



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Mudarra, A. (1989). *Ande: una propuesta interpretativa* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:** Ande: una propuesta interpretativa

**Autor:** Arquímedes Américo Mudarra Montoya

**Año:** 1989

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Bachillerato

**Palabras claves:** Alejandro Peralta, vanguardismo peruano, vanguardismo indigenista, modernismo, creación artística, mundo andino, hablante básico

**Referencia en APA 7ma. ed.** Mudarra, A. (1989). *Ande: una propuesta interpretativa* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

La tesis tiene por objetivo proponer una nueva lectura del poemario *Ande*, utilizando el basamento semiótico para llegar a una síntesis interpretativa, en función de las oposiciones profundas que organizan el discurso. El primer capítulo se centra en la vanguardia literaria y las distintas reflexiones que se dan en torno a ella, el cómo la vanguardia se dio en América Latina, el proceso de la vanguardia lírica en el Perú y de qué manera se da una vanguardia indigenista en *Ande*, vanguardia la cual obedece a los principios de transculturación y destaca al indio y al universo andino. En el capítulo dos se da una descripción preliminar de *Ande*, dándose en este capítulo un primer análisis de la obra sujeto a la consideración de su carácter lírico y su unidad como obra literaria, teniendo como sentido inicial captado la representación del mundo andino; a su vez se demuestra la forma en que se plasma el carácter vanguardista del poemario, su connotación modernista, el concepto de creación artística que se configura en la obra, el mundo andino descrito y el hablante básico. El tercer capítulo presenta un segundo análisis de *Ande*; en el cual se destacan algunos elementos como la actitud de Ego, el tiempo y espacio y la configuración del sentido: euforia/disforia; esto a través de los poemas pertenecientes a *Ande*. En el último capítulo se presenta un análisis del poema "*La pastora florida*" en el cual se aborda el componente narrativo del texto, la pasión amorosa como tema central, los roles actanciales, el componente figurativo, las figuras sémicas vistas en el poema mediante lexemas, la dimensión cognitiva del poema, y el proyecto ideológico que subyace al discurso.

*Palabras Clave:* Alejandro Peralta, vanguardismo peruano, vanguardismo indigenista, modernismo, creación artística, mundo andino, hablante básico.

0052

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO  
MAYOR DE SAN MARCOS  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Escuela Académico Profesional de Literatura



UNA PRODUCCION INTERPRETATIVA

Arquímides Anérico Mudarra Montoya

Trabajo presentado a la Escuela Académico  
Profesional de Literatura para optar el  
Grado Académico de Bachiller.



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
*Facultad de Letras y Ciencias Humanas*  
*Escuela Académico Profesional de Literatura*



UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA

Por :

Arquímedes Américo Mudarra Montoya

*Tesis presentada a la Escuela Académico  
Profesional de Literatura para optar el  
Grado Académico de Bachiller.*

1989

NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

*Para Gloria Luz y Gloria Andrea*



LE  
081  
lt.

## INDICE

	pág.
Introducción	I
<b>CAPITULO I</b>	
<b>I Aproximación a la Vanguardia Literaria en el Perú</b>	
1.1 La vanguardia lírica en el Perú	3
1.2 El vanguardismo indigenista y Ande	10
<b>CAPITULO II</b>	
<b>II Lectura de Ande: descripción preliminar</b>	
2.1 El poemario: primeros indicios	21
2.2 La creación artística	25
2.3 La configuración del mundo andino. El hablante básico	28
<b>CAPITULO III</b>	
<b>III Ande: descripción y análisis</b>	
3.1 Actitud de Ego	37
3.2 Tiempo y Espacio	42
3.3 Configuración del sentido : euforia/ disforia	47
<b>CAPITULO IV</b>	
<b>IV "La pastora florida":o la sanción moral a la naturaleza</b>	
4.1 Componente narrativo	60
4.2 La pasión amorosa como tema central	60
4.3 Roles actanciales	60

951

23. 10. 91



4.4	Componente figurativo: actores y roles temáticos	61
4.5	Figuras sémicas	61
4.6	Dimensión cognitiva: hacer persuasivo/hacer interpretativo	63
4.7	El proyecto ideológico	65
	<b>Conclusiones</b>	<b>68</b>
	<b>Bibliografía</b>	
	<b>Anexo</b>	



## Introducción

Las más representativas de las antologías de poesía peruana (1) son ejemplos típicos de la percepción con que nuestra crítica ha evaluado la obra de Alejandro Peralta, en especial, su primer poemario Ande, calificándola únicamente como "paisajista" o "colorista".

Tanto las antologías, que precisamente por arbitrarias establecen el grado de valoración que una época asigna a un autor o a un proceso, como los estudios, que explicitan sus criterios de valoración e interpretación, han presentado la obra del autor puneño con los calificativos arriba señalados, todos ellos parten de la elección de ciertos poemas, que supuestamente daban una imagen global de su poesía, generalizando uno o dos de sus rasgos, obviamente esta lectura es limitada por cuanto no atiende al carácter integral de la obra o del poemario en particular.

Los criterios que vamos a adoptar como los modelos que pretendemos seguir, parten de los estudios de Nelson Osorio y de Raúl Bueno (2), quienes consideran al poemario como un conjunto sistemático



## II

en el que cada poema no es más que una modulación de un sentido general que se manifiesta sólo cuando el conjunto del poemario es aprehendido en la labor hermeneútica. Esta visión de conjunto ha permanecido ausente como criterio de valoración y estudio, de ahí que se siga difundiendo la imagen de "exteriorista" o "paisajista" a una poesía profundamente lírica y enraizada con su circunstancia. Nuestro objetivo es proponer una nueva lectura, del poemario Ande, utilizando el basamento semiótico, para llegar a una síntesis interpretativa.

Ande se publica en 1926, el Boletín Titikaka, órgano del grupo Puneño Orkopata, sirve ese mismo año, como agente promotor de la actividad editorial del grupo, donde el libro de Peralta es profusamente comentado. Sin embargo una de las primeras notas bibliográficas que aparecen en Lima, creemos sintetiza la percepción que en aquel momento se tenía del libro:

"Si César Vallejo, de quien se diferencia en el espíritu y en la visión, es un poeta expresador de la angustia y de la tortura del alma indígena;

Peralta es un interpretativo, un colorista o intimista de los paisajes andinos. Aparte de la luminosidad de sus metáforas y la limpidez de sus versos, que expresan la emoción y visión de los pueblos del sur; es un poeta de cierto fatalismo ancestral"

(3) (subrayado nuestro)

El atributo de "colorista" sigue prevaleciendo, debido a que las antologías publicadas hasta el presente privilegian sobre

### III

todo al poema "La pastora florida" de lo que proviene tal caracterización pictórica. Alberto Guillen (1930) le da el calificativo de "poemas pierueteantes". Igualmente en el primer trabajo monográfico dedicado a Peralta, Alberto Tauro señala que en Ande se "nos invita a irrumpir en el camino, pero sin darnos otra visión que su colorido" (4).

No solo los estudios sobre la obra de este autor han sido parcializados sino que el conjunto de los trabajos que se han realizado sobre la vanguardia han servido para formar al mismo tiempo, una imagen distorsionada del proceso en el que se inscribe Alejandro Peralta y más concretamente Ande. Es por eso que la vanguardia peruana de los años veinte, se presenta como un periodo que requiere de estudios monográficos para que, sobre la base de un trabajo inductivo, se proceda en una segunda instancia, a levantar una imagen del proceso vanguardista peruano más coherente y autónomo.

Nuestra investigación, sin embargo, se centra no en la obra de Peralta (concebida como proceso diacrónico) sino en un poemario en particular, poemario que junto a otros va a configurar un orden textual que la crítica ha denominado vanguardia literaria. Este orden textual, de naturaleza sincrónica, sólo será entrevisto desde un punto de vista inductivo toda vez que proliferan trabajos deductivos. Después de todo una investigación sistemática es al mismo tiempo deductiva e inductiva a fin de confrontar permanentemente sus resultados.

Nuestra hipótesis descansa en que Ande, configura una instancia dentro del proceso vanguardista, al que hemos denominado Vanguardismo-indigenista, cuyos supuestos ideológicos (5) se basan en el concepto de transculturación propuesto por el crítico uruguayo Angel Rama (6). En efecto a una primera etapa de internacionalización

#### IV

del vanguardismo europeo, que en nuestros países se traduce como imitación o copia de dichos modelos, sigue una instancia caracterizada por la reconceptualización de los autores, en el sentido de que la labor como creador no es solo imitar, sino complementar, aclimatar, para obtener algo original, es decir transculturar. Así pues, a través de esas imágenes importadas se da cuenta de la nueva percepción que se tiene de la naturaleza y el hombre, la novedad es el indio, las imágenes del indio, la naturaleza, la crítica que se hace de ellos. En otras palabras, a partir de las ideas europeas se está redefiniendo el campo perceptual.

De otro lado, la actitud modernista no desaparece del todo por cuanto el eje cultural en que se mueve la creación literaria de aquellos años no permite un encasillamiento maniqueo. Por ello Ande, quedaría englobado dentro de la categoría que llamamos vanguardismo indigenista, que no tiene nada de extraño ni contraprudente si se toma en cuenta que la actitud de una cultura, no es en la mayoría de los casos pasiva frente a modelos externos, y que más bien ante ellos desarrollan modalidades de elección y adecuación (pérdidas y apropiaciones) que por su naturaleza son originales.

