

# ¿Poéticas andinas? Peralta, Florián, Miranda<sup>1</sup>

Gonzalo Espino Relucé  
Departamento Académico de Literatura

**E**n 1961 Luis Alberto Ratto publica su *Poéticas peruanas del siglo XX*<sup>2</sup>. No incluye las artes de Alejandro Peralta ni del entonces poeta purista Efraín Miranda. Inserta, en cambio, un texto de Mario Florián. Ratto define su trabajo con los siguientes términos:

La poética de un escritor peruano de este siglo es, como en todos los poetas modernos, no una rígida imposición a los escritores futuros, sino la justificación de la propia palabra, la toma de conciencia en el quehacer poético, el vaciado en molde de la actitud personal frente al arte y a la vida<sup>3</sup>.

Las imágenes que ofrece el poeta sobre su escritura, en la que podemos auscultar sus opciones formales y su actitud frente a la vida sería una poética. No sólo la forma, también los sentidos que construye en el texto. Pero esta

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue inicialmente presentado con el título "Peralta, Florián, Miranda/ ¿Poética indigenista o poéticas andinas?" en el *Coloquio Poéticas del Siglo XX*, organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas, FLCH-Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, del 20 al 23 de Octubre 1998. Luego, fue Conferencia Magistral en el VIII *Encuentro Regional de Escritores "Siglo XX: Balance Literatura en Provincias"*, Huancayo-Perú, Noviembre del 1999

<sup>2</sup> Ratto, Luis Alberto. *Poéticas peruanas del siglo XX. Antología*. Lima, La Rama Florida, 1961.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 10.

imagen no siempre asume expresamente las características de una declaración de arte poética o poética, por lo “no es difícil encontrar en una o en varias composiciones –dice Ratto– las características que singularizan su producción”<sup>4</sup>. Esta es la operación realizaremos para hablar de las poéticas de Alejandro Peralta, Mario Florián y Efraín Miranda. Eso sí, prescindiremos, en esta ocasión, de las declaraciones expresas que pueden registrarse en entrevistas, textos afines o ensayos donde nuestros autores han comentado su práctica poética o su poesía como poética<sup>5</sup>.

### 1. *Discontinuidad de la tradición poética*

Al hablar de poéticas andinas<sup>6</sup>, propongo estructurar cuáles son los sentidos y formas que expresan. Al hacerlo conviene observar que se trata de un tramo histórico que en aparece sospechosamente sin nexos de continuidad. Esto desalienta la búsqueda de una secuenciación histórica, sin embargo, la podemos hallar en la referencialidad de una serie de textos que elaboran las poéticas en torno al indio y la cultura andina en términos problemáticos. Esto quiere decir que las poéticas en cuestión plantean algunos campos de discusión que tendremos en cuenta:

1. De un lado la larga tradición discursiva respecto al tema o problema de indio –como problema de la tierra– a partir de la cual se la incluye en el espacio de la ciudad letrada. Un tipo de texto que, paradójicamente, siempre aparece subordinado y marginal; en el peor de los casos, una muestra exótica.
2. Deseamos también examinar estas poéticas de cara a las tradiciones vernáculas o culturales que constituye su fuente de inspiración. Ya no sólo cual es el espacio que ocupan en el territorio hegemónico, sino cómo esas formas las representan, cuya fuente de inspiración son las

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>5</sup> No tomo, en esta oportunidad, p.e., las reflexiones de Mario Florián contenidas en sus ensayos “Imagen escorzada de la poesía indigenista en el Perú (*Centauro*, 1950) o su “Verso quechua: ritmo musical hecho palabra (*Altavoz*, 1987).

<sup>6</sup> Matos, Marcos “¿Friegan los cóndores?” en *Allpanchis Phuturinga* N° 13. Cuzco, 1979; pp. 237-247. Este trabajo representa, en realidad, la más seria indagación sobre las poéticas indígenas.

culturas andinas y sus lenguas; por lo mismo, cabe desentrañar las diversas estrategias que estas escrituras postulan.

