestión, lo transcribimos restituyendo en cursiva los párrafos anterior y posterior que aparecen en la novela. Con esto queda claro que Arguedas omite en la radio la escena violenta que sufre Gabriel ante los populistas:

“-*Serrano’ e mierda!*

-*¡Lambe culo de los comunistas!*

-*¡Traidor, vende patria!*

No contesté a ninguno; el coro de insultos me recordó de pronto uno de los día más grandes de mi infancia.

-*¡Lambe culo de los comunistas! Seguía repitiendo tras de mí la misma voz.*

-*¡Judas!- gritó otro.*

Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa. Una orquesta de pitos y tambores marcaba el compás. El cerro Auquimarca ardía con el sol; estaba cubierto de las rojas flores de k’antu y el sol a esa hora lo hería de frente. Aun sobre las piedras oscuras de la montaña sombrillas de flores crecían y jugaban con el viento. El resto de la tierra, yerbas y arbustos, en ese mes de agosto, estaban ya quemados por la helada.

Frente al Auquimarca, así radiante, marchaban los cóndores atrapados en la cordillera para la corrida de toros. Cuatro hombres, dos de cada lado, les abrían y apresaban las alas. La **multitud** acompañaba en silencio el cortejo; solo a instantes vivaban a la patria en su **castellano bárbaro**. Yo iba llorando delante de los *aukis* cautivos; los **otros niños festejaban** la marcha, corrían de una acera a otra, reían, lanzaban gritos de júbilo, **yo contemplaba padeciendo** a marcha de esos cóndores, a los que hacían caminar a saltos, mientras que **los señores del pueblo aplaudían** desde las aceras y balcones. Cada cóndor llevaba al cuello cintas de colores. Caminaban con la cabeza echada a un lado; la mancha blanca, inmensa, del lomo y las alas se extendía bajo la luz. Abrazaban casi todo el ancho de la calle, con las alas. Iban a saltos; yo tenía la impresión de que sus patas les dolían, porque apenas toca-

En el fragmento leído la infinita violencia de la sociedad carcelaria es metaforizada por la marcha de los cóndores apresados por los hombres. Todos bajan desde el cerro Auquimarca, dominado por los *awquis*,²⁴ recorren el pueblo, pasan frente a la iglesia y llegan a la plaza para terminar encerrando a los cóndores en la cárcel. Los cóndores soportan los golpes mientras los señores aplauden y la multitud grita “solo a instantes” por la patria en un “castellano bárbaro”. Los cóndores cautivos, agarrados de las alas por los hombres, son acompañados por el sonido de piteros y tambores, pero a medida que avanzan cosechan los lamentos de las mujeres, que cantan hasta que los introducen en la cárcel. A continuación, Arguedas condensa la relación de Gabriel con los hombres de El Sexto: el narrador protagonista recuerda su marcha al lado de los *awkis*-héroes, a quienes apoya sabiendo que no puede ser uno de ellos. A la cabeza de los *awkis*, danza un joven vestido de rojo con sombrero cubierto de espejos. En el sueño, el niño y la multitud aparecen desdoblados: mientras Gabriel llora, otros niños se mofan de los *awkis*; la multitud se somete vitoreando a la patria, pero solo por instantes y sincréticamente, seguramen-

ban las piedras del suelo, las levantaban sufriendo.

-¿Por qué lloras; por qué no te vas? - me preguntaban.

-Estoy acompañando -les decía.

Iba **retratando a los cóndores en mi pecho**, para siempre. Entraba el cortejo a la plaza, que era un campo seco, con un pequeño arbolito de lambras en el centro; y tocaban las campanas; repicaban menudo, como cuando cada cinco o diez años llegaba el Obispo. La plaza era grande y plana, alrededor estaba el pueblo, en las faldas del cerro. El Auquimarca, enrojecido por las flores de k'antu, se descubría todo en la plaza, con las piedras gigantes que tenía cerca de la cumbre y, a trechos, en los costados.

Los cóndores debían reverenciar a la montaña. Los detenían en la bocacalle, y los hacían danzar al compás de una música especial que los músicos [“piteros” lee Arguedas en RNP] tocaban con esmero. **Un muchacho vestido de seda roja, con zapatillas, y un gran sombrero cubierto de espejos, danzaba sirviendo de modelo y de guía a los cóndores.** La multitud se descubría y cantaba en coro. Agitaban a los cóndores; sus guardas lanzaban gritos. Después les hacían dar un rodeo por toda la plaza. Frente a la iglesia se repetía la danza.

La marcha por la plaza duraba horas, cada vez más lenta. Con el sol y la caminata a pie, tensadas sus alas, los cóndores abrían el pico, acezaban. Cuando, por fin, les hacían subir las gradas que conducían al corredor de la cárcel, y los metían presos, encostándolos uno por uno, siempre entre música y cantos, yo me abrazaba a alguno de los pilares del corredor. **Las mujeres entonces cantaban un jarahui**, el más triste, y los piteros cesaban.

El sol encendía la tierra de la plaza; el arbolito de lambras nadaba en el fuego blanco del piso y de la fachada del templo en cuya cal la luz repercutía. El Auquimarca, con las reverencias, aparecía más silencioso, más rojo y solemne bajo el cielo cristalino. **El jarahui tristísimo penetraba en todas las cosas** del pueblo así iluminado y conmovido. **Reventaban dinamitazos** en honor de los cóndores. **El canto de las mujeres seguía; tenía más poder que los truenos, que la luz y la faz enrojecida de la montaña.**

Con la boca sobre el madero del pilar yo oía y lloraba; mi cuerpo sentía al mundo empapado, dominado por el espectáculo de la marcha y por el *jarahui* que lo penetraba y rendía. Yana k'enti, yana k'enti / Saykus'ka, / May llak'tamantan hamuchkanki / tutayaspá. (Picaflor, picaflor negro / cansado / desde que pueblo llegas / convertido en sombra.)

-Te fregaste. Tienes una muerte encima - me dijo Prieto cuando llegué al primer piso del penal.

-Así es - le contesté entre sueños.” Arguedas, José María, *El Sexto*, Losada, 1979, p. 57-59 (Las negritas son nuestras, AC).

24- En la edición argentina de *El Sexto*, una nota al pie define: “Seres míticos, el cóndor es un aukí”, en general también se llama aukis o awkis a los poderes atribuidos a los cerros. (p. 57)

te porque estos quechua hablantes eligen el castellano, pero “bárbaro”. El relato avanza con la marcha, y frente a los piteros y los tambores crece el lamento de las mujeres que entonan el *jarahui*. Con ello se inclina progresivamente la balanza hacia el lado de los cóndores, pues el canto termina por invadir las cosas del pueblo, fuerza que es rematada por los dinamitazos mineros, que estallan al llegar los *awkis* a la plaza, epicentro de la dominación y de la rebelión en la obra arguediana.

Si el primer párrafo leído por Arguedas idealiza al cerro Auquimarca, en cambio, el dolor y la dominación impregnan la segunda parte del fragmento. Finalmente, prima en el desenlace la rebelión del coro de mujeres y los dinamitazos, rebelión que no logra evitar el encierro de los cóndores en el pueblo y de los revolucionarios en *El Sexto*. En la novela, el recuerdo permite al sensible joven universitario evadir lo concreto de la agresión del liderazgo aprista, pero además al recordar lo serrano, Gabriel se representa a sí mismo frente a las contradicciones que le impone el mundo del encierro entre hombres. La fidelidad al *jarahui* es la verdad de la emancipación que penetra el mundo apresado.

Arguedas cierra en 1961 el recuerdo de 1937 con versos en quechua que traduce a continuación, y con los mismos versos también termina su intervención radial. Expone así la función del intelectual peruano en tanto *monitor*, mediador ubicado en la frontera de la cultura urbana que escucha y hace escuchar la cultura serrana.²⁵ En la década del sesenta, quien se proponga esa mediación debe dar cuenta, entre otras cosas, del mestizaje cultural de las formas musicales urbanas, aquellas que, popularizadas por los radios, aparecen cantadas en *El Sexto* por los presos, especialmente por las travestis. Arguedas elige leer al auditorio del medio radial estatal un fragmento que es una interrupción de la sucesión de vejámenes interminables que dominan su novela inédita. Y al titular la novela con el nombre del presidio estatal, el intelectual produce una denuncia identificable para el público peruano, pero difícil de reconocer para el auditorio argentino pues “El sexto” no es una expresión que, entre nosotros, refiera claramente a la siniestra cárcel.

2. FRENTE A MACHU PICHU: EL ARQUEÓLOGO Y EL POETA

*La cerámica, los objetos de piedra, los objetos de metal,
corresponden enteramente a los tipos
correspondientes al estilo Inca Imperial.*

Luis Valcárcel, “Machu Picchu, monumento incaico”

*Piedra escúchame, yo te quiero enseñar y engañar,
la soledad es una cosa como las que encierras y no es más.*

Martín Adán, *La mano desasida*

25- León Vega, Margarita, “Presencia y alcances del pensamiento de Mariátegui en un texto de Arguedas”, Melgar Bao, Ricardo y Weinberg, Liliana, *op. cit.*, p. 119. Ver también en ese volumen: De Llano, Aymará, “Mariátegui y Arguedas, dos lecturas una interpretación”, pp. 124-131.

1961 marca el cincuentenario del descubrimiento de las ruinas de Machu Pichu.²⁶ La emisión radial no menciona el aniversario, pero convoca a dos intelectuales peruanos, Luis Valcárcel y Martín Adán, para que carguen de significado, desde opciones contrastante, a esas ruinas.

El discurso del arqueólogo Luis Eduardo Valcárcel Viscarra opta por legitimar sus argumentos indigenistas en el pasado precolombino y el trabajo científico arqueológico. Desde su juventud como militante político en el Cusco de los años '20, Valcárcel inscribe su intervención intelectual en el creciente debate indigenista. Además de presentar una tesis doctoral sobre la cuestión indígena, publica *Tempestad en los Andes* (1924), libro mediante el que estrecha vínculos con José Carlos Mariátegui y consagra a Valcárcel como un exponente del indigenismo peruano. Desde los '20, Valcárcel nunca dejó de sostener la centralidad de los intelectuales como responsables de la representación de la cultura, de los indios y de la inscripción de estos en el orden de un Perú moderno, asumiendo una posición que implicaba la tutela del estado y los intelectuales sobre esa representación.²⁷

Su reconocida trayectoria cultural involucra distintas actividades. A lo largo de su vida, Valcárcel es profesor universitario, director de museos y archivos, y alcanza, en los años cuarenta durante la presidencia de Bustamante, el cargo de Ministro de Instrucción Pública. Fue decano de la Facultad de Letras en la Universidad de San Marcos, y en 1961 era una figura pública con influencia en varias disciplinas. Además del ámbito arqueológico, era reconocido en la historia, la sociología y la historia del arte, ocupaba posiciones en estructuras internacionales como la UNESCO y mantenía vínculos con algunas instituciones militares, que estrechó en las décadas siguientes.

Por entonces, dirige el Instituto y Museo Arqueológico de la Universidad del Cusco y la respectiva publicación *Revista del Museo Arqueológico*; en el número correspondiente a julio de 1961 -los días de la grabación radiofónica-, la revista difunde cuatro artículos dedicados a Machu Picchu.²⁸ Al año siguiente, Valcárcel publica en esa misma revista su artículo "Machupicchu, monumento incaico", donde con considerable énfasis, el arqueólogo se propone probar el discutido origen "Inca Imperial" de Machu Picchu. Será el resumen de ese artículo lo que elija para leer en la radio.²⁹

26- El "descubrimiento" de esas ruinas en 1911 por el historiador norteamericano Hiram Bingham es todavía muy controvertido, pero era aceptado en esa época.

27- Castilla, Martín, "Un indigenismo contradictorio. Luis Valcárcel y *Tempestad en los Andes*" en Mailhe, Alejandra (comp.), *Pensar al otro | pensar la nación. Intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*, La Plata, al Margen, 2010, pp. 50-93.

28- Estaban firmados por José Gabriel Cosío, antiguo compañero de Luis Valcárcel, Philip Means, Luis A. Pardo y Marqués de Wavrin.

29- Lee Valcárcel: "Machu Pichu, monumento incaico. Se ha discutido entre los arqueólogos acerca del origen de estos célebres monumentos. Mientras unos sostienen que Machu Picchu, es pre incaico, los más y entre estos los

El trabajo de los “arqueólogos profesionales” permite a Valcárcel ubicarse como mediador del presente y el pasado monumental, que caracterizaba a Perú en el mundo y que –según la interpretación propuesta por este arqueólogo– era el resultado de una férrea voluntad estatal del inca Pachacutic. Si en *Tempestad en los Andes* Valcárcel –como señala Castilla– promovía la subordinación del elemento popular y la incorporación de la masa indígena para lograr un orden social,³⁰ aquí esa subordinación se transforma en omisión de lo popular, pues no se incluye ningún concepto que lo registre en términos activos. No aparece la categoría de “indio”, ni de “campesino” o “trabajador”, empleadas antes para designar a lo popular. La reivindicación del Machu Picchu como “monumento” depende aquí de la práctica del arqueólogo que inscribe los rasgos estilísticos para fecharlos en el período “Inca Imperial”. De este modo, es un indigenismo entendido como incanismo, que promueve una continuidad directa entre el presente y el pasado prehispánico.³¹ La argumentación histórica valcarceliana está centrada en la ubicación arquitectónica-estilística y busca demostrar que, luego del sismo que destruyó el Cusco, la ciudad fue planeada y construida de un solo golpe bajo la dirección de un poderoso inca: Pachacutic.