Y en cuanto al manejo de los elementos formales, existe un uso racional de los mismos. Es decir en esta instancia predomina la variante creacionista, y el manejo de la metáfora está en relación con la totalidad del poema. En este nivel, pues existe un manejo racional de los elementos configuradores del poemario. De ahí que sea necesario una nueva propuesta interpretativa del poemario Ande, porque se lo ha evaluado en términos estéticos, y no se lo ha evaluado en función de las oposiciones profundas que organizan el discurso.



En el presente trabajo vamos a demostrar que en Ande, existe un contrapunto estructural, mediante el cual el hablante básico, configurado como poeta y amante, opone a su disforia interior (subjetiva) la euforia exterior (no subjetiva) a modo de compensación o de plasmación discursiva de la temporalidad. En este discurso el clasema estado de ánimo (fundamentalmente disfórico) es el que organiza con mayor precisión una nueva lectura del poemario. Desde esta perspectiva Ande, se nos presenta como la visión nostálgica de una realidad que tanto en sus manifestaciones externas (paisaje) como internas (sentimientos) están signados por el acabamiento, la transitoriedad, pero que al mismo tiempo ello es estímulo para el acto supremo de la creación artística.

El texto como producto de una época de transformación, opta fundamentalmente por la hegemonía de la modernidad occidental y por su propuesta ideológica al universo de lectores; oponiéndose a otras de autores coetáneos e incluso a los que presentan muchos colaboradores del Boletín Titikaka. Por ejemplo a nivel de la lengua ha obviado la heterogeneidad lingüística que el referente presentaba. La ideología que subyace al discurso está muy cerca al modernismo; en cuanto a la cosmovisión el poemario trasunta un cierto elitismo, y las formas poéticas que utiliza corresponden a un modernismo audaz, con variantes, como el grafismo, etc.

Ande es un poemario transculturador de la primera época el autor vislumbró que cualquier transformación que conserve la representatividad americana, tenía que pasar inevitablemente por la apropiación del mundo occidental capitalista en que se inscribe la realidad peruana; empero su punto de vista es evidentemente occidental y su percepción ideológica cosmopolita.

El presente trabajo se ha dividido en cuatro capítulos, el primero ofrece una síntesis de las reflexiones en torno a la vanguardia poética peruana. Presentando las características del vanguardismo-indigenista. El segundo inicia la descripción preliminar de Ande. El tercer capítulo se aboca al análisis del poemario, destacando elementos básicos de la representación del mundo andino (actitud de Ego, tiempo y espacio, confi-



guración del sentido: euforia/disforia). En el cuarto se presenta el análisis específico del poema "La pastora florida", aproximación que se realiza con aportes de la semiótica.

Agradecemos a nuestra asesora Esther Castañeda, por su respaldo a lo largo de la investigación y al colega Edgar Alvarez, por la paciencia y amistad demostrada.



## NOTAS

- (1) Cf. GUILLEN, Alberto. Breve antología peruana, selección y prólogo de ... Santiago, Editorial Nascimento, 1930.  
EHELSON, Jorge E./Salazar Bondy, Sebastián/Sologuren, Javier. La Poesía contemporánea del Perú, Lima, Cultura Antártica, 1946.  
ROMUALDO, Alejandro/Salazar Bondy, Sebastián. Antología general de la poesía peruana, Lima, Librería Internacional, 1957.  
ESCOBAR, Alberto. Antología de la poesía peruana, Prólogo y selección de ... Lima, Peisa, 1973.  
Cf. además VARGAS LLOSA, Mario. "José María Arguedas y el indio". En: Casa de las Américas. La Habana, año IV, Nº 26, oct-nov 1964; pp. 139-147.
- (2) OSORIO, Nelson. "El problema del hablante poético en Canto general", 1974 pp. 171-187.  
BUENO, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia, Procedimiento de interpretación textual, 1986.
- (3) VARALLANOS, Adalberto. Permanencia..., Buenos Aires, Ediciones Andimar, 1968; pp. 159-160
- (4) TAURO, Alberto. El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta, Lima, Cia de impresiones y publicidad, 1935; p. 24
- (5) "Entiendo por ideología las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la que vivimos (...) me refiero muy particularmente a modos de sentir, evaluar, percibir, y creer que tienen alguna relación con el sostenimiento y la reproducción del poder social".

Cf. EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria, p. 27



- (6) RAMA, Angel. La transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI, 1985.



## Capítulo I

### 0. La vanguardia literaria y Ande

La Vanguardia como fenómeno artístico es, entre los países latinoamericanos, una de las corrientes con la cual se intentó superar la estética del modernismo. Ahora bien si nos atenemos al modelo que para nuestra cultura plantea el crítico uruguayo Angel Rama (1) en el sentido que nuestro continente ha oscilado desde la independencia entre un polo cosmopolita dirigido a ponerse al día con los países europeos, y otro polo regionalista, dirigido hacia la afirmación de la identidad y la originalidad requeridas por las nacientes burguesías, podemos afirmar que los años veinte constituyen el sustrato económico social sobre los que van a oscilar en una estructura inestable ambos polos.

Obsérvese que estos condicionamientos económico-sociales, no son exclusivos de América, sino que forman un todo de acontecimientos que dieron por resultado un cambio sustancial en la percepción que del mundo se tenía hasta entonces. Así podemos apreciar la



labor desmitificadora de las investigaciones de Freud, las investigaciones sobre los espacios no euclidianos, la radiactividad, el progreso asombroso de las telecomunicaciones; pero al mismo tiempo, y esto sí es potestad de Europa, un pesimismo con respecto a los logros alcanzados por la civilización occidental.

Sin embargo para América el positivismo y los avances científicos y tecnológicos resultaban una vez más el aliciente para acercarse al progreso y al orden social, tan caros a las burguesías nacionales.

Esta democratización, este desengaño y este optimismo alternaron y dieron marco, de acuerdo al país, la clase social, etc., a un replanteo en todos los órdenes.

La revolución mexicana, la primera guerra mundial, fueron hitos incuestionables del nuevo orden, que emergía de cada uno de estos acontecimientos.

El ascenso social ya sea individual o colectivamente -estos últimos a través de los partidos políticos- rompían esquemas y propiciaban una asombrosa movilidad a la vez que expectativas desmesuradas, observese que el problema de la vanguardia artística se sitúa precisamente en los orígenes de la modernidad, encuentra a los países latinoamericanos en vías de realizar su inconcluso proyecto nacional.

Dentro de esta movilidad el vanguardismo tal como se dió en europa es impensable en América Latina, aquí el tránsito fue lento y los productos heterogéneos a tal punto que para algunos autores el vanguardismo fue solamente una etapa de transición en la obra individual de los autores y sin mayor trascendencia en el marco de la literatura de la época. Sin embargo los años en que se desarrolla la



vanguardia artística abarca para los fines de nuestro estudio de 1920 a 1930 o para seguir las pautas de Juan José Arroum (desde 1922-1936), si tenemos en cuenta que lo que llamamos vanguardia es reemplazado en hegemonía por la poesía concreta en los años 50, podemos afirmar que el segmento elegido, es el más problemático por cuanto el nacimiento de la nueva estética se confunde con el ocaso de la estética anterior.

### 1.1 La vanguardia lírica en el Perú

La década en que se enmarca la vanguardia literaria estuvo signada por cambios tanto en el orden socio-económico como en el cultural, que condicionaron el desarrollo de nuestra sociedad y por consiguiente nuestra literatura. Sin embargo este aire de renovación venía incubándose paulatinamente, al respecto al estudiar la recepción del vanguardismo peruano, Esther Castañeda señala que "... entre 1917 y 1924 tendríamos por un lado la actitud modernista representada por J.S. Chocano, las variantes al interior del modernismo en escritores como A. Valdeomar, C. Palma, D. Martínez Luján, E. Peña Barrenechea, que muestran modificaciones en la temática o vocabulario, pero sin violentar la matriz modernista. Una tercera actitud corresponde a los 'iniciadores' que en nuestro país son A. Hidalgo y C. Vallejo ( con Trilce, 1922)".(2)

Un hecho que parece indiscutible es la fecha de su inicio, 1922 con la publicación de Trilce de César Vallejo. Es significativo que los intelectuales de la época recibieran con extrañeza, tal texto, sin embargo posteriormente los más entusiastas defensores de la vanguardia, se mostraron unánimes en concederle un puesto de honor. En relación a la vanguardia Emilio Armaza, representante del grupo puneño Orkopata, hace unas declaraciones en el diario Crítica de Buenos Aires, que fueron reproducidas en el primer número del Boletín Titikaka (agosto de 1926) (3) esto constituye uno de los primeros registros críticos de lo que era hasta ese entonces, el proceso vanguardista en el Perú. En efecto Armaza habla de Eguren y Vallejo como representantes de lo urbano y de Antero Obrian (Alejandro Peralta) (4) y Gamaliel Churata, como representantes de lo rural en la moderna poesía peruana. Para ese entonces César Vallejo ya es considerado como el



adelantado, o iniciador del vanguardismo en el Perú. Dos años más tarde, en una revista del tipo magazine (5) se publica un interesante artículo de Federico Bolaños (6). Bolaños diseña probablemente el primer panorama de la vanguardia, en él nos presenta los principales autores y hechos más importantes del proceso vanguardista, nos señala también que dicho movimiento se da en amplitud, pero no en intensidad. Esta situación ya había sido observada por Jorge Basadre, quien en 1927 afirmaba que el vanguardismo aún no había tomado cuerpo como movimiento lo que existían eran pequeños grupos de accionar aislado, y que probablemente debido a la anarquía intestina en que se debatía el vanguardismo peruano, no permitía identificar a los valores auténticos; y enfatizaba: "Falta a los vanguardistas peruanos, hasta ahora solidaridad. Para realizar una obra realmente personal y finita." (7)