3. Hay también un aspecto relevante que tiene que ver con la lengua del poema. No siendo escritura en lenguas indígenas, éstas acuden *linguae franca*, es decir, el castellano, para confrontar universos tensos y heterogéneos. No necesariamente es el castellano que representa a la lengua de dominación. Sí en cambio un castellano que se ha transformado y tiene viso de aproximarse a lo que comúnmente se llama castellano andino.
4. Conviene, también anotar, que esta tradición para el ámbito andino tiene ya una larga data, asociada desde luego a la promesa de la reconciliación histórica de la creación de las naciones andinas. Los podemos visualizar desde Walparimachi, Mariano Melgar y Joaquín de Olmedo; pasando por Juan León Mera, Manuel González Prada y José María Olañeta. Tradición que se ha enriquecido a pesar de las inseguras constataciones de continuidad (la no-declaración de sucesiones que hallamos al enfrentar las formas que estructuran y lo que dicen esas estructuras formales sobre lo andino) y cuya continuidad se ha complejizado en el presente siglo (pienso, por ejemplo, el impacto de la vanguardia y las construcciones de la mas media en los discursos poéticos).

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»  
Esta tradición, en el caso peruano y para el siglo XX, se renueva inicialmente con Ernesto More que publica *Hesperos* en 1918<sup>7</sup>, declara:

Se ve [le dice a Federico More] que hemos mamado la leche de la tierra: *el Andinismo; en mi libro pretendo haber puesto la base de la poesía andinista* Sí aquí desprecian a las montañas como a verrugas superfluas, las amamos nosotros porque sus brazos protejieron nuestra juventud, i restituimos en ideas lo que de ellas recibimos en sujerencia. Las leyes las dictó Moisés desde la montaña; la poesía mora en la montaña, junto a las Musas, que reparten la belleza. La montaña empuja al río, i el agua se desliza suave en

---

<sup>7</sup> More, Ernesto *Hesperos* y "El día de los búhos" con música de Gonzalo More. Lima, Tall. Tip. El Universo, 1918; XX, 103 p.

los prados. Desvía los vientos, para las nubes, i el rayo como un ankus de oro golpea en sus sienas<sup>8</sup>.

En otra parte he señalado que *Hésperos* es “un poemario de transición y propuestas”, que se plantea como “un nuevo devocionario y da contorno a los elementos que los colónidas fueron animando, en este caso se trata del tema andino, pero el tema andino está entendido desde una metáfora simbolista y de claroscuros, con algunas exploraciones de tono vanguardistas”<sup>9</sup>.

Sin embargo, en esta línea de reflexión no nos vamos a ocupar de todos los comprendería la constelación de poesía andinista, ni siquiera la tentativa indigenista. Me eximo de examinar el caso de *Aguardiente* de Hildebrando Pérez Grande, tampoco lo haré con *Jaqi Aru* de José Ayala cuyas poéticas se abren a otras lógicas escriturarias. En esta primera ocasión no voy a establecer tampoco ese otro nexo con la escritura quechua. Inocencio Mamani, Kilko Waraka, José María Arguedas, Eduardo Ninamango y Dida Aguirre, entre otros. Si en cambio, intentaremos abordar la representatividad poética que bien esbozan o definen Peralta, Florián y Miranda, como hitos importantes en la poética andinas y cuyos textos paradigmáticos (*Ande*, *Urpi* y *Choza*) comprometen la discusión sobre los discursos heterogéneos y conflictos que arrastran estas texturas para ese campo homogenizador que viene asumiendo la crítica complaciente de la literatura canónica o el paulatino silencio en tiempos de la globalización.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## 2. *Ande: la vanguardia indigenista de Alejandro Peralta*

Las primeras modulaciones post modernistas aportaron a Alejandro Peralta (Puno 1899, Lima, 1973) ritmo y color a su palabra, de manera que *Ande* (1926) resulta la experiencia expresionista de un discurso contemporáneo. La vanguardia indigenista de *Ande* se elabora en esa suerte de mosaico de trazos fuertes que atrapa la metáfora inesperada reforzada por las diversas disposiciones gráficas. La unidad del poema persiste, pero el vanguardismo

---

<sup>8</sup> Ibídem, pp. XI-XII.

<sup>9</sup> *Hésperos y la Iniciación de la Poesía Indigenista*, trabajo presentado en la Maestría de Literatura Peruana, Escuela de Post Grado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; 1993.

de Peralta reelabora la propuesta de occidente para convertirla en expresión dinámica de su referente puneño. Esto ocurre cuando pone en tensión territorio de enunciación (Puno) respecto al espacio de recepción (Lima), que, a la vez, se puede traducir como mundo andino versus ciudad letrada.