Datar y fechar el monumento permite ligarlo al Estado. Al organizar el tiempo y definir los orígenes “Inca Imperiales” de las ruinas, el arqueólogo refuerza la

arqueólogos profesionales afirman que es un monumento netamente incaico. Leamos ligeramente las razones en que se fundan unos y otros. Los primeros aducen como razón principal que ningún cronista menciona a Machu Picchu, sin embargo esta razón no es valedera porque los cronistas no mencionaron muchos otros conjuntos arqueológicos, los ignoraron, y era natural que ignoraran a Machu Picchu porque hasta hace 60 años era un conjunto arqueológico completamente aislado. Recién en 1895 se abrió el camino transitado por el cual se llega hoy. De manera que la única razón aducida por los que sostienen que Machu Picchu no es incaico no tiene consistencia. En cambio las razones dadas por los que afirman que Machu Picchu es un monumento incaico son las siguientes: en primer lugar el estilo de construcción. El **estilo arquitectónico** de Machu Picchu, es inconfundiblemente incaico, perteneciente al período llamado “Inca Imperial”. Las analogías arquitectónicas de Machu Picchu, con el templo del sol de Cusco, por ejemplo, son evidentes. Por otra parte la construcción de Machu Picchu corresponde enteramente a la manera como los Incas edificaban sus monumentos es decir siguiendo un **plan** perfectamente estudiado, y realizando ese plan de un solo golpe, como si dijéramos todo al mismo tiempo. Es así como **Pachacutic construyó el Cusco**, cuando fue amagado por un fuerte movimiento sísmico, que casi destruyó al Cusco anterior a Pachacutic, el emperador **eliminó** los escombros, **hizo** desaparecer la parte de construcción que había quedado en pie, **hizo** desocupar la población y **trazó** por sí mismo la nueva ciudad, y la **levantó** bajo su dirección. Tanto en Machu Picchu como en el Cusco de Pachacutic, se reconoce una unidad arquitectónica, se puede comprobar que ha sido fielmente seguido un plan previo. Otra razón es que todo lo extraído de Machu Picchu, en las excavaciones que realizó Bingham, en 1911, en 1912, en 1914, y finalmente en 1915, todo ese material es inconfundiblemente incaico. La cerámica, los objetos de piedra, los objetos de metal, corresponden enteramente a los tipos correspondientes al estilo Inca Imperial. No queda pues ningún argumento que pudiera contradecir la afirmación **uniforme** de los arqueólogos **profesionales** como Ulhe, Tello, Bingham, Bering, Northrop, Imbeloni y otros muchos, no hay sino que consultar sus libros y veremos que al tratar de Machu Picchu todos están de acuerdo en **reconocer ese monumento como un monumento** netamente Incaico.” Las negritas son nuestras (AC).

30- Castilla, Martín, *op. cit.*, pp. 50-93.

31- Funes, Patricia, *op. cit.*, p. 152. Como señala esta autora, la definición del indigenismo es bastante controversial.

identificación de la historia con la representación estatal peruana.³² Podemos decir, por lo tanto, que Valcárcel interviene en dos campos. En el campo político, identifica a Machu Pichu como documento que prueba que el monumento incaico integra la esencia peruana, una reivindicación en boga dentro del nacionalismo local. Aunque esta esencia no es explícitamente formulada en la emisión radial, sí lo será cuando publique en Argentina, por la Editorial de la Universidad de Buenos Aires, el libro *Machu Picchu. El más famoso monumento arqueológico del Perú*. Al modificar el título “Machu Picchu, monumento incaico”, las ruinas son instaladas por encima de otras para volverse “el más famoso monumento” que simboliza no sólo el pasado inca, sino el Perú actual.

En el campo intelectual, Valcárcel se ubica entre los arqueólogos de nivel internacional, ya que no solo ha sido profesor en el Cusco y en la Universidad Mayor de San Marcos, sino que en 1961 había dado clases en la Universidad de Columbia y visitado la Universidad de Yale –el controvertido repositorio de las piezas extraídas por las expediciones de Bingham.³³

Los dichos de Valcárcel en la radio están despojados de relatos, leyendas o mitos, que, en cambio, abundaban en otras publicaciones suyas.³⁴ La misma estrategia de representación de Machu Pichu puede descubrirse en el libro publicado en Argentina por EUDEBA con motivo de su visita. *Machu Picchu. El más famoso monumento arqueológico del Perú* trae láminas de fotos tomadas por Abraham Guillen (fotógrafo del Museo de Historia Nacional de Lima) y por Paul Fejos.³⁵ Asimismo, aparecen allí fotos que Valcárcel obtuvo en la Universidad de Yale, donde estaban atesoradas las piezas. En las 26 imágenes seleccionadas retratan únicamente objetos y ruinas; no aparecen allí pobladores indios, ni científicos.³⁶ Incluso en la introduc-

32- Nótese que la categoría “Inca Imperial” es deudora de los estudios arqueológicos de la historia europea. Ver Pease, Franklin G. Y., *Los Incas*, Lima, PUC, 1998, especialmente pp. 15-16.

33- Es relevante que Valcárcel no cuestiona en su libro la apropiación por parte de los norteamericanos de las piezas arqueológicas, aun de aquellas que reconoce como “únicas” o “excepcionales”. Sin embargo, protesta contra “el etnocentrismo de los ‘civilizados’” que lleva a los investigadores norteamericanos a identificar a los incas como “primitivos”. Así, en tanto arqueólogo experto, Valcárcel justifica el poder ejercido por las universidades norteamericanas, pero en tanto intelectual, rechaza la inferiorización de aquello que él representa, lo cuzqueño. Más aun, la singularidad sagrada de lo incaico tendría, para el peruano, una proyección sobre la espiritualidad universal –experimentada por Valcárcel “en sus mocedades”. Valcárcel, Luis, *Machu Picchu. El más famoso monumento arqueológico del Perú*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 52, 68-82 y 98.

34- Castilla, Martín, *op. cit.*

35- Abraham Guillen era el fotógrafo del Museo de Historia Nacional de Lima; Paul Fejos dirigió otra expedición (financiada por el industrial norteamericano Axel Wenner Gren) que estudió los puntos marcados por Bingham, las restantes fotos Valcárcel las obtuvo en el Departamento de Antropología de Yale. Valcárcel, Luis, *op. cit.*, p. 71.

36- Además el libro dista de relevar solo el plano arquitectónico o el problema del *estilo*, dedica los primeros capítulos a una revisión de la geografía que –desde la óptica valcarceliana- determina la historia de la construcción del imperio inca en esa región, analiza la evolución de los distintos pueblos que van ocupando la zona, describe su actividad productiva, y señala los enfrentamientos y acuerdos entre tribus preincaicas que

ción, que glorifica el Imperio como estructura armónica donde “todos los hombres gozaran de pleno bienestar, satisfechas sus necesidades primarias, y que no se levantaran en sus dominios la trágica dicotomía de ricos y pobres”,³⁷ el papel de los integrantes de esos pueblos como trabajadores no merece mayor atención.

Desde el punto de vista de la circulación, *Machu Picchu* es un libro que cumplió con creces la divulgación científica universitaria, alcanzó la masividad merced a las cuatro ediciones argentinas en seis años, que totalizaron más de 8.000 ejemplares. Al lanzar la primera edición desde Argentina, el objetivo del arqueólogo era sin dudas aprovechar la circulación latinoamericana que garantizaba el mundo editorial argentino de ese entonces. La misma editorial universitaria consignaba en la contratapa del libro la publicación de *Comentarios reales* de Inca Garcilaso, el ensayo de Henri Lehman *Las culturas precolombinas, Brevíssima relación de la destrucción de las indias* de Bartolomé de las Casas, *Mito y superstición en la conquista* de Zapata Gollan y *Poesía Quechua*, una compilación de textos anónimos. Al interior de esa colección –y más allá de la operación significativa que hemos reconstruido–, la circulación del aporte valcarceliano queda asociada a la difusión de fuentes e interpretaciones de la cultura precolombina dentro del renovado americanismo progresista de los años '60.

En cuanto a la “Interpretación final” a la que llega el libro, ella diverge de la planteada por Valcárcel en su alocución radial. Mientras en la radio sostiene que Bingham estaba de acuerdo en el origen “Inca Imperial” de Machu Pichu, dos años después asegura en su libro que “no hay fundamento serio, a pesar de los esfuerzos de Bingham para sostener que Machupicchu fuera una ‘pequeña capital’ de un reino preinca”.³⁸ La divergencia de Valcárcel con el norteamericano –y también con los peruanos Luis Pardo y Juan Gabriel Cosío– no afecta el significado con que son cargadas las ruinas: ellas corresponden a una ciudad sagrada que guarda una continuidad reconocible con el estado actual peruano.

Volviendo a la emisión radial, a la lectura de Valcárcel sucede un conjunto de poetas. El primero de ellos, el poeta limeño Martín Adán, propone un nuevo relato de las ruinas, donde Machu Picchu es ahora objeto de una exaltación poética. Adán integró el movimiento vanguardista peruano, consagrándose en 1928 con *La casa de cartón*, libro de poesía prologado por Luis Alberto Sánchez, con colofón de

desembocan en el *inkario*. El arqueólogo peruano pondera del aporte del “descubrimiento” de Bingham, estudia la ciudad sagrada y sus monumentos para formular su interpretación.

37- Valcárcel, Luis, *op. cit.*, Introducción.

38- Id. p. 61. El arqueólogo Luis Pardo, por entonces miembro de la Sociedad de Americanistas de París y Jefe del Instituto Arqueológico del Cuzco, había publicado en 1941 su libro *Machupicchu (Una joya arquitectónica de los Incas)*. Libro reeditado en Julio de 1961, con abundantes fotografías, mapas plegables y prólogo de Cosío -quien integró la expedición de Bingham representando al Estado peruano-, donde éste asegura la tesis compartida con Bingham del carácter “PREINCAICO” de la ciudad. *Machupicchu (Una joya arquitectónica de los Incas)*, Cuzco, Rozas, 1961.

Mariátegui. Sus versos fueron publicados en *Amauta* y comentados por Mariátegui, quien los valora positivamente para integrarlos en el marco de su proyecto de crítica radical a la cultura burguesa.³⁹ Desde fines de los años '20, Adán es reconocido en los círculos literarios y su obra poética se consagra en los '60, período en el que también es cuestionado, desde el filón marxista, por su deriva mística y por su "metafísica" lejana al realismo -una objeción frecuente entre los poetas clasistas o los poetas obreros, sean estos de orientación comunista o aprista. Más allá de esos cuestionamientos, Adán prosigue su obra poética y su crítica del barroco peruano (al que dedicó su tesis doctoral), llevando una vida solitaria y austera, afectada por problemas que derivaron en frecuentes internaciones en clínicas psiquiátricas.

Este perfil de artista es similar al de Manuel Moreno Jimeno, otro de los poetas convocados por el programa radial. Vanguardista a comienzos de los '30, vinculado a las izquierdas y con una obra ya consagrada en los '60, Moreno Jimeno era un poeta mulato, que recita en la radio peruana "Los Malditos"⁴⁰, título de su libro homónimo con el que había ganado reconocimiento en 1937. Este poeta compartió la cárcel con Arguedas por el ataque al funcionario italiano, junto con aquel viajó por la sierra peruana y dio clases en los años '60 en La Cantuta.

Luego es el turno de Javier Sologuren, quien lee "Noción de la mañana" y otros poemas. Por entonces, Sologuren compartía la docencia universitaria con Arguedas, acababa de recibir el premio nacional de poesía en 1960 y dirigía el sello editorial *La rama florida*.⁴¹ En esos años, los tres escritores constituyen un grupo informal que escribe prólogos, epílogos y lecturas sobre los jóvenes escritores.⁴²

En cuanto a la intervención de Adán sobre las ruinas peruanas, transcribimos aquí el fragmento que lee, una anticipación de su libro de poemas *La mano desasida. Canto a Machu Pichu*, publicado en 1964.

39- Se trata especialmente de los célebres artículos "El anti-soneto" y "Defensa del disparate puro", en los que Mariátegui comenta los poemas "Gira de" de Martín Adán (*Amauta*, n° 13 Marzo de 1928) e "Itinerario de primavera" (*Amauta*, n° 17, Septiembre de 1928). Para una discusión sobre el vanguardismo peruano, ver Lauer, Mirko, *La polémica del vanguardismo. 1916-1928*, Lima, UNMSM, 2001.

40- Manuel Moreno Jimeno lee en RNP: "Los malditos", "Hoy es el día más cruel", "No sabe lo que vendrá" y "La noche abierta".

41- Javier Sologuren lee en RNP: "Noción de la mañana", "Bajo los ojos del amor", "Estancia de la muerte", "Estancia del antiguo" y "Ciudades". Los tres poetas, vinculados a Emilio A. Westphalen, también serán incluidos en *Amaru*, una revista que renueva la relación entre el trabajo político y las vanguardias estéticas a partir de 1967, ver Zanetti, Susana, "Amarú: una apertura peruana al conocimiento del presente" en Sosnowsky, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 369-387.

42- Una referencia a ese grupo se encuentra en los recuerdos de Oswaldo Reynoso sobre la publicación de su libro de cuentos *Los inocentes* en 1961: "primero se lo enseñó a Moreno Jimeno, quien me sugiere que se lo entregue a Sologuren. Le di una copia a Sologuren y otra a Arguedas, a él le gustó mucho y escribió el artículo que se incluirá después como prólogo." Por otra parte, ese libro fue comentado por Arguedas para "El Comercio", por Sebastián Salazar Bondy en "La Prensa" y para las gacetillas del Fondo de Cultura Económica de México. El mismo Salazar Bondy le sugiere a Manuel Scorza que publique *Los inocentes* con una tirada masiva de la editorial "Populibros". Eslava, Jorge, entrevista: "Oswaldo Reynoso editado en Argentina", en *Página*12, 9/5/2009.

Piedra del dios y del abortivo / Piedra de imposible aullido / Y de imposible oído / Y no del otro / Puedes andar Machu Picchu / Por donde quieras con tu pie ciego / Puedes llegar a mi mano cuando palpo lo que no quiero / Puedes hundirte con la madre y la tierra / O irte con el día y el deseo / Puedes estarte sobre tu roca / Como el mendigo del cielo / O puedes bajar sin ala alguna / El ángel temido negro. / Nada fue nada / Así es la vida, / Todo será otra vez / Así es lo eterno / En esta noche, en esta hora / El mundo nació, hacia olvidos / Tú estabas ya, tu no hiciste nada Machu Picchu / Sino mi grito. / Yo no nací para humano / Y de lo inmediato lo divino / Lo sensibilísimo, lo irrazonable me persigue como mi sombra / O como el gatito. / Dónde está tu piedra / Dónde, dónde que me asfixio / Nada es real sino tu ceño / Y una roca / Y alguna mano humana que va haciendo / La vista, la cosa, la forma... / Y la divinidad de lo inmediato / Y el instante del sentido, y el vientre en sombra / Piedra escúchame: / yo te quiero enseñar y engañar. / La Soledad es una cosa. / Como las que encierras, y no es más. / La soledad es como tu cielo, / Que no es tu ser... acaso, si, tu estar. / Un estar sin adonde, ya sin paso / A su siempre allá, / La Soledad es absoluta: / Es el fin del afán. / El azul raro del mismo cielo, / El agua helada de la morrena... / La montaña es un delirio / Y la palabra es una sorpresa. / Así es la altura del civilizado / del enajenado que soy / y que tropieza con su ortografía / y con su hielo, / con el itsu y con su miseria, / con mi estar allí, allí, / y con la hierba.⁴³

Cuando se publica el libro de Adán, el mentado Luís Alberto Sánchez declara, desde México, que aquel “se ríe, sonríe y reconstruye de Machu Picchu, porque las altitudes que a Martín interesan son aristas espirituales, de ninguna manera arqueológicas, y en eso reside su mayor impregnación poética”.⁴⁴ Adán no describe ni historiza las ruinas para incluirlas en un relato épico, como hace Pablo Neruda en su *Canto General*, sino que subjetiviza a Machu Picchu en tanto piedra, y expone los dilemas del poeta y el trabajo de la poesía. Esa exposición pareciera el propósito de la obra; ella otorga a la relación entre la roca y la poesía la capacidad de universalizarse, de descontextualizarse -al punto tal de que la piedra es porque el poeta es soledad, angustia, grito, que es el gesto, la palabra.

Ahora bien, el fragmento leído por Adán frente al micrófono condensa los dilemas del ser y la muerte formulados ante una piedra. A la vez, al mostrar el límite que porta su propio instrumento, la palabra, el poeta descifra su conflictiva posición como intelectual. El uso de la palabra como instrumento de trabajo lo conduce a asumir simultáneamente tanto su civilización como su enajenamiento respecto de esas ruinas vaciadas y ahuecadas por el trabajo poético.

43- Adán, Martín, “La mano desasida”, transcripción propia del texto leído en Radio Nacional del Perú Lima, el 3 de Julio de 1961.

44- El Excelsior, México, 24 de Abril de 1966.

Concluamos entonces con la intervención de Adán. Su labor poética desestabiliza el sentido propuesto por la ciencia antropológica, el Machu Picchu como “monumento estatal”. Mientras la interpretación de Valcárcel procura afirmar el carácter civilizado de Machu Picchu, Adán se mofa de esa pretensión (“burla perpetua a los que creen saberle y llegan / A cada minuto con su cicerón y su Kodak y su maleta”) poniendo en el centro el acceso subjetivo a lo incaico. Adán se interroga por la existencia del trabajo intelectual al afirmar su duda.⁴⁵ Con ello aparece en el programa la duda que se extiende durante los años ‘60 en Perú bajo el signo sartreano.⁴⁶ La pregunta por el ser y la certeza de los opuestos se advierte en la entonación de la voz del poeta en el estudio radiofónico, pero también en la interrupción y los silencios de la lectura, que aportan cierta dosis de solemnidad, y en los suaves crujidos del papel que tiene en sus manos Adán.

3. ARGENTINA: ENTRE EL PANTEÓN LIBERAL Y EL *error despótico*

Luis Jaime Cisneros fue el encargado de leer el saludo radiofónico a Argentina, tarea que seguramente le fue asignada por haber pasado su infancia en nuestro país. En efecto, durante el exilio de sus padres, Cisneros vive en Buenos Aires y estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Vuelto a Perú, hacia 1961 Cisneros se había convertido en un reconocido filólogo y pedagogo, doctorado en la Universidad de San Marcos. Como varios de los convocados para el programa, tenía contactos con Arguedas y Sologuren. En el plano político, este letrado había participado en la fundación del Partido Demócrata Cristiano en 1956, cuando, bajo el liderazgo de Fernando Belaunde Terry, esa corriente ideológica sostenía un perfil progresista y desarrollista.

El texto leído por Cisneros es breve. Tiene la forma de una oración patriótica, a tono con la reciente celebración del sesquicentenario de la Revolución de Mayo, y es la única intervención que recurre a la primera persona del plural asumiendo la condición intelectual de quienes participan (“nuestra infancia”, “mi generación”, “oímos voces agrías” que impedían leer a Sarmiento, “nos enseñaron a saborear los alardes de Martín Fierro”, “leer ahora a sus autores”).

Las polarizaciones, los paralelismos y las repeticiones organizan la argumentación del intelectual peruano. Así, la enumeración de las presidencias asocia-

45- “Pero tú, Machu Picchu / **Te yergues sobre mí, porque vacilas.** / Ante esta roca, que te está mirando; / Y que te ve; / Y que te ve, tremenda por un solo ojo / De mil pies; / Ante esta roca, huir es imposible / Y hay que deshacer y renacer. / Porque ser es necesario. / No hay otro modo de no ser y renacer. / ¿Y si no eres, qué eres, qué serás, qué dios, / Qué intenso ser / Te arrastrará en su furia? / **¿Qué es la inteligencia del no saber? / ¿Qué sabes tú de lo que no sabes?**”, Adán, Martín, *La mano desasida*. (fragmento, hay versión on-line), las negritas son mías (AC).

46- En Argentina la duda existencial de corte sartreano, predominaba entre el grupo de la revista *Contorno* en los cincuenta y alcanzó los “exámenes de conciencia” de colectivos intelectuales marxistas, nacionalistas y católicos hasta principios de los sesenta; Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en los sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991. Nótese para el caso de los intelectuales brasileños la angustia existencial y las preguntas que se formula el poeta protagonista de *Terra em transe*, el film de Glauber Rocha.

das a la democracia, el orden y la educación, contrasta con el “pintoresquismo quietista” de las provincias mediterráneas, en las que impera el gaucho “empecinado”, “altanero”, con “dejadez acomodaticia”. A su vez, ese tipo social y geográfico es opuesto al “pueblo fuerte” producido por el crisol racial resultante de la inmigración europea, masa que asocia al “trabajo [como] su arma mejor. Trabajo y trabajo. Fábricas de Avellaneda”. Esa laboriosidad industrial es también enlazada por Cisneros con “Trabajo y trabajo. Trabajo serio en la Universidad”, del que son ejemplo los nombres de Ameghino y Houssay. Se trata de una “universidad científica” que tuvo también su opuesto: fue atacada por las voces agrias y la presencia “obstinada y loca” del caos oscurantista en las casas de estudios.

A diferencia de las otras intervenciones, la de Cisneros es la única que caracteriza la historia en términos políticos, alabando el “milagro” argentino que desea como porvenir para su país. Ese milagro es resumido en la celebración adjetivada del panteón liberal de presidentes (desde Rivadavia hasta Yrigoyen y Ortiz), y por la fuerte identificación de la cultura argentina con la circulación de los libros, junto a la exaltación de la universidad y la ciencia como reservorios espirituales. Argentina aparece como una “vasta ilusión” interrumpida por la “tormenta” del “error despótico” –categoría con la que el filólogo alude al peronismo– del cual nuestro país se repondría esperanzado en 1961, porque en ese año “rugen las fábricas, los motores marchan velozmente”. Para Cisneros, superada la tormenta política del peronismo, la industrialización y la renovada circulación de los libros desde la Argentina justifican el optimismo sobre el futuro, así como el letrado –y buena parte de los intelectuales peruanos– desea esa industrialización y esa cultura para su país, embarcado en las promesas del “cambio de estructuras” que agitaba la ideología desarrollista de la época. Una promesa que el autor supone que comparte con el público de la radio universitaria argentina.

4. TEATRO EN LIMA *la horrible*

La Arcadía colonial se torna cada vez más arquetípica y deseable

Sebastián Salazar Bondy, Lima, la horrible.

Dos intervenciones dan cuenta del teatro peruano, una del dramaturgo Sebastián Salazar Bondy y otra de la actriz Dalmacia Samohod. El teatro peruano vivía en 1961 una nueva etapa, resultado de un proceso de quince años de renovación comparable con el argentino o el brasileño. Al igual que en otros países americanos, el crecimiento del sistema educativo y la importante migración desde el mundo rural a Lima, impulsó transformaciones en la ciudad, y el público teatral. De ello da cuenta en su ensayo *Lima, la horrible*, el mismo Salazar Bondy, otro de los intelectuales “disconformes” –según la denominación acuñada por José Luis Romero. En los días en que graba su saludo, Salazar Bondy está terminando su libro sobre la mu-

tación de la gran capital, donde describe el escenario urbano del siguiente modo:

Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas para pervivir. Dos millones de seres que se desplazan *abriéndose paso...* entre las fieras que de los hombres hace el subdesarrollo aglomerante. El caos civil, producido por la famélica concurrencia urbana de cancerosa celeridad, se ha constituido, gracias al vórtice capitalino, en un ideal: el país entero anhela deslumbrado arrojar en él, atizar con su presencia el holocausto del espíritu [...] pero la mutación fue solo cuantitativa y superficial, la algarada urbana ha disimulado, no suprimido la vocación melancólica de los limeños.⁴⁷

Mientras Arguedas sostiene en *El Sexto* que “la corrupción hierve en Lima”, la lectura de la ciudad horrible de Salazar Bondy es consistente con la que hacían los científicos sociales, y también otros autores del teatro peruano. En efecto, si tomamos como referencia el libro de mayor circulación en esa época sobre el tema, *Teatro peruano contemporáneo*,⁴⁸ vemos que la actividad teatral es parte de esa vorágine que pretende cuestionar el espíritu reinante en Lima y, a la vez, incorporar la escena local en el panorama internacional. Aquel volumen integró una colección que daba cuenta de las renovaciones teatrales en los países centrales y latinoamericanos. Allí están compilados los consagrados y multipremiados dramaturgos Percy Gibson Parra, Juan Ríos, Bernardo Roca Rey y Enrique Solari Swayne. Junto a ellos, se destaca la obra de Sebastián Salazar Bondy por su radicalidad y modernización. Luego de trabajar como periodista para el diario *La Prensa*, Salazar Bondy se forma con becas en Francia, y de regreso en Perú, funda con Reynaldo D’Amore el Club de Teatro de Lima, uno de los ejes de la renovación de las tablas peruanas. Como resultado de trabajos como “No hay isla feliz”, obtuvo premios locales y desplegó giras latinoamericanas, con las que pasó por el Río de La Plata.⁴⁹

47- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima, la horrible*, México, Era, 1964, citado en Romero, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, FCE, 1976, p. 330. “Lima, la horrible” era el título de un poema escrito en 1949 por el surrealista peruano Cesar Moro.

48- AAVV, *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1963. Incluye: Percy Gibson Parra: *Esa luna que empieza*, Juan Ríos: *Ayar Manco*; Bernardo Roca Rey: *La muerte de Atahualpa*; Sebastián Salazar Bondy: *No hay isla feliz*; Enrique Solari Swayne: *Callacocho*. A pesar de seleccionar solo consagrados en Lima, es significativo el equilibrio en los autores (limeños y arequipeños) y de las temáticas: tres obras remiten al mundo colonial y dos tienen carácter moderno, situados temporalmente en las últimas tres décadas de Perú.

49- Según el crítico Hesse Murga, lo “contemporáneo” del teatro local reside en la mejor preparación cultural de los autores, el aumento de la frecuencia de los contactos de autores y directores locales con la escena europea y norteamericana y, en especial, en la mayor exigencia de las expectativas del público limeño. Otro factor que incidió en la renovación durante esos años fueron las instituciones que ampliaron el campo teatral: la Escuela Nacional de Arte Escénico y la Compañía Nacional de Teatro, junto a las subvenciones estatales y la participación de delegaciones peruanas en las conferencias latinoamericana de teatro. Hesse Murga, desde una mirada li-

En RNP, Salazar Bondy lee su pantomima *La soltera y el ladrón*, que había estrenado en 1950 en México. Allí describe el dormitorio de una soltera, casi calva y pálida en camisón, cuyo catre alto con edredón brillante ornamenta una habitación burguesa. El espejo, el tocador, las pinturas, las pelucas y una imagen sagrada sobre el lecho, refuerzan lo convencional de las creencias de la mujer. Ella se pinta, hace ejercicios pero está cansada. Se acuesta, lee su libro y de pronto escucha un ruido que la asusta, escruta el silencio de la noche con la corneta, saca una ratonera y se persigna ante la imagen sagrada. Atemorizada, descubre a un hombre que sale debajo de la cama, quien responde al estereotipo del ladrón: antifaz, bolsa de arpillera, pistola, linterna, ropa harapienta... Pero todo se transforma y se invierte, pues el ladrón se enamora de la soltera: la besa, le dice frases bellas y la acaricia, se saca el antifaz, le muestra sus bolsillos vacíos y le declara su amor. Entonces la soltera “tocada en sus sentimientos” -explica Salazar Bondy- le ofrece sus joyas y él las rechaza, ahora es ella la que se arrastra a sus pies para pedirle que se las lleve. Finalmente, él acepta y la soltera mete todo en la bolsa del ladrón, quien le da un beso en la boca disimulando su repugnancia, luego otro y, cuando ella espera ansiosa el tercero, el ladrón ya no está... Ella cree que es un sueño, espantada, descubre su cofre vacío, pide auxilio a los gritos, pintarrajeada cae abatida y se queda auscultando lentamente las tinieblas que la rodean.

La crítica ha señalado como característico del teatro de Salazar Bondy la disposición de los personajes como fantoches que representan “con burlas sobre un fondo de humana temura”, una lección práctica de lo falso de la mayoría de los principios que rigen la vida social. Como indica Hesse Murga en el libro de marras, la gracia y el sentido juvenil que inspiran los personajes dan pie a la sátira, en la que el autor señala al amor como lo único que logra salvarse; para concluir que lo esencial en la vida “es tener y saber conservar siempre un corazón grande y profundo”. En la pantomima seleccionada para la emisión, la satirización de la convención deja pintarrajeada y despojada a la rica soltera, y el amor, lejos de conservarse, es vehículo del engaño del ladrón, o bien una mera imaginación de la soñadora soltera.

En línea con esto, la próxima intervención teatral, con la que se cierra el programa, reafirma la ridiculización de las convenciones entre hombres y mujeres. Samohod lee fragmentos de “Una puerta debe estar abierta o cerrada”, obra clásica del siglo XIX escrita por Alfred de Musset. La actriz peruana elige un monólogo en el que una dama denuncia la falsedad de los hombres que le aseguran “señora, sois encantadora”, y se dirige a un interlocutor que persiste en declararle su amor, sin que ella deje de creer que se trata de puro engaño y banalidad. La voz femenina asegura que le enseñará a su hija que los hombres se repiten y que las mujeres lo saben. Enojada, señala que los hombres pretenden poseer a las mujeres como si fue-

meñocéntrica, señala en los autores peruanos seleccionados esa modernización, y a la hora de ejemplificarla cita el éxito en Lima de obras de autores norteamericanos e ingleses, dirigidas por peruanos. Hesse Murga, José, “Introducción”, AAVV, *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1963.

ran cosas: como muñecas en un mostrador, una cabeza hueca que se gana con regalos y a fuerza de repetirle: “eres linda, y después, eres linda”, cuando las mujeres ya lo saben. Le objeta al interlocutor que la declaración es una pura convención, pues estando los dos solos no el amor sino el honor el que lo obliga a la declaración, y que si hubiera otras personas, hablaría de literatura o ferrocarriles. La voz del hombre, con medida parsimonia, no responde a sus argumentos, sino que repite, con un tono que devela la seguridad de dominar la situación: “así pues decís que no os desagrado, yo os respondo que os amo, y ahí es todo según vuestra opinión?”. A ello, replica la mujer indignada: “me amáis tanto como el gran turco”.

La exclamación femenina cierra tanto el acto dramático como la grabación radial, y la convención social –cuya denuncia tenía una formulación explícita en Salazar Bondy– termina imponiéndose por la voz masculina. Se podría decir que, una vez más, la mutación citadina –denunciada en *Lima, la horrible*– se revela tan superficial que confirma que, detrás del subdesarrollo, pervive el espíritu colonial cargado de melancolía. Pero esta confirmación de lo subdesarrollado no necesitó ser representada por la condición india o mestiza de los personajes. Más bien, fue el teatro moderno, leído en radio, el encargado de representar las convenciones sociales entre mujeres y hombres, su impugnación y su restauración.

REFLEXIONES FINALES

La Radio Nacional del Perú integra para la Radio Universidad Nacional de La Plata un conjunto heterogéneo de intervenciones cuya finalidad es difundir la diversidad de las culturas populares, de los saberes letrados y del arte. Sin embargo, la Radio Nacional del Perú tiene una presencia acotada, a punto tal que no hay periodista que comente las participaciones y la locutora –que no es identificada– se limita a anunciar las intervenciones. Así, al reconocer reglas del campo académico, el medio masivo de comunicación actúa de modo coherente con la destinación del programa a otra radio universitaria, la de la UNLP, con la cual se comparte un sentido de afirmación de la identidad cultural latinoamericana, entendida ésta como una responsabilidad y tarea de los intelectuales.

El ordenamiento de las intervenciones, decidido en la posproducción del programa, devela una determinada jerarquización de los materiales que componen el mosaico radiofónico. La emisión ofrece, en primer lugar, media hora de música y un párrafo de una novela; luego diez minutos de poesía; en tercer lugar, diez minutos de saber arqueológico e histórico; y finalmente, diez minutos de teatro. La audición se presenta ordenada según los géneros, pero también según el reconocimiento de los intelectuales que intervienen: desde el consagrado Arguedas hasta la joven y poco conocida Samohod. Ello nos sugiere que el programa fue entendido como una organización de contenidos regulados por la radio en tanto institución estatal y, a su vez, que debía respetar un campo intelectual en el que cada intelectual contaba con un determinado reconocimiento.

Respecto de la función homogeneizadora nacional que tienden a asumir las radios estatales, creemos haber puesto de relieve que el programa (tanto sus contenidos, música, poesía, teatro, como los intelectuales invitados y el orden con los que se jerarquizan las intervenciones) no promueve una reivindicación nacionalista del Perú, visible en la ausencia de menciones de la nacionalidad, lo peruano o la peruanidad, cuestión sumamente relevante si tenemos en cuenta que se dirige a una audiencia “extranjera” como la argentina. Respecto de lo popular, podemos notar que a pesar de que varios de los convocados son partidarios del “compromiso” del intelectual, predomina la manifestación metafórica de los alineamientos con los sectores obreros o campesinos peruanos. Es más, ninguna de las intervenciones trabaja de modo explícito con esas categorías. Por ello podría decirse que aquí las masas populares solo adquieren relevancia por medio de la *representación* del pasado histórico en un doble sentido: por estar presentes a través de las manifestaciones culturales y por la emergencia de un grupo letrado que se presenta como interlocutor y productor de discursos que se refieren a ellas.

Como hemos señalado la mayoría de los intelectuales convocados integran el proceso de formación de las vanguardias estéticas y de la emergencia del indigenismo. Esos letrados han proseguido sus carreras en la universidad, fueron apoyados por el aparato estatal y estuvieron ligados al periodismo y el mundo editorial. Ahora bien, el conjunto de las intervenciones pone de relieve los caminos tomados durante la emergencia de la llamada “generación del ’50” que se caracterizaba –como señala Comejo Polar– por intentar resolver el agotamiento del indigenismo tradicional y del criollismo, pero cuyo afán renovador queda bloqueado por su “contradicción paralizante” determinada por el carácter dependiente de su modernización. En ese sentido, creemos que las grabaciones, su duración y su orden permiten “escuchar” el paso de un polo a otro, de la sierra a la costa, de la creatividad al encierro, de la renovación del indigenismo a la abstracción del teatro moderno, con la singular irrupción de la mujer como tema, como voz, como artista; del tradicionalismo arqueológico a la irreverencia poética, del Cusco idolatrado a Lima la horrible, como si el torbellino de contradicciones fuese una espiral ascendente que no puede resolver lo inorgánico de una cultura que convivía con la desintegración social impuesta por las transformaciones del desarrollo capitalista peruano.

Para comprender esa relación con la crisis social hay que considerar la escena política con la que se vincularon varios de los letrados. Se trata de un trágico escenario –similar al de Brasil, Bolivia y Argentina a comienzos de los ’60–, una *impasse* política resuelta por las fuerzas armadas mediante la vía de los golpes de estado, las proscripciones y la violencia represiva, que a ojos de la intelectualidad comprometida serán la prueba de que se agotó un ciclo.

Hacia 1961 la rebelión del coro en *El Sexto* comenzaba a perder su dimensión de recuerdo o sueño para tornarse realidad. A partir de entonces, la pesadilla tratada por Arguedas en la novela intercepta la coyuntura política. La reivindicación

ción de la lucha de los mineros, de los obreros costeños o de los indios de la sierra, la impugnación del imperialismo junto a la exigencia de una izquierda capaz de hacer centro en ciertos núcleos culturales y en las bases sociales para impulsar la revolución, estaban a la orden del día. El modelo del intelectual renovador y modernizador, que dadas sus competencias específicas llega a ocupar posiciones en el estado, estaba amenazado por la crisis de las instituciones estatales y por la aparición, a partir de 1961, de la exigencia de un “intelectual revolucionario” vinculado a nuevas vanguardias, como modelo propalado desde otra radio: Radio La Habana.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1963.
- Adán, Martín, *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*, Lima, Juan Mejía Baca, 1964.
- Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Arguedas, José María, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Siglo XXI.
- *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1989.
- Bergel, Martín, “La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del APRA peruano (1921-1930)”; en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Bertram, Geoffrey, “Perú: 1930-1960”, en Bethel, L., *Historia de América Latina*, Buenos Aires, Crítica, 1997.
- Castilla, Martín, “Un indigenismo contradictorio. Luis Valcárcel y *Tempestad en los Andes*” en Mailhe, Alejandra (comp.), *Pensar al otro | pensar la nación. Intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*, La Plata, al Margen, 2010, pp. 50-93.
- Cornejo Polar, Antonio, “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”, en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, FHE, 1982.
- *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- De la Peña, Guillermo, “Las movilizaciones rurales en América Latina desde 1920”, en Bethel, L., *Historia de América Latina*, Buenos Aires, Crítica, 1997.
- Eslava, Jorge, “Oswaldo Reynoso editado en Argentina”, en *Página/12*, 9/5/2009.
- Funes Patricia, *Salvar la Nación*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Funes, Patricia y Ansaldi, Waldo, “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de rupturas y continuidades en el pensamiento de los años veinte y sesentas”, en *Sociohistórica. Cuadernos del CISH*, 5, La Plata, 1998, pp. 13-75.

- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Gonzales, Osmar, "Indigenismo, nación y política en el Perú (1904-1930)" en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T II, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América latina*, Buenos Aires, Alianza, 1992.
- Lauer, Mirko, *La polémica del vanguardismo. 1916-1928*, Lima, UNMSM, 2001(hay versión on-line).
- Melgar Bao, Ricardo, "Huellas, redes y prácticas del exilio intelectual aprista en Chile"; en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Millones, Luis, "Arguedas: los peruanos somos un 'noble torbellino de espíritus diferentes'" en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II, Buenos Aires, Katz, 2010.
- Romero, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, FCE, 1976.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en los sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Terán, Oscar, "Amauta: vanguardia y revolución", en Altamirano, Carlos, *Historia de los intelectuales en América Latina*, T. II. Buenos Aires, Katz, 2010.
- Valcárcel, Luis, *Machu Picchu. El más famoso monumento arqueológico del Perú*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 52, 68-82 y 98.
- Valderrama, Mariano, "Historia política del movimiento campesino peruano en el siglo XX", en González Casanova, Pablo (ed) *Historia política de los campesinos latinoamericanos*, México, 1985.
- Vilanova, Nuria, "Mariategui y el 'desborde literario' de los años setenta a noventa", en Melgar Bao, Ricardo y Weimberg, Liliana, *Mariategui entre la memoria y el futuro de América Latina*, UNAM, México, 2000.
- Zanetti, Susana, "Amarú: una apertura peruana al conocimiento del presente" en Sosnowsky, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 369-387.