Dejando de lado la multiplicidad del fenómeno vanguardista, Bolaños se orienta a "enfocar la atención hacia lo que representa el verso nuevo en su doble aspecto: espíritu y expresión." Y plantea que el nuevo espíritu está asociado a un gran acontecimiento histórico: la primera guerra mundial que cancelaría el pasado. Para expresar esta nueva actitud la poesía se afirma sobre las demás artes; es decir que la poesía, de esos años, debe expresar con mayor rigor el espíritu revolucionario. Esta nueva acción se da en dos etapas, una demoledora y otra constructiva; en otras palabras se propugna el advenimiento de una nueva creación en la cual destaque el espíritu del hombre como sujeto productor de arte. Bolaños diseña el proyecto vanguardista con los siguientes términos:

"Primeramente. Se analiza con brutal ferocidad el organismo del verso antiguo (...). Segundo momento. Se levanta sobre sus ruinas el luminoso rascacielos del verso moderno desde cuya cúspide se puede contemplar todo el panorama de la genial audacia innovatriz del hombre-artista. Para llegar a este resultado se han abierto todas las válvulas de creación del espíritu y se ha realizado la gran tarea emancipadora: la liberación de la poesía y su encumbramiento a los planos de la belleza pura". (8)



Asimismo relievamos dos conceptos importantes de la vanguardia literaria: el verso moderno, libre de ataduras; y sobre todo el concepto de creación artística, entendida como la gran libertad creativa del espíritu. Después de todo la experiencia estética se concibe históricamente como el proceso de realización de la idea del hombre creador, sin los límites impuestos por la imitatio naturae propia del arte clásico. (9)

En América el contagio vanguardista, se traduce en savia nueva, en voces jóvenes ávidos de energía y novedad, "Se produce, pues, una nueva creación, una recreación de los valores importados".

En nuestro país sitúa cronológicamente el inicio del movimiento en 1923, con su aparición en revistas; y afirma que es en el Perú y en Chile, donde prende este movimiento antes que en Argentina. A César Vallejo lo considera precursor de la vanguardia y agrega a las primeras voces de Magda Portal, Velásquez, Juan José Lora, etc. el accionar de Hidalgo en Argentina, el de Parra del Riego en Uruguay; y la aparición de una revista de vanguardia "aunque poco audaz de contenido" en 1924: Flechas. Surgen creadores tanto en el sur, Alejandro Peralta, como en el norte, Bazán, Nicanor de la Fuente, etc., y prosadores nuevos, ganando en conjunto un espacio en revistas y periódicos. Ante el asombro de los más conservadores se va formando un "ambiente de vanguardia".

Dado que el movimiento aún está en formación, más que valorar su producción nos propone un cuadro cronológico (10) de sus representantes, destacando a aquellos que practican el arte puro; y dudando de aquellos "que confunden la política con el arte, y en consecuencia realizan labor mixta."

De esta propuesta se desprende que, existió un buen número de creadores vanguardistas, con sus variantes respectivas, que la novedad vanguardista se generalizó y conformó un ambiente de vanguardia; y que muchos creadores trataron de uniformar la poesía, privilegiando la propaganda a lo estético. La propuesta de Bolaños es eminentemente estética y artepurista.

Un año más tarde (1929), Alberto Guillén de paso por Santiago de



Chile, y ha pedido del librero Nascimento; prepara una antología (11) de poetas jóvenes peruanos. Por el año de edición es importante para nosotros, pues recoge la producción de gran parte de nuestros vanguardistas. Estos dos intentos por abarcar la multiplicidad y peculiaridad vanguardista, carecieron de continuidad reflexiva.

Recién en 1938, el crítico Estuardo Nuñez al estudiar la evolución de la nueva poesía peruana (12), sitúa su fundación en 1918, por obra de Alberto Hidalgo Y César Vallejo, para Nuñez "Vallejo es el acierto perdurable, mientras Hidalgo es la juvenil intuición. Hidalgo se adelanta, pero Vallejo alcanza un logro estético definido". El segundo momento importante, en el proceso de la nueva poesía peruana, lo fija en 1922, año de la publicación de Trilce, libro que rompe con las formas escriturales anteriores. "Por esto, 1922 es la fecha decisiva y marca la fase inicial de una curva evolutiva en el proceso literario del Perú".

En 1954 el crítico español Luis Monguió logra diseñar con mayor claridad la vanguardia poética, como movimiento autónomo, en La poesía postmodernista peruana (13) para este autor si bien el futurismo fue una de las vías para salir del modernismo, no fue la única; puesto que durante los años de la primera guerra mundial y los siguientes proliferaron una serie de movimientos artísticos que reclamaban campo de acción e identidad propia. Algunos creadores encontraron en estos movimientos terreno fértil para sus experimentaciones. Según Monguió es en 1924 cuando aparece una revista de interés vanguardista, Flechas; y es en 1926-1927 cuando este fenómeno llega a su climax tanto en revistas como en periódicos.

Dentro de este movimiento se considera a Luis de la Jara, Mario Ch'avez, Juan Luis Velásquez, Juan José Lora, etc., si bien la obra de estos creadores desechan la preceptiva tradicional, sus producciones siguen las formulas europeas de vanguardia; pero impregnadas de sentimiento, de argumento. De todos ellos Hidalgo es el que alcanza mayor versatilidad, como fuere ellos rompen con la retórica modernista. Empero es César Vallejo con Trilce (1922), quien alcanza la mayor rebelión expresiva, y el



que lejos de declarar la guerra a la emotividad se nutre de ella, hasta el punto de que "... si le falla la carga emotiva de un poema, el poema falla por entero". Trilce encara la ruptura total anterior, el dominio creativo de las formas de vanguardia, y "la conservación de la problemática y el tono humanos".

Monguió distingue dos fases en la formación del proceso vanguardista, la primera fase (1918-1925) es de insurgencia y de libre experimentación de "auto-descubrimiento" se caracteriza según Monguió por lo siguiente: "1. Un poeta en que el vanguardismo se realiza en sus formas técnicas y en contenidos propiamente personales, el Vallejo de Trilce. 2. Un peruano en el extranjero, Hidalgo, que en el vanguardismo halla una forma de expresión extrema de su individualismo y egocentrismo; 3. una sola revista, Flechas, que se propusiera ser vanguardista; 4. un reducido número de escritores parcialmente vanguardistas".

La segunda fase es de "autoafirmación", y se caracteriza por la institucionalización del movimiento, hacia 1926-1927; fecha en que aparecen en nuestra capital un buen número de revistas vanguardistas, cuyos colaboradores adoptan " las formas técnicas del vanguardismo, incorporan en cambio en ellas problemas peruanos económicos, sociales, políticos." Es decir creaciones " que hubieran hecho chirriar de dientes a un verdadero cubista, dadaísta, ultraísta o creacionista."

Este nuevo giro que van tomando los vanguardistas peruanos se centra pues en esta segunda fase, y se puede detectar en las revistas literarias, por ejemplo en Poliedro (1926) observamos que presenta creaciones de distintas tendencias, al lado de un poema "puro", hay versos de carácter social; lo mismo sucede en otras revistas de la época. Indudablemente es en Amauta (1926-1930) donde se patentizan los problemas ideológicos y estéticos del vanguardismo literario peruano. A pesar de ser una revista que " rechaza todo lo que es contrario a su ideología..." en materia poética encontramos poesía simbolista, nativista, purista, etc., Monguió califica esta actitud como un no desprendimiento de los gustos premarxistas, en Mariátegui, y como inconsecuencia doctrinal; sin consi-



derar que la idea que practicó este autor desde Amauta; fue la de captar a todos los sectores antihispánicos. "En este sentido Amauta representa la oposición en el plano artístico e intelectual, a la organización político-social representada por el gamonalismo y la oligarquía." (14) Pensaba también que decadencia y revolución así como coexisten en el mundo, se dan también en las personas en pugna permanente, al final uno de los prevalece. De ahí que abrió las páginas de Amauta a todo tipo de creación que ofreciera renovación, confiando en que al final prevalecería el espíritu revolucionario.

La propuesta más reciente es de Mirko Lauer (15), para quien la vanguardia peruana se confunde con los deseos de cambio y de modernidad con que nace la poesía contemporánea del Perú. Sin embargo este esfuerzo estaba condenado de antemano al fracaso, por cuanto los elementos sociales actuantes en el espacio peruano contribuyeron a eliminarla, es decir la vanguardia fue solo una moda, un lugar de tránsito en el proceso de la literatura peruana, por la que pasaron las mejores voces de nuestra poesía.

Es más la influencia de la vanguardia constituyó un modelo prestigioso, que fue parodiado en nuestro medio al mismo tiempo que parodiaba la modernidad inexistente " Quizas por esa identidad con el espíritu de los tiempos alcanzo a consumir obras significativas a pesar de contar con el más leve de los anclajes sociales".

Probablemente por la brevedad cronológica o por la ausencia de un debate, es que la vanguardia ha presentado un carácter ambiguo para los estudiosos: sólo Monguió le confiere autonomía, Estuardo Nuñez se la reconoce, pero diluyéndola en un proceso de orden-desorden del proceso literario, Sánchez no creyó en el fenómeno y Alberto Escobar subsume la vanguardia dentro de su idea de una tradición poética peruana de este siglo: momento de transición de obras individuales; en tanto que mariátegui realiza el diseño histórico-social de su disolución.

El proceso social y político trae las "... primeras bases de un intento de cultura propia de los sectores modernizantes (populares y burgueses) en el país". Los



elementos que constituían esa categoría fueron más atractivos para las provincias, donde curiosamente la matriz andina e hispánica, hacían más evidente la negación de esa modernidad. De esta manera los proyectos intelectuales de las provincias: Cuzco, Puno, Ancash, etc., pretendieron articular un campo intelectual que diera legitimidad a la modernidad tan ansiada, pero sin tener en cuenta las bases sociales sobre las que asentaba su discurso; condiciones que contribuían a negar este discurso, por ello se puede decir que en su generalidad este movimiento fue acrítico.

La modernidad fue creándose sin embargo, no como consecuencia de una base económica-social adecuada a esos fines, sino que este proyecto como lo señala Agustín Cueva, se dió por la vía reaccionaria del capitalismo (16), supuso un conjunto de obras públicas y la organización del estado con los caracteres propios de un aparente auge económico; la oligarquía con su aparente solvencia, enmascaraba lo superficial del proceso y al mismo tiempo la brutalidad en la extracción del plus valor absoluto (jornada de trabajo excesivo). En todo caso, la crisis que se desencadenaría a partir de los años treinta, condicionó según Lauer lo transfuga del movimiento, y al mismo tiempo la heterogeneidad con que se manifestó.

Lo cierto es que como conjunto de obras (17) al margen de las posteriores tendencias de los autores, configuran de hecho un corpus autónomo, y en todo caso la heterogeneidad a la que alude Lauer, tendería a afirmar una de las características que definen la vanguardia, precisamente como un movimiento autónomo diferenciable, y en este sentido excluido de los estudios literarios posteriores.

El vanguardismo peruano de esta forma, tuvo un componente histórico en la imagen platónica de la modernidad que le venía de fuera, además de que el prestigio modernista era superstite aún. Después de todo, como ya señalamos anteriormente, el nacimiento de la vanguardia y por consiguiente del espíritu nuevo, coincide, se superpone y se enlaza con la agonía del modernismo. Por ello también como dice Lauer, la actitud totalmente acrítica del vanguardismo (con la excepción del caso) responde a esa



imagen platónica a la que aludimos, más que a la experiencia vivida; las excepciones encontrarán una salida en el cambio de la militancia política que en el cambio de la temática. De la primera etapa de la insurrección vanguardista a la segunda, la propuesta de salida pasa de ser individual a la propuesta de tipo institucional con el fin de crear un campo cultural (institucional), que responda a las necesidades históricas que la crisis hacía preveer. No es pues gratuito el hecho del crecimiento, en cuanto a la circulación de revistas sobre la base de un no siempre realizado proyecto editorial más amplio, toda vez que uno de los elementos de la modernidad ansiada, era precisamente la democratización de una sociedad tradicionalmente anti-democrática, donde la formación de una cultura (en términos económicos podríamos denominarlos mercado intelectual interno) suponía la cohesión y la superación de la llamada cuestión nacional, un proceso pospuesto durante cien años y que en los años veinte, con el auge de la nueva oligarquía y la patria nueva de Leguía; pareció posible de realizarse.

De lo anterior se puede colegir que: el movimiento vanguardista existió en forma autónoma y estuvo conformado por jóvenes creadores que sentían que la vida y el arte heredados necesitaban cambios; esta actitud se tradujo en las distintas maneras de entender y valorar el fenómeno vanguardista. Nuestra vanguardia no se ciñó en su totalidad a los postulados de la vanguardia europea, utilizó las formas foráneas para hacer ingresar ciertos aspectos de la realidad circundante. Destacando dos elementos del metatexto vanguardista: el verso moderno y la creación artística. Se pueden distinguir dos etapas en la formación de la vanguardia peruana, la primera de insurgencia y experimentación es sobre todo personal, cronológicamente se sitúa desde 1918 a 1925; la segunda etapa se da hacia 1926-1927, fecha en que toma cuerpo este fenómeno; al punto que se institucionaliza.

## 1.2. El vanguardismo-indigenista y Ande

La vanguardia literaria tal como la concebimos en este trabajo es un proceso autónomo, al interior del cual se pueden diseñar instancias. No es algo indiferen-



ciado, es un tránsito en la biografía intelectual de muchos poetas y puede distinguirse de la poesía post-modernista.

En la década del veinte se vivía un ambiente de vanguardia, un grupo de jóvenes creadores sentían que la vida y el arte heredados necesitaban cambios, de ahí que participaban de un espíritu de renovación. Este ambiente de vanguardia que empieza a incubarse desde 1923-1924, toma carta de ciudadanía en 1926, fecha en que aparecen una serie de revistas vanguardistas, y ganan espacio también en periódicos de la época; a tal punto que salvo excepciones alcanzan una escritura homogénea, caracterizada por el uso y abuso de formas importadas. En otras palabras, un grueso sector vanguardista entendía que para ser moderno bastaba con utilizar palabras novedosas, o disponer las palabras en la página en blanco, buscando efectos visuales, o para encontrar imágenes inéditas; en síntesis su objetivo era lograr una técnica que produjera poemas que susciten, a primera vista, la sensación de estar frente a la última poesía, la absoluta novedad.

Ante esta situación reacciona César Vallejo. En efecto en 1927, denuncia la uniformidad en las creaciones de los intelectuales de su generación:

"La actual generación de América no anda menos extraviada que las anteriores. La actual generación de América es tan retórica y falta de honestidad espiritual como las que ella reniega. Levanto mi voz y acuso a mi generación de impotente para crear y realizar un espíritu propio, hecho de verdad, de vida, en fin, de sana y auténtica inspiración humana. Presiento desde hoy un balance desastrozo de mi generación de aquí a unos quince o veinte años".(18)

Vallejo señala que la causa de practicar una literatura prestada, la estética vanguardista en nuestro continente no tiene personalidad propia. El afán de imitar no permite que desarrolle una personalidad creadora, porque no responden a las necesidades de nuestra psicología y ambiente. Y les invoca a tomar otra actitud:

"Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa que disciplinas, teorías o procesos creadores. Dese esa



emoción seca, natural, pura, es decir prepotente y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc."(19)

Empero ese "balance desastrozo", que Vallejo profetizó para su generación, no se cumplió, porque los intelectuales llegaron a similar conclusión: no se trata de seguir imitando, sino de aclimatar para obtener un producto original. Es decir transculturación. En este sentido Ande es una muestra de esa transculturación operada en los intelectuales vanguardistas. Su accionar se patentiza desde su publicación, en 1926 y su estilo escritural se extiende también entre los integrantes del grupo Orkopata. De ahí que se diferencien frente a otros grupos vanguardistas; al respecto Jorge Basadre señalaba en 1927 que:

"Entre lo poco que ha hecho hasta ahora el público se ha dado cuenta de la tendencia de un grupo a unir el vanguardismo poético con el vanguardismo social y la aparición de un indigenismo cuyos mejores leaders. literariamente, acaso están en Puno, centro interesantísimo de vida intelectual en la actualidad".(20)

Además anota la participación de las provincias en este movimiento y su presencia en la remoción de la capital; donde brillan -según él- autores como Alejandro Peralta y el grupo Orkopata. Presentando como lo más destacado la presencia del indio y del mundo andino:

"Este es el aporte de las provincias, sobretodo de los poetas del sur, quizá lo único intrínsecamente nuevo que a los extraños ofrece nuestra literatura reciente."(21)

En efecto, pensamos que Ande, es un buen ejemplo de esta transculturación inicial: amolda las formas foráneas a las necesidades expresivas que quiere comunicar. Esta era la única posibilidad que tenía el regionalismo para no quedar relegado frente al embate de la modernidad. Estudiando la narrativa Angel Rama así lo explica:

"Pero el desafío que le era presentado al regionalismo. Aceptándolo, éste supo resguardar un importante conjunto de valores literarios y de tradiciones locales, para lo cual debió trasladarlos a nuevas estructuras literarias, emparentables



aunque no asimilables, con las que abastecían la narrativa urbana en sus plurales tendencias renovadoras". (22)

El universo andino en Ande es expuesto en lengua culta, obviando la heterogeneidad lingüística que el referente requería, así lexemas como: "canto", "nocturno", "epifanía", etc. denotan la presencia modernista, en cuanto a la cosmovisión, corresponde a una perspectiva transculturadora que recién está despertando del embrujo de la influencia europea. Implica una apropiación muy particular de las aspiraciones del mundo que lo rodea; encara lo cosmopolita con lo indígena. Es decir aspira resolver el conflicto vanguardismo/regionalismo, a través de imágenes que siendo importadas exprese lo regional; intentando ser personal y universal al mismo tiempo, en este sentido el proyecto estético de Alejandro Peralta es más regional.

Las formas poéticas que utiliza como el verso libre, creacionista, etc. tienen una estructura peculiar. En efecto el uso de la metáfora, elemento privilegiado por los vanguardistas, en Ande está en relación con la totalidad del poema, a diferencia de la metáfora surrealista que es aislada y sin conexión con el cuerpo del poema. Es más cuando en el poemario se quiere enfatizar una expresión o una idea se grafican con letras mayúsculas. Por ejemplo para dar contundencia, a la descripción del acto sexual:

Bajo un kolli pordiosero  
ha hecho acrobacias locas con el Silvico  
en el trapecio de sus nervios

I SE HAN SAJADO LAS CARNES

I HAN HECHO CANTAR LA HONDA

(la pastora florida)

Para las características de las mujeres del Altiplano:

Vienen

las vírgenes de las rocas

las lenguas



picadas de jilgueros

VENUS DE BRONCE

(Cristales del ande)

Encontramos que todos los poemas están saturados de argumento, ideas, ambientaciones, etc., y que la estructuración de los elementos formales, están basados en la racionalidad, en este sentido; el vanguardismo-indigenista está más cerca del ultraísmo español.

En síntesis, la instancia que denominamos vanguardismo-indigenista, obedece a los principios de la transculturación inicial, y se caracteriza porque destaca al indio y al universo andino, sin embargo la perspectiva y las formas poéticas son occidentales. Y la estructuración de estas racionales.



## NOTAS

- (1) Cf. RAMA, Angel. La transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI, 1985
- (2) CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la Revista Flechas. pp. 25-26.
- (3) Emilio Armaza en su viaje por las ciudades del Plata fue reportado, acerca de las vanguardias literarias de Perú, por el primer vespertino de habla española, Crítica de Buenos Aires, pp. 3-4. El reportaje apareció en la tercera edición del 18 de enero de 1926, con el siguiente título: Ermilio Armaza joven poeta peruano de izquierda, cae una mañana en Buenos Aires y nos dice algo sobre las literaturas recientes de su patria. La evolución literaria de Perú..

Rp. Boletín Titikaka. No. 1, agosto de 1926.

- (4) "En 1916 en el "CREPUSCULO", revista publicada en Puno, aparece su soneto titulado 'EL POETA', de corte modernista (...). Luego toma el seudónimo de GOY DE HERNANDEZ, con el que publica algunos poemas en la 'TEA". Al año siguiente publica un soneto en la revista "RITMOS ANDINOS" " en el que Peralta firma con el seudónimo de Goy de Hernández, pues en este primer momento firmaba con este seudónimo algunas veces y otras con Antero Obrien."

Cf. CACERES MONROY, Juan Luis. La poesía indigenista de Puno. pp. 162,174.

- (5) "Sistema misceláneo del magazine, consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas poéticas y objetivos diferentes: desde una información sobre el curso de las guerras europeas, al casamiento o funerales de su realeza, desde 'curiosidades' de la naturaleza a 'extravagancias' de los ricos o poderosos, desde poemas sentimentales a relatos costumbristas, fantásticos..."

SARLO, Beatriz. El imperio de los sentimientos. p.22.

- (6) BOLAÑOS, Federico. "Inventario de vanguardia" En: La Revista. Lima, 9, 16 y 23 de agosto.



(7) BASADRE, Jorge. "Forro" En: Carlos Alberto Gonzales. El poema de los cinco sentidos, p. 9.

(8) BOLAÑOS, Federico. Ob. cit. p. 38.

(9) Esta es una visión que se percibe en Europa a principios de siglo a través de Paul Valery para quien "la novedad, la intensidad, la extrañeza, en una palabra, todos los valores de choque la han suplantado a la belleza como concepto del arte clásico, las obras tienen como función actual arrancarnos del estado contemplativo...". El lector es convocado por este tipo de arte pues en adelante será él quien decida lo que "todavía es arte y lo que también es arte."

Cf. JAUS, K. La obra de arte, p. 264.

(10) Vanguardia Peruana

Poetas

(Índice cronológico)

1a. hora

Precursores, inauguradores o aclimatadores primeros

Juan Parra del Riego

César Vallejo

Magda Portal

Juan Luis Velásquez.

Mario Chabes

Juan José Lora

Serafín del Mar

Francis Zandoval

2a. hora

Creadores netos de vanguardia y afiliados

Atahualpa Rodríguez

Alejandro Peralta

Rafael Méndez Dorich

Gamaliel Churata

Emilio Armaza



Alberto Guillén

Armando Bazán

Xavier Abril

Oquendo de Amat

Guillermo Mercado

Los dos Peña Barrenechea.

Esteban Pavletish

Alcides Spelucín

Ramiro Pérez Reinoso

E. Bustamante y Ballivian.

3a. hora

Los nuevos continuadores

Julian Petrovic

Carlos Alberto González

Nicanor de la Fuente

César Alfredo Miró Quesada

Martín Adán

José Varallanos

Luis de Rodrigo

Prosadores de vanguardia

Cuentistas, ensayistas, comentadores, críticos, glosadores.

Antenor Orrego

Jorge Basadre

Héctor Velarde Bergman

Adalberto Varallanos

Aurelio Miró Quesada Sosa.

Y otros.



- (11) GUILLEN, Alberto (comp). Breve antología peruana. 1930.
- (12) NUÑEZ, Estuardo. Panorama actual de la poesía peruana. 1938
- (13) MONGUIO, Luis. "El vanguardismo y la poesía peruana" En: Poesía postmodernista peruana. pp. 60-86.
- (14) ALCIBIADES, Mirla. "Mariátegui, Amauta y la vanguardia literaria." En: Revista de crítica Literaria Latinoamericana. pp. 123-139
- (15) LAUER, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú. En: Revista de crítica Literaria Latinoamericana. pp. 77-86.
- (16) CUEVAS, Agustín. La formación del capitalismo en América Latina. México, siglo XXI, 1985.
- (17) Las obras diseñan un campo intelectual que sin embargo ha sido ignorado, no sólo por los estudios que sobre el periodo se han realizado, sino sobre todo por la percepción de las generaciones posteriores, a través de las antologías que se han ocupado del fenómeno, un ejemplo interesante nos ofrece el libro La poesía contemporánea del Perú, de los autores Jorge Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren; en la cual se transcribe un texto de Carlos Oquendo y en nota a pie de página, se especifica que la distribución espacial de las letras en el original son innecesarias y superficiales, por lo que en la transcripción, se hacía en forma llana. Las investigaciones contemporáneas sobre el plano de la expresión y lo relativo a la especificidad de la poesía, han puesto en evidencia la no comprensión del proyecto escritural de los autores: hacer mas evidente a través de los rasgos visuales, espaciales, metafóricos, etc., el carácter antidis-cursivo de la poesía.
- (18) VALLEJO, César. "Contra el secreto profesional" En: Jorge Puccinelli, César Vallejo. Desde Europa. pp. 204-206.
- (19) VALLEJO, César. Ob. Cit. 205.
- (20) BASADRE, Jorge. "Forro" En: Carlos González. El poema de los cinco sentidos. p.10
- (21) \_\_\_\_\_ Equivocaciones. Ensayos sobre literatura penúltima. p. 62
- (22) RAMA, Angel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. p. 10.



## Capítulo II

### LECTURA DE ANDE

#### 0. Descripción preliminar

El análisis de Ande está sujeto a la consideración de su carácter lírico y a su unidad como obra literaria. Lo lírico se manifiesta principalmente de dos maneras: expresiva, cuando el sujeto de enunciación expone sus sentimientos; descriptiva, cuando ese mismo sujeto describe situaciones externas. En ambos casos, sin embargo, el sujeto de enunciación organiza su discurso, tanto interno como externo, de acuerdo a su subjetividad. De otro lado la obra literaria que supone Ande establece que "cada poema o cada parte del texto es un elemento de la estructura significativa total" (1). Desde esta perspectiva el poemario vendría a ser "el conjunto orgánico de poemas cuyo ordenamiento obedece a una voluntad constructiva plasmada" (2). Así pues, cada elemento, inclusive material, forma parte de la totalidad del sentido atribuido al texto.



1. El poemario: primeros indicios

Ande posee un formato de grandes dimensiones, en cuya portada se lee: "POEMAS/ de alejandro peralta/ i grabados en madera del pintor inkaico/ domingo pantigoso/ ANDE" (3). El texto de entrada se define como poético y al mismo tiempo acoge otro tipo de discurso: los grabados de Domingo Pantigoso. En efecto los grabados, la denominación "pintor inkaico" y "poemas de..." determinan el estatuto discursivo con el cual será decodificado el texto. Pero al mismo tiempo esos indicios dejarán constancia del referente andino al que aluden, situándolo en la perspectiva de la creación artística. En lo que respecta a su naturaleza objetual, ésta redonda el carácter artístico (formato, ilustraciones, disposición tipográfica), definiendo en conjunto su literariedad. Después de todo

"La poesía parece caracterizarse, respecto a otras formas literarias, por una mayor proximidad a otras artes no verbales como la música y las artes plásticas. Por 'mayor proximidad' debe entenderse tan sólo una virtud: la capacidad -siempre disponible pero no siempre explotada- de poner de relieve el lado concreto y sensorial de los signos lingüísticos para obtener con ellos efectos acústicos y/o visuales portadores de informaciones adicionales que se superponen a las propiamente lingüísticas" (4)

La información lingüística nos enuncia "Ande" y la información visual nos muestra el perfil de un indio (además de los grabados). El proceso metonímico es evidente, estableciéndose como elemento distintivo el



clasema/ andino/. Los grabados interiores redundan este clasema a través de las figuras de la pastora, una balsa, una tejedora, el kolli. Así, desde la información lingüística hasta los elementos visuales, el poemario propone el mundo andino como referente, pero no un mundo genérico, sino más bien particularizado en una región geográfica identificable a través de los grabados que imponen un clasema adicional: /puneño/. La consistencia rudimentaria y tosca de las líneas de los grabados suponen igualmente una producción primitiva, un mundo más en contacto con la naturaleza. Esto puede observarse en las líneas duras y agrestes del indio que aparece en la portada: no es sólo la actitud representada sino también los trazos que lo crean los que manifiestan dureza y resolución de carácter. Por lo demás los grabados son ilustraciones, momentos captados y detenidos en la existencia del universo andino.

De esta primera revisión, limitándonos a lo visual, sobre la base del lexema "ande" que funciona como título del poemario, se ha operado en la identificación de clasemas como /andino/, /puneño/, /imagen/, /fuerza de carácter/. Desde esta perspectiva el sentido inicial captado en este primer nivel de análisis sería la representación del mundo andino, en especial el del altiplano, como creación del artista, como poiesis. En este aspecto el proceso mismo de la creación artística queda enfatizado, por lo que aquí encontramos aquello que muestra a la vanguardia en su aspecto crítico, el mismo que se manifiesta de dos maneras básicas: 1) el reconocimiento del carácter restringido del código que se utiliza, y 2) la puesta en relieve del acto procesal de la escritura, la presencia del procedimiento (5). Como puede verse estos aspectos hegemonizan el poemario de Alejandro Peral



ta, plasmados en la materialidad objetual del texto, la disposición tipográfica y las alteraciones ortográficas, los cuales especifican el carácter vanguardista de Ande y al mismo tiempo definen su literariedad en un determinado marco histórico. Marco histórico signado por el proceso de modernización al mismo tiempo que por el cuestionamiento de valores artísticos y sociales.

Los nombres de cada uno de los textos que conforman el poemario constituyen también un primer indicio de sentido. Aquí sólo estamos describiendo estos indicios y por ello nuestras conclusiones serán hipótesis que sólo se comprobarán o refutarán cuando se haya puesto en relación este nivel con los otros que presenta el libro en cuanto unidad esencial. Por ello conviene notar la secuencia y la denominación con que ha sido construido el conjunto para tener una idea aproximada de la voluntad constructiva. El poemario está distribuido en veintidós textos y cinco grabados interiores, aparte de la portada, en el orden siguiente:

- . Grabado de pastora
- . "La pastora florida"
- . "Cristales del ande"
- . "Amanecer"
- . "Orto"
- . Grabado de balsa
- . "Balsas matinales"
- . "Andinismo"
- . "Gotas de cromo"
- . "Siembra"
- . "Chozas de mediodía"



- Grabado de hiladora
- "Aguafuerte"
- "Nocturno del suburbio"
- "Epifanías"
- "Azul pleno"
- "Caminos"
- "Saeta"
- "El indio Antonio"
- Grabado de pastora con auquénidos
- "Nocturno de los sapos"
- "Nocturno del vacío"
- "Vidrios insomnes"
- "Canto en brumas"
- "Lunario musical"
- "El kolli"
- Grabado de kolli

Como se puede apreciar se reafirma la presencia de lo andino, pero también se anuncia que ese referente es el propiciador del acto de enunciación específica. Los lexemas "canto", "nocturno", "epifanía", "aguafuerte", además de los grabados, refuerzan el esquema de /creación artística/ que asume el hablante básico. De otro lado es preciso notar la connotación modernista que arrastran esos mismos lexemas, explicable por cuanto en el mismo espacio cultural mantienen una relación conflictiva tanto la vanguardia como el modernismo, y donde éste conserva un poderoso prestigio desde el cual van a partir en su experiencia poética varios de los más importantes animadores de la renovación literaria en el Perú. Recuérdese que Vallejo comienza



publicando un libro claramente modernista (Los heraldos negros, 1918) y las publicaciones de Peralta anteriores a Ande, desde su primer poema publicado "El poeta", 1916, hasta las que aparecieron en revistas como Chasqui, 1924, o Flechas, 1924, todos ellos son de clara filiación modernista (6). En Ande coexisten un modernismo audaz con elementos de la vanguardia como son la ausencia de rima y la repulsa por la retórica basada en la versificación silábica (7). El poemario por tanto no puede desprenderse de sus orígenes y del peso cultural que le rodea para ser estrictamente vanguardista, por lo que, como manifestación textual, objetiva las diversas posibilidades del vanguardismo y del mundonovismo o criollismo como polos extremos entre los que se mueve la literatura postmodernista en hispanoamérica, fundamentalmente a partir de la segunda década del presente siglo (8).

## 2. Creación Artística

Sin embargo, como ya observamos, el concepto de creación artística configura esta primera aproximación al poemario. Empero notemos que a este concepto se une el de verso moderno (o vanguardista), el cual aunque no se manifieste explícitamente por ahora, constituye, junto al concepto de creación artística, también un elemento metatextual (9) presente en el contexto cultural en que se produce Ande. Federico Bolaños define el proyecto vanguardista, en 1928, con los siguientes términos:

"Primeramente. Se analiza con brutal ferocidad el organismo del verso antiguo (...). Segundo momento. Se levanta



sobre sus ruinas el luminoso rascacielos del verso moderno desde cuya cúspide se puede contemplar todo el panorama de la genial audacia innovatriz del hombre-artista. Para llegar a este resultado se han abierto todas las válvulas de creación del espíritu y se ha realizado la gran tarea emancipadora: la liberación de la poesía de todo lo que no era poesía y su encumbramiento "a los planos de la belleza pura" (10)

El texto de Bolaños es claro al señalar los dos conceptos aludidos, pero en el nivel en que nos encontramos, los indicios apuntan principalmente al clasema /creación artística/. El hablante básico, configurado de esta manera en el rol temático de Poeta, redunda el clasema aludido a través de los enunciados que funcionan como epígrafes del poemario. Recuérdese que el hablante básico, como voluntad constructiva plasmada, otorga coherencia y sentido al conjunto textual, organizando no sólo la correlación de personajes, tiempos, acontecimientos, el orden y disposición de los poemas, sino también la inclusión de epígrafes, los cuales junto al título del conjunto redundan su intencionalidad. De ahí que en Ande estos enunciados (epígrafes) no tienen relación con el mundo representado por los poemas, pero sí con la actitud del hablante básico frente a la creación artística. En efecto los textos de Pascal, Kant, Schelling, Goethe, Valéry, los Nibelungos, del Zen Avesta, de Cristo; todos ellos especifican la competencia del hablante en cuanto al proceso mismo de la escritura y lo sitúan en la

categoría de creador, de Poeta. En este sentido el texto de Kant es representativo:

"¿No podrán ser que no fueran las cosas las que guiaran nuestros conceptos si no éstos los que dieran las normas a las cosas en tanto ellas entrarán en las normas de nuestra percepción y de nuestro pensamiento, esto es, que nosotros mismos las formaríamos partiendo de nuestra organización?" (11)

Esta pregunta retórica implica para el conjunto del poemario la afirmación de que "nuestra organización" forma, crea, diseña las cosas, en este caso el mundo andino, de tal manera que la actitud "creacionista" está presente en la plasmación poética a partir de este epígrafe que resalta la capacidad humana para crear el mundo y dominarlo. Idea de autonomía y antimimesis (Huidobro) asimilada "a la corriente de modernidad romántica, simbolista y, finalmente, de vanguardia, cuya mejor articulación de origen arranca de la aún moderada exposición kantiana del problema en la Crítica del Juicio" (12). De esta manera podemos apreciar que el clasema /creación artística/ preside la elaboración y transformación del referente andino en texto poético.

Ahora es preciso establecer que nuestra observación sobre la naturaleza modernista de los títulos de los poemas se reduce sólo a la consideración de esas marcas indiciales y no toma en cuenta el desarrollo de cada uno de los mismos. Este acercamiento es materia del siguiente nivel de análisis. Si nosotros hemos propuesto la vigen

cia de dos ideologemas (13) básicos en el metatexto de la época, ha sido para contrastarlos. En este nivel indicial sólo se hace evidente, en el poemario, el concepto de creación artística, el concepto de verso moderno (como lo llama Bolaños) o vanguardista queda latente, manifestándose sólo en el desarrollo de cada uno de los poemas.

Como se ha dicho, la actitud modernista no desaparecerá del todo por cuanto el eje cultural en que se mueve la creación literaria de aquellos años no permite un encasillamiento maniqueo. Por ello Ande puede quedar englobado dentro de la categoría de vanguardismo indigenista, que no tiene nada de extraño ni contraproducente si se toma en cuenta que la actitud de una cultura no es en la mayoría de los casos pasiva frente a modelos externos, y que más bien ante ellos desarrollan modalidades de elección y adecuación (pérdidas y apropiaciones) que por su naturaleza son originales.

### 3. La configuración del mundo andino. El hablante básico

El poemario presenta una configuración básica: el altiplano como espacio geográfico se manifiesta como escenario del discurso poético a través de lexemas como "brisas", "cerros", "lagos", "pastizal". Ahora bien, dentro de este espacio geográfico se constituyen dos subespacios, éstos limitados por la cultura. Por un lado lo urbano, cercano a lo cosmopolita, y por otro, lo rural, cercano a lo indígena. La cultura urbana es presentada en lexemas como "globo", "avión", "petróleo", "caramelo", "bengala", "Wagner", "Venus de bron-



ce", "motores", "bombas de magnesio", etc. La cultura rural por su parte es presentada a través de "golondrinas", "quínua", "ovejas", "torales", "culebras", "sapos", "asnos", "jilguero", etc. Sin embargo en estas dos grandes configuraciones no encontramos, por el momento, conflictos u oposiciones sino más bien convivencia, cotidianeidad, pues ambos participan recíprocamente de ese espacio geográfico que el ande diseña.

El mundo andino es descrito o actualizado por una serie de lexemas que informan su adhesión a un sistema comparativo propio de la cultura occidental clásica. De la elección en la construcción del mundo representado (variación figurativa) se evidencia el lector virtual, a quien está dirigido el texto, estableciéndose, en este caso, la naturaleza culta del mismo. Las descripciones se realizan apelando a la cultura del lector virtual, por lo que se utilizan terminus comparationis propios de éste, pero que al mismo tiempo diseñan al sujeto de la enunciación. Veamos el siguiente fragmento:

"Los gallos

engullen el maíz de la alborada

i acribillan de navajas polítonas

LAS CARNES DE LA MAÑANA

Wagner en caballerizas i establos"

("Cristales del ande")

o la siguiente descripción:

"VIENEN

las vírgenes de las rocas

las lenguas

picadas de jilgueros

VENUS DE BRONCE

Ojos mojados de totorales

frentes quemadas de relámpagos

piernas mordidas de peñascos"

("Cristales del ande")

Visto a grandes rasgos lo enunciado por el poemario, es preciso también establecer la situación enunciativa, la que nos permitirá proponer coherentemente una hipótesis de lectura. Después de todo, como afirma Nelson Osorio,

"... la cuestión central de una disciplina que busque enfrentar con seriedad y rigor el estudio de la obra literaria, es el problema de la significación. Y este problema no se puede resolver plenamente en un hecho dado del lenguaje si no es poniendo en relación el discurso con su proceso de enunciación, con la situación enunciativa que lo produce" (14)

Desde esta perspectiva, los poemas, como elementos parciales, manifiestan un mismo hablante equiparado al hablante básico. Establecido éste como el "punto en que se unifica la perspectiva que organiza la concepción del mundo desplegada por la obra" (15) podemos establecer el rol temático con que se manifiesta en el poemario. Este rol es el de Poeta o Creador artístico. Aunque es necesaria la distin-

ción entre "las formas de figuración del hablante como elemento del enunciado y la perspectiva de enunciación de un hablante básico" (16) en el sentido que cada poema puede hacer manifiesto un hablante distinto, donde incluso la figura del Poeta puede ser tematizada, opuesto a la perspectiva unificadora que significa el hablante básico, lo cierto es que en Ande esta oposición se resuelve por la redundancia de los hablantes parciales que, en este caso, corresponden a un único hablante identificado hasta el momento en el rol temático de Poeta. Esta correspondencia con el Poeta debe ser entendida en cuanto rol textual que diseña al hablante básico del poemario, y no como identificación con el rol social que corresponde al autor Alejandro Peralta. Luego,

"Si se tiene en cuenta que el texto lírico no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y lo fija verbalmente, sino con el discurso de la fuente instaurada por él para articular por su intermedio vivencias poéticas propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de una mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al poeta" (17)

En este orden de cosas el hablante básico se separa del autor real del poemario, para dar paso a la configuración de su propio universo textual. En el caso de Ande, la figura del poeta se construi



rá en virtud a los elementos que el propio texto proporcione. Si tenemos en cuenta que la figura del poeta en la vanguardia "se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que 'paulatinamente se evapora' para dejar en su lugar la presencia de una voz" (18), en Ande encontramos indicios que apuntan a diseñar la figura del poeta precisamente en los términos expuestos:

"Este cuarto no es mio

ni esta aldea

SOY UN POMO DE ETER DESTAPADO"

("Nocturno del vacío")

Así esta voz, sobrehumana, es la experiencia mínima que el poeta se exige para realizar el acto supremo de la creación artística despojado de la exigencia mimética del arte antiguo. Por ello en Ande esta voz se relaciona con el mundo representado en cuanto creador de ese mundo en transformación, y al mismo tiempo creador de un mundo subjetivo cuya pasión amorosa, en cuanto placer y dolor, le proporciona una epifanía, una visión nueva de la realidad; esto es, que ante el transcurrir de la existencia y su caducidad, la creación artística es el único medio de organizarla en el recuerdo y la inmortalidad.

Este hablante o voz, con respecto al mundo representado, se aleja cuando utiliza la tercera persona gramatical o se acerca cuando usa la primera persona según el grado de participación en los actos referidos. Así se establece que en Ande coexisten dos formas con las que el hablante se relaciona con el mundo representado: una enunciación no-subjetiva y otra enunciación subjetiva, haciendo eco

a la distinción propuesta por Emile Benveniste, para quién

"... la diferencia entre la enuncia-  
ción 'subjctiva' y la enunciación  
'no subjctiva' aparece a plena luz,  
no bien se ha caído en la cuenta de  
la naturaleza de la oposición entre  
las 'personas' del verbo. Hay que te-  
ner presente que la '3a persona' es  
la forma del paradigma verbal (o pro-  
nominal) que no remite a una persona  
por estar referida a un objeto situa-  
do fuera de la alocución. Pero no  
existe ni se caracteriza sino por opo-  
sición a la persona yo del locutor  
que, enunciándola, la sitúa como 'no  
persona'. Tal es su estatuto. La  
forma él ... extrae su valor de que es  
necesariamente parte de un discurso e-  
nunciado por un 'yo'" (19)

En Ande la instancia no-subjctiva o descriptiva, pre-  
senta el entorno físico en el cual el hablante no participa más que  
para traducir todo el colorido y la euforia que el altiplano le susci-  
ta, apelando a una imaginería saturada de cultismo, tratando incluso  
de crear esos paisajes a través de la palabra, dando sentido a un mun-  
do aparentemente armonioso. De otro lado, en lo que respecta a la ins-  
tancia subjctiva o expresiva, el hablante participa de los aconteci-  
mientos narrados por cuanto constituyen su propia experiencia. Esta

experiencia personal es la que configura un nuevo rol temático. El hablante, como ya se dijo, asume también el rol de Poeta ("yo voy a sembrar palabras"), que con el de Amante ("Y aquellos besos pinzas/ de la mujer que me amó un día") diseñan con mayor precisión sus relaciones en el mundo representado. Esta relación es de naturaleza disfórica cuando se refiere a la amada, por cuanto el paso del tiempo ha ido incorporándola a la memoria y al recuerdo ("Te has ido oh flor del paraíso/ pétalo a pétalo en el viento").

Luego existe una especie de contrapunto estructural mediante el cual el hablante básico, configurado como poeta y amante, opone a su disforia interior (subjetiva) la euforia exterior (no-subjetiva) a modo de compensación o de plasmación discursiva de la temporalidad. en todo caso al mismo tiempo también ha quedado evidenciado una nueva base clasemática. El clasema estado de ánimo (fundamentalmente disfórico) organiza de esta manera con mayor precisión una nueva lectura de Ande. Desde esta perspectiva el poemario de Alejandro Peralta se nos presenta como la visión nostálgica de una realidad que tanto en sus manifestaciones externas (paisaje) como internas (sentimientos) están signadas por el acabamiento, la transitoriedad, pero que al mismo tiempo ello es estímulo para el acto supremo de la creación artística.

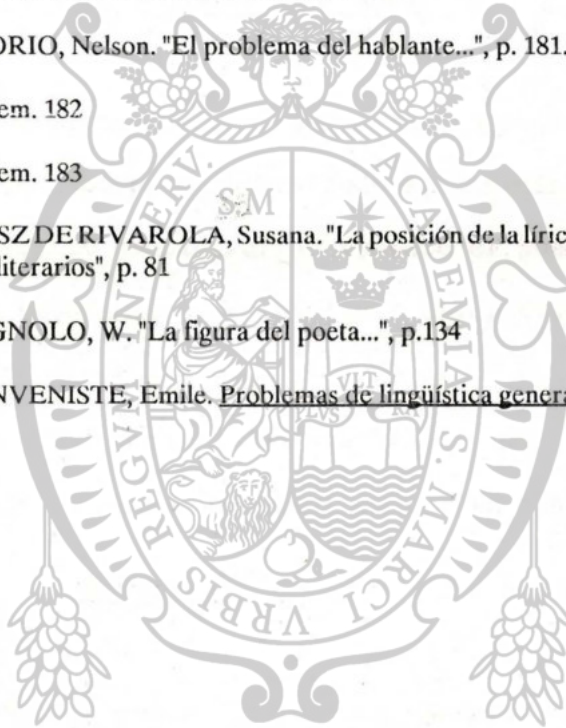


## NOTAS

- (1) OSORIO, Nelson. "El problema del hablante poético en Canto General", p. 173
- (2) BUENO, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual, p. 110
- (3) PERALTA, Alejandro. Ande. poemas de..., Puno, Editorial Titicaca, 1926; s/p. Colección "Plebeya". 33cm x 31 cm. Grabados en madera de Domingo Pantigoso.
- (4) REISZ DE RIVAROLA, Susana. "Texto literario, texto poético, texto lírico. Elementos para una tipología", p.
- (5) JITRIK, Noé. "Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano", p. 20
- (6) Cf. CACERES MONROY, Juan Luis. La poesía indigenista de Puno. Por ejemplo, el poema "Amanecer" publicado en 1925, en la revista Puno lírico, evidencia sus antecedentes modernistas: "Hoy que no hay sol y tengo doblada la rodilla/ y el arenal del cielo está en sombras, la tierra/ que piso y que ha colmado un día mi escudilla quizá quiera brindarme un trozo de su tierra..."
- (7) Cf. PAZ, Octavio. Los hijos del limo, 1974
- (8) OSORIO, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", p. 242 ss.
- (9) MIGNOLO, Walter. En el artículo "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", 1982, define de esta manera el metatexto: "La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa (...), si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran

En torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines" p. 143.

- (10) BOLAÑOS, Federico. "Inventario de vanguardia", p. 45 (16 de agosto de 1928).
- (11) Cf. Los epígrafes que aparecen en Ande, todos ellos tienen la misma actitud que el texto de Kant revela.
- (12) AULLON DE HARO, Pedro. "La teoría poética del creacionismo", p. 55.
- (13) Ideologema es un elemento que estructura la ideología y que aislado puede encontrarse en estructuras ideológicas contradictorias y hasta opuestas. Ejemplo, el ideologema de la superioridad de la cultura occidental aparece más o menos en todas las sociedades, aunque es evidente que tiene un máximo de presencia, bajo el fascismo alemán. Lo importante es la estructura de las percepciones y valoraciones donde se va a insertar, puesto que esto establece nuestra definición de ideología.
- (14) OSORIO, Nelson. "El problema del hablante...", p. 181.
- (15) *Ibidem*. 182
- (16) *Ibidem*. 183
- (17) REISZ DE RIVAROLA, Susana. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios", p. 81
- (18) MIGNOLO, W. "La figura del poeta...", p.134
- (19) BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística general, p. 86.



### Capítulo III

#### 0. Descripción y análisis de Ande

De nuestras primeras aproximaciones se han podido identificar algunas isotopías, sobre todo la denominada pictórica, empero es necesario considerar nuevamente el poemario como una sucesión que, precisamente en virtud a ello, tiene un sentido identificable en el transcurso del análisis. Así la descripción que sigue toma en cuenta la secuencialidad de los textos, al mismo tiempo que el mundo representado que va configurando.

#### 1. Actitud de Ego

El primer poema "La pastora florida", establece una separación definida en cuanto al ande, que en nuestras primeras aproximaciones era visto como algo hasta cierto punto homogéneo. Aquí podemos apreciar tres espacios bien diferenciados, todos ellos subsumidos bajo la categoría de ande, denominados en el poema como "pueblo", "campo" y "pampa". Cada uno de estos espacios tienen un tipo de descripción por parte del hablante (Ego). Los dos primeros son de evidente euforia, mientras que el último,



donde realiza su conjunción con el objeto de deseo la protagonista Antuca, es considerado negativamente, disfóricamente. De esta manera la sanción de Ego se manifiesta en cuanto Antuca realiza su deseo en un espacio que escapa a los cánones de cultura que tienen tanto el pueblo como el campo. El deseo erótico de Antuca está pues sancionado por un Hablante atento a este tipo de deseo. Los siguientes poemas harán evidente, explícito, que Ego tiene una frustración amorosa de la cual parte, no sólo su sanción, sino también su acto de creación, como sustituto de la transformación operada por el tiempo irreversible.

En "Cristales del ande" el desplazamiento del actor principal (en este caso un grupo de campesinos) se realiza en forma inversa al del actor del poema anterior. Obsérvese que Antuca para realizarse sale del pueblo y es en la pampa donde se conjunta con Silvico, produciendo con ello la actitud disfórica de Ego. En este poema en cambio el desplazamiento es hacia el pueblo. Este espacio es considerado positivamente pero no sólo por su belleza natural, sino porque también es un espacio digno de la alta cultura, del arte culto en todas sus dimensiones, "Wagner en caballerizas i establos"; hasta aquí en un día identificable ("Domingo de ojos saltarines ") llegan los campesinos, los cuales son elevados jerárquicamente en la descripción que hace Ego de ellos. Así sus animales serán "asnos chambelanes", "llamas in fantas", "caballos andinistas", y ellas serán "vírgenes de las rocas", "venus de bronce". Obsérvese que esta elevación es sólo para las mujeres del conjunto de viajeros que se desplazan al pue



blo ("El pañuelo / de la mañana/ limpia los ojos / de los viajeros"), además todos y en particular las mujeres vienen específicamente por una actividad económica ("En las espaldas las legumbres para la kermesse nutricia"). Con estos elementos podemos establecer, por lo menos hasta aquí, la identificación de espacios bien definidos y la valoración que cada uno de ellos suscita en Ego, al mismo tiempo vemos que el deseo erótico causa disforia en Ego y el deseo económico más bien euforia. El deseo erótico identificable con la pampa, y la actividad económica con el pueblo en su relación con el campo. Esta última relación, pueblo - campo, marca sin embargo la hegemonía del elemento pueblo, en cuanto es éste el espacio donde se realiza el comercio y dirige las relaciones tendientes a crear lo que se llama mercado interno, indispensable para la articulación de relaciones económicas y políticas tendientes al desarrollo.

En "Amanecer" queda enfatizada la euforia de Ego por el pueblo. Este es pues el espacio que produce ese estado de ánimo ("La mañana está de bañera"), pero además podemos identificar una redundancia en los poemas vistos hasta ahora. Todos ellos muestran no sólo al pueblo como suscitador de euforia sino también la llegada del día, el movimiento de su llegada, objetivado en el verbo "amanecer". Este proceso nos lleva por oposición a "anoche-  
cer", elemento que sólo es visto a nivel paradigmático pero que nos informa de lo callado por Ego, elemento que como veremos más adelante es importante para el mismo proceso que es la escritura de Ande.



Identificados tres espacios, la valoración positiva de uno de ellos, además del proceso amanecer-anocheecer y por extensión de movimiento, podemos ver en el poema "Orto" la primera intervención de Ego ya no como descriptor y sancionador del mundo, exterior a él, sino portador de un estado de ánimo que es expresado directamente a través del poema: "La soledad hiela mis venas". Esto remite a un estado anterior de no-soledad y euforia ("Cómo está de tan lejos / todo lo que fue mío") ubicable en un tiempo pasado, tiempo inicial, concebido en el poema ahora como proceso, como movimiento, que tiene como correlato un tiempo final, desde el cual recuerda Ego. Así este es pues el primer poema donde Ego toma conciencia de este movimiento de un tiempo inicial a uno final. Los poemas anteriores están ubicados temporalmente en un tiempo inicial, el amanecer, aquí en cambio es ya medio día y por tanto Ego siente desaparecer su euforia inicial por esta disforia producto de lo inexorable del paso del tiempo. Véase que la naturaleza funciona como actante en cuanto destinador de una serie de mensajes que se homologan a los sentimientos y al estado de ánimo de Ego, en cuanto es éste el que los interpreta:

"El sol se enrosca como una serpiente / en los geranios rosas / en el cristal quebrado / de un trino incógnito / mi alma se corta / su última arteria de alegría". Hasta aquí pues, se ha identificado al tiempo y a la naturaleza como actantes que Ego identifica y con los cuales o contra los cuales tendrá que desarrollar su proyecto de escritura. Después de todo Ego está aún desplegando su capacidad poética sin hacerla explícita.



Hasta estos poemas podemos ver que el poemario como conjunto nos hace avanzar en cada uno de los textos por una línea temporal. Así los primeros textos tenían semantizado el tiempo inicial del amanecer y los últimos veremos que están bajo la categoría anochecer y noche específicamente. Esto inicialmