

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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