Así, el resultado poético es una transacción irreverente con la ciudad a la que ofrece un objeto que connota la rudeza del trazo, pero a la vez, moderno en cuanto que el lector encuentra un juego impresionante de los signos que parodia desde la portada del libro: "POEMAS / de alejandro peralta / i grabados en madera del pintor inkaico / domingo pantigoso / ANDE"<sup>10</sup>. Este pórtico define la textura poética y deja indicios de la "constancia del referente andino" como ha señalado Américo Mudarra<sup>11</sup>; insinúa, además, un estatus particular para el poemario donde se interceden diversas tradiciones: la modernidad de *Ande*, respecto a un lector virtual propio probable que modula la inserción del poemario en la "Colección Plebeya".

En *Ande* Peralta juega con una alternancia que va de la euforia a la disforia que, como conjunto, pauta el manejo del tiempo y la naturaleza<sup>12</sup>. Si bien hay un tono individual hay también una construcción progresiva que trasciende la impresión vanguardista para dar lugar a formas que sugieren la "solidaridad" entre el hablante básico y el referente, que cada vez se irá construyendo como social, tal como se leerá más tarde en los poemas que se publican en *Amauta* y los que reúne en *Kollao* (1934).

EL INDIO ANTONIO es una metáfora de la palabra poética de Alejandro Peralta. El poema narra una situación límite: graba un indio cuyo tono es dolor y soledad ante la muerte de su pareja. Pero este aparente relato está estructurando una poética implícita en las oposiciones que podemos advertir. En este poema aparecen dos dicotomías básicas que comparten su significa-

---

<sup>10</sup> Peralta, Alejandro. *Ande*. poemas de..., grabados en madera de Domingo Pantigoso. Puno, Ed. Titikaka, 1926, s/p. También Festival del Libro Puneño. Poesía indigenista. 1956. Cito por la primera edición. Alejandro Peralta ha publicado también *Kollao* (1934), *Poesía de entretiempo* (Lima, Ed. Andimar, 1968); *Tierra-Aire* (1971) y *Al filo del tiempo / Poemas póstumos* (Lima, Instituto Puneño de la Cultura, 1974).

<sup>11</sup> Mudarra, Américo. *Ande. Una propuesta de lectura interpretativa*. Lima, Universidad de San Marcos, 1996. Tesis de Licenciatura. Ver también: Vásquez, Emilio. "Iniciación poética de Alejandro Peralta" en *San Marcos* N° 15, Lima, Enero-marzo 1977; pp. 63-89.

<sup>12</sup> *Op. cit.*

ción respecto al sujeto: día/ noche y habla/ silencio asociadas o vinculadas a otra de mayor jerarquía: el sujeto referido por el hablante básico *indio* (individual) respecto del plural *indios* (colectivo) que el formato vanguardista hace legible.

La oposición habla (lo expresado) / silencio (lo callado) que propone la temática de EL INDIO ANTONIO se convierte en poética que la palabra comunica: el escenario del indio de Peralta es la violencia (“Ha venido el indio Antonio / con el habla triturada y los ojos como candela”). Esta violencia poetiza: la metafórica de la palabra abre todas sus expresiones (habla, tritura; palabra, quema; dientes (boca, voz, crepitan) hasta llegar al *grito* solitario en un primer periodo.

La palabra poética se asocia a la muerte que se enuncia como pretérita y que el poema aviva: formalmente, agudizado por el grafismo vanguardista y referencialidad indigenista. El tono vanguardista, escrito en letras espaciadas:

A n o c h e

[...]

c o r r í a a g r i t o s p o r e l c u a r t o



El texto crea acá su propia escenografía, da cuenta de una situación social. Alude a un referente inequívoco de la representación del indio: su pobreza, su marginalidad. La Francisca está envuelta “en sus harapos de bayeta” es decir, en su pobreza como memoria del despojo. En esta intersección poética el texto es descripción, pero el verso vanguardista es fuerza.

En un segundo período, el habla se convierte doblemente en queja tanto de los indios como del universo que lo rodea; los indios y la naturaleza, “sacarán rugidos como culebras” y “prenden fogatas de alaridos”. Se pasa del grito a la connotación de un enunciado no legible, al espacio que amenaza, que quiere silenciar como parece ocurrir en los últimos versos del poema (“A rastras sobre las pajas/ [espacio]/ la noche ronda el caserío.”). La representación es desoladora, por eso que se colectiviza con la presencia de los indios que desean amarrar a la muerta —es decir, a la imagen de la muerte— y acaso evitar la amenaza de la noche, la oscuridad, el silencio.

La nominación del indio es desde ya una inserción tentativa que pone

a prueba al discurso hegemónico. Esta situación extrema es donde se resumen poesía, amor y protesta. La metáfora de la palabra poética se acentúa en el grafismo del poema: juega con versos libres que gráfica la fuerza del poema: así las mayúsculas refuerzan el sentido del enunciado en el verso, además, remarcado por el espaciado. Luego, también, la espaciación y la secuencia gráfica en el verso. La situación referida supone desencanto para el protagonista del texto, expresa su dolor, con un dramatismo que es ayudado por el grafismo del poema; pero dolor también que quiere ser una representación social: en la que participan algunos elementos de la cultura andina, como marcas de una segunda lectura: perro, cerro y búhos que emparentan al poema con la representación andina.

### 3. *Urpi: poesía y canción andina*

En un país donde las vernáculos fueron acorraladas y suplantadas por la lengua de la invasión, Mario Florián (Cajamarca 1917, Lima, 1999) aparece como orfebre cauteloso que sin renunciar a su tono andino del norte afirma una poética de la transparencia y la sencillez, donde el lirismo por momento se trasunta en épico, ese es el testamento que podemos observar en su trayectoria poética desde su inicial texto *Tono de Fauna* (1940) hasta llegar *Los Hamautas del Perú nos hemos rebelado* (1978)<sup>13</sup>.

En su poesía se encuentra la memoria de la canción popular, un tono de oralidad y una escritura que deja su marca terrenal en el castellano que recuerda la memoria quechua (uso del diminutivo, inclusión de regionalismos y estructura y construcciones andinas, v.g. "Imilla [pastora] estaba de novia"). Los títulos operan como declaración de una intención cumplida en el texto. Pero es también ternura, cántica de amor que progresivamente se convierte en ternura colectiva o imágenes del mundo andino, propósito de denuncia y desagravio. Baste recordar a *Pedro Palana* (1965): "¿Cómo te llamas? ¿Tienes nombre?... / Pedro Palana, ¿estás contento / de llamarte *Palana* humildemente?"

---

<sup>13</sup> Difundido como suelto, en contexto de la huelga magisterial de ese mismo año. Luego, Florián lo incluirá con el título "Himno heroico a la huelga magisterial" en su poemario *Los Parias* (Lima, 1979). Para una mirada de su obra poética se puede leerse: Florián, Mario. *Obra completa escogida 1940-1976* (Lima, Lib. Studium, 1977); *Antología poética* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969) y *Poesía 1940-1950* (Lima, Tall. Gráf. P.L. Villanueva, 1954). Cito por la ed. de 1969.

Podemos hablar de varias poéticas en las que se puede observar la progresión de lo lírico a lo épico (también la confluencia de ambos), de lo individual a lo social; empero, considero que el texto más representativo de Mario Florián sigue siendo el tantas veces citado *Urpi* (1944)<sup>14</sup>, texto en que hay el propósito de una exploración que sugiere su actualización en el enunciado "canciones neoquechua". *Urpi* es el poemario donde las claves poéticas de Florián se comprimen: ternura individualizada pero a la vez temática de la iniquidad social que denuncia. La representación poética surge a su vez del lirismo sensual que acusa esa denuncia explícita y sutil en el texto para convertirse en un compromiso con los hombres de la tierra.

A diferencia, de Ratto<sup>15</sup> elijeremos el poema conocido como "Pastorala, Patorala"<sup>16</sup>. El ritmo de la canción está dado por la reiteración de los dos primeros versos ("Pastorala. / Pastorala.") cuya armonía continúa reelaborándose en la tendencia anafórica del texto e intensifica su lirismo. Esta reiteración asimismo asemeja a la canción popular andina en tanto sentido que se refuerza con la ampliación semántica, a modo de dísticos, que aparece en el poema: el enunciado "más hermosa" acrecienta la condición de belleza en "luz de agua enamorada", "luz bailando en los arcos iris". Esa hermosura resplandeciente, sencillamente bella es radiación de ternura y alegría.

La iconografía andina declara su filiación indigenista. Así la asociación labio-cuculí no sólo representa el color mora sino también el canto que suena dulce al poeta más que tono triste (propio del lexema paloma). Situación que también se revierte para el caso de quena (lágrima~tristeza) ahora "mielada" (no-tristeza, dulce~alegría) y ambas para ser asociados a un elemento vital de

---

<sup>14</sup> Florián, Mario. *Urpi. Canciones neo-kechwas*. 2a. ed. Lima, 1949 (Colección Runasimi). 3a. ed. Lluvia Eds., 1985.

<sup>15</sup> Elige "Autóctono cantor" de *Canto Augural*, Ratto *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>16</sup> Recuerdese, además, que *Urpi* es uno de los poemas más celebrados, pero a su vez el autor ha realizado cambios significativos. Además, "Pastorala, Pastorala" actualmente se lee como un texto independiente. He aquí el primer fragmento del poema como totalidad (Florián 1947:7):

I	
Taqui Urpi	(Urpi: canta
jojaita,	desamor,
mañanam ñojapajcho	ya no es mía
taquin.	su canción).



la visión andina, la lluvia. Pero con una suavidad que está acompañada por la reiteración diminutiva de uno de los términos (“pequeña, pequeñita”).

En los versos del tercer y cuarto fragmento se pasa a la modulación colectiva. Ahora la paloma, urpillay, la asocia a las labores del campo, a la trilla y al pastoreo. En este tercer fragmento el trabajo es una canción que regocija al poeta. En cuarto hay una transacción con imágenes simbólicas de los asechadores del pastoreo (gavilán, zorro y puma); el poeta ha invertido las funciones: “nunca/ volvieron a insinuar sus amenazas”. Esta, en realidad constituye la suspensión de la polisemia violenta latente en “Pastorala, pastorala”, que es la imagen del hacendado, del patrón, del blanco. Recuérdese además su arraigo local en la representación del gavilán, tópico mencionado en los carnavales cajamarquinos, la del zorro como parte de la memoria andina y puma asociado a los dioses tutelares. La secuencia enunciativa aparece como pinceladas que crean ese universo insinuado desde el inicio.

Enamorado como está el yo-poético, trasmuta toda su ternura, en los dos últimos fragmentos, en un allco que la cuida, lame y llora. Esta forma sonora crea un clima declarativo del poema marcado por los infinitivos (mirar, sostener, oler, derretir) se suaviza con los complementos de la frase poética (así, “por derretir tu olvido; ¡mis suspiros!”) y concluye con los gerundios (“cuidándote, lamiéndote, llorándote”).

Anótese, además, de estos juegos formales y de construcción de sentidos, tres cosas: de un lado la inclusión progresiva de lexemas andinos (pastorala, taqui, amancay, allco) que cubren su manto significativo en el propio poema. De otro lado, se trata de la creación de metáforas con una alta carga cromática (“luz del agua enamorada”, “las manzanas de tu cara”). Asimismo la construcción poética de enunciación directa, pero que aporta un doble sentido: “por sostener el hilo de tu ovillo” que en efecto se refiere a la relación de ambos pero a su vez a la mirada. Así Mario Florián esboza una poética de la intersección de lo individual que se conmueve en la representación de lo colectivo; al hacerlo recrea formatos asociados a la tradición andina en los que forma y sentido se actualizan. Y como dice José María Arguedas: “ha realizado” esa “especie de milagro de crear poesía en la que se siente el tono de la canción popular india”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Epígrafe de J.M. Arguedas, *Antología poética* de Mario Florián; p. [7].

#### 4. *Efraín Miranda*: Chozas, coloquialismo y sarcasmo indio

Llegó a la poesía con ese libro de tono rilkiano; puro, limpio hasta la incertidumbre llamado *Muerte Cercana* (1954) que los debate urbanos sobre la poesía de los 50 ha olvidado hasta convertirlo en un poeta marginal. Luego de esa experiencia retorna a su terruño como maestro rural en una comunidad andina de las alturas del Puno. Me refiero a Efraín Miranda Luján<sup>18</sup> (Huancané, 1927) quien en los 70 retorna a Lima para invitarnos a la celebración de ese kipe de poesía llamado *Chozas* (1978), luego traería *Vida* (1980) y reaparecerá, desde Puno, con *Padre Sol*<sup>19</sup> libro donde la intuición poética capta con una ironía corrosiva los bienes de occidente frente a su mundo indígena.

Inserto entonces en la lejanía del centro (Lima), ésta la obvia, la niega; pero el poeta, terco como su propia poesía, nos ha legado ya su mejor forma, *Chozas*. Libro fundador de la poesía andina, poesía de la cultura andina. *Chozas* es el poemario total donde la poesía fluye con la ternura y violencia andina. Al hacerlo se encarga de una representación poética que se entronca con el mundo de la cultura, tal como ha observado Tomás Escajadillo para *El mundo es ancho y ajeno*<sup>20</sup>. No se trata de una construcción poética antojadiza sino de la representación andina del indio sureño. El texto está trabajado en la lengua del mercado que cuestiona ("Mi lenguaje resiste, se refugia, lo persiguen, / lo desmembran."), castellano que violenta y reelabora para apropiarse culturalmente de la visión indígena que logra transmitir como substrato de su modulación poética.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

La representación del mundo poético se hace desde la primera persona como sujeto que asume su individualidad, aunque varía según las modulaciones del texto, en sujeto colectivo. Voz que se trasmuta de posición para representar a otros segmentos sociales del ande (pienso en la voz de la niña campesina, v.g., "Lloro por que soi india y tengo una niña blanca / que el Maestro ha creado dentro de mí /... / el Maestro tiene grandes métodos para esa niña. /

---

<sup>18</sup> Sobre Efraín Miranda han escrito tanto Ernesto More, Marco Martos, Gonzalo Espino y Dorián Espezuá.

<sup>19</sup> Miranda, Efraín: *Padre Sol* (Puno, 1998); *Vida*. (Lima, Ed. Humboldt, 1980); *Chozas*. (Poemas. Lima, 1978) y *Muerte cercana*. (Lima, Tall. Graf. Mercograph, 1954)

<sup>20</sup> Escajadillo, Tomas G. *Alegria y El mundo es ancho y ajeno*. Lima, IHH-UNMSM, 1983.

El Maestro se olvida de mí, de todos los alumnos / y dice que para los indios no se ha inventado nada"; EQ, 46). Este sujeto textual no quiere hablar para el otro, este sujeto construye más bien el sujeto colectivo indio. Al hacerlo desentraña los valores de la cultura occidental y a quienes han convertido el ande y al indio en objeto de estudio: en este punto la poesía de Miranda ironiza hasta deestructurar el discurso oficial: "corro y me bajo los pantalones en el water campestre/ y cuidadosamente embolsan mi defecación / y enfrascan mis orines. / Si lloro, qué clase de lloro es mi lloro; si bailo, qué es mi baile, que/ es bailar y porque bailo;" (MÑ, 144).

La choza es la representación cultural del indio. Esto explica las oposiciones que propone a lo largo del texto: indio/ blanco, campo/ ciudad, no-escuela/ escuela, intercambio/ mercado, etc. Postura que junto a la ironía enunciativa y contrastiva ("¡Si te entrego a mi hija, la fecundarías; / si me das a tu hija, la fecundaría!" (AZ, 113) hacen de la poesía andina de Miranda un acto de fe que afirma lo indígena, lo andino, la choza. Lo occidental significa pérdida ("Al leer mis hijos sus libros/ no son mis hijos;" ME, 125), occidente no implica necesariamente avance, progreso ("¡Carajo, tú, me creas necesidades!"; AZ, 123), significa siempre exclusión. Por esta razón, la coordenada poética de Efraín Miranda desentraña las lógicas del poder que suponen dominio del saber y afirmación del ser como abstracciones que están cruzando el mundo cotidiano, de pobreza, injusticia, discriminación y arrinconamiento social.

## Biblioteca de Letras

Hay pues, una «código que deconstruye todo lo que occidente vende al campo. El ritmo es acelerado, por momento bronco. El poema asume diversas formas combina dísticos como formas mixtas, no hay una retórica convencional pero sí la intención de sacar brillo a esa lengua con la que representa ahora lo indio. Para ello la enunciación sarcástica o ironizante son recursos que utiliza el poeta: "Para cuchara, mis labios / para cuchillo, mis dientes/ para tenedor, mis dedos" (AE, 73); "Los extranjeros tejen casimires, / sus fábricas coordinan sectores complejos de máquinas, /... / los extranjeros hacen industrias de la mierda." (EX, 59), que a su vez alude a un rasgo de la poética de Efraín Miranda, la continua interpelación al lector.

Sarcasmo será que el poeta considere a lo suyo como sub cultura socialmente desacreditada para construir la parodia de occidente en *Choza*. Esta estrategia poética nos lleva a la reconciliación del hombre andino con su cultura, con la mamapacha y el padre sol en una suerte de panteísmo que

afirma la cultura, la choza como punto elevado de las culturas indígenas. La poética de Miranda no se sintetiza en un solo poema. Es cierto que su rastro poético lo podemos hallar en sus cuatro libros publicados; en diferente momentos hay imágenes que dan cuenta de la intención lírica poética. Sus intuiciones las podemos buscar en diversos poemas, pero su poética andina esta representado por la metáfora del poema "EE"<sup>21</sup>.

EE es una declaratoria de guerra: el indio y el poeta se convierten en un mismo sujeto. Sujeto que habla para desestructurar toda la forma exótica que se ha creado alrededor del él y para proponer una imagen sentida y subversiva de su cultura. Comentemos brevemente: Miranda juega con la espacialidad del texto. Los espacios en blanco dan fuerza al enunciado que restituye la identidad del ser indio. Se apropia del espacio gráfico con sentido anafórico. Esta apropiación significa a su vez la refundación de su identidad con un tono desacralizador del indio triste, cobrizo y exótico de la literatura del siglo. Por eso el indio de Miranda es histórico. La imagen de "Tahuantinsuyo a República" sintetiza la historia, pero historia a su vez espacializada en todo los lugares que lo descalifican y aun en condiciones que llevan a la casi anulación. El sarcasmo extremo es reivindicación del mismo indio, reconstruye su memoria, su cultura, su historia. Indio sí, pero no desde las instituciones de la sociedad (iglesias, invasión). Sí, desde la madre tierra que ofrece su ser: su ser entonces connatural y celebrado, no disminuido, no minusválido. Y concluye con el sarcasmo o ironía enunciativa en los últimos versos que refutan la imagen exótica en la parodia del investigador, del turista, del jurista: las genealogías se pueden inventar a gusto del forastero con lo que traza simultáneamente su crítica a inclemencia del mercado:

¡Soi indio!

Y, para los genealogistas, regalo en mi choza  
lustrosos pergaminos de animales pur sang,  
con el árbol verde virgen, a partir de un tronco nobiliario,  
o, si lo desean, desde un origen cavernario  
o, si lo estiman, desde una cuna extraterrestre  
o, si lo creen, desde una concepción antinatural.

---

<sup>21</sup> Espezuía, Dorian. "Efraín Miranda: 'EE' o la demanda de reconocimiento" en *Aura*, N° 2. Lima, 1er. trim. 1998; pp. 7-11.

Indio, en fin que se afirma en la cultura, en la choza como representación tierna y sublevante.

## 5. Conclusiones

Así la pregunta sobre las continuidades una poética andina se reconfiguran en textos que resultan paradigmáticos y respuestas de las continuidades en contextos diferentes, aunque los sentidos aurulares del indigenismo se han trasmutado en un discurso poético que está elaborando su nuevo estatus respecto al canon literario y respecto a las pugnas sociales por copar espacios antes restringidos. En los textos poéticos de vanguardia, *Ande* de Alejandro Peralta se fecunda un nexo modernizante con la cultura andina, aún desde su estancia provinciana; en *Urpí* existe un vínculo que suscribe las poéticas andinas, en particular vinculada huayno serrano; y la poética de Efraín Miranda existe un vínculo con las culturas andinas de sur andino a partir de esa poética coloquial donde el sarcasmo enunciativo redescubre al indio para el otro y reubica al otro, como el ajeno, el forastero. Esto es el probable camino en el que las poéticas andina, con diferentes matices y encuentros vienen elaborando una poética distinta al canon de la ciudad letrada.

## BIBLIOGRAFÍA

### Biblioteca de Letras

- ESCAJADILLO, Tomás G. «Jorge Puccinelli Converso»  
1983 *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima, IHH-UNMSM.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorián  
2000 *Entre lo real y lo imaginario*. Una lectura lacaniana del discurso indigenista. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, (Premio Nacional de Ensayo 1999).
- 1998 "Efraín Miranda: 'EE' o la demanda de reconocimiento" en *Aura*, N° 2. Lima, 1er. trim.; pp. 7-11.
- ESPINO, Gonzalo  
1979 "Soy un indio. Efraín Miranda" en *Qantu*, boletín N° 2. Lima, octubre, p. 2.

FLORIÁN, Mario

- 1985 *Urpi. Canciones neo-keshwas*. 2a. ed. Lima, 1949 (Colección Runasimi). 3a. ed. Lluvia Eds.  
1977 *Obra completa escogida 1940-1976* (Lima, Lib. Studium).  
1969 *Antología poética*. Lima, Casa de la Cultura del Perú.  
1954 *Poesía 1940-1950*. Lima, Tall. Gráf. P.L. Villanueva.

MATOS, Marcos

- 1979 "¿Friegan los cóndores?" en *Allpanchis Phuturinga* N° 13. Cuzco; pp. 237-247.

MIRANDA, Efraín

- 1998 *Padre Sol*. Puno.  
1980 *Vida*. Lima, Ed. Humboldt.  
1978 *Chozas*. Poemas. Lima.  
1954 *Muerte Cercana*. Lima, Tall. Graf. Mercograph.

MORE, Ernesto

- 1918 *Hésperos* y "El día de los búhos" con música de Gonzalo More. Lima, Tall. Tip. El Universo.

MUDARRA, Américo

- 1996 *Ande. Una propuesta de lectura interpretativa*. Lima, Universidad de San Marcos, (Tesis de Licenciatura).  
«Jorge Puccinelli Converso»

PERALTA, Alejandro

- 1926 *Ande*. poemas de..., grabados en madera de Domingo Pantigoso. Puno, Ed. Titikaka.  
1974 *Al filo del tiempo* / Poemas póstumos (Lima, Instituto Puneño de la Cultura).

RATTO, Luis Alberto

- 1961 *Poéticas peruanas del siglo XX*. Antología. Lima, La Rama Florida.

VÁSQUEZ, Emilio

- 1977 "Iniciación poética de Alejandro Peralta" en *San Marcos* N° 15, Lima, Enero-marzo; pp. 63-89.

ADDENDA

Alejandro Peralta

EL INDIO ANTONIO

Ha venido el indio Antonio  
con el habla triturada y los ojos como candelas

EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DE SOL

Las palabras le queman los oídos  
y en la crepitación de sus dientes  
brincan los besos de la muerta

A n o c h e  
envuelta en sus harapos de bayeta  
la Francisca se retorció como un resorte  
mientras el granizo apedreaba la puna  
y la vela de sebo  
c o r r í a a g r i t o s p o r e l c u a r t o

Desde el vértice de las tapias  
aullará el perro al arenal del cielo

De las cuevas de los cerros  
los indios sacarán rugidos como culebras  
para amarrar a la muerta

Hacia el sur corta el aire una fuga de búhos  
y un incendio de alcohol tras de las pircas  
prende fogatas de alaridos

A rastras sobre las pajas

la noche ronda el caserío.

Pastorala.

Pastorala.

Más hermosa que la luz de la nieve,  
más que la luz del agua enamorada,  
más que la luz bailando en los arcos iris

Pastorala.

Pastorala.

¿Qué labio de cuculí es más dulce,  
qué lágrima de quena más mielada  
que tu canto que cae como lluvia  
pequeña, pequeñita, entre las flores?

Pastorala.

Pastorala.

¿Qué acento de trilla-taqui tan sentido,  
qué gozo de wifala tan directo,  
que descende -amancay- a fondo del alma,  
como baja a la mía tu recuerdo?

Pastorala.

Pastorala.

Biblioteca de Letras

«Jorge Buccinelli Converso»

Yo le dije al gavilán ¡protégela!  
Y a zorro y puma ¡guarden su manada!  
(Y puma y gavilán y zorro nunca  
volvieron a insinuar sus amenazas).

Pastorala.

Pastorala.

Por mirar los jardines de tu manta,  
por sostener el hilo de tu ovillo,  
por oler las manzanas de tu cara  
por derretir tu olvido: ¡mis suspiros!

Pastorala.

Pastorala.



Por amansar tus ojos, tu sonrisa,  
Perdido, en la luz de tu manada,  
está mi corazón, en forma de allco,  
cuidándote, lamiéndote, llorándote...  
Pastorala.  
Pastorala.

*Efraín Miranda*

## EE

¡No me grites de calle a plaza: cholo;  
grítame de selva a cordillera,  
de mar a sierra,  
de Tahuantinsuyo a República: INDIO!

¡Lo soi!

¡A puntapiés, insultos y balas: lo soi!

¡Explotado, robado, asesinado: lo soi!

¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

En iglesias, coliseos, municipalidades  
me gritan: ¡indio!

Los descendientes de galeotes, criminales, indultados  
aventureros hispanos me gritan: ¡indio!

Todos los descendientes de Adán y Eva me gritan: ¡indio!

¡Soi indio!

Tengo el color mismo de mi Madretierra,  
raíces en mi misma Madretierra,  
nacé en mí y de mi Madretierra,  
nacé de y en sus elementos energéticos,  
de su cinética activa y germinal;  
soi indio: una de las variadas formas de su creación.

¡Soy indio!

Y, para los genealogistas, regalo en mi choza  
lustrosos pergaminos de animales pur sang,  
con el árbol verde virgen, a partir de un tronco nobiliario,  
o, si lo desean, desde un origen cavernario  
o, si lo estiman, desde una cuna extraterrestre  
o, si lo creen, desde una concepción antinatural.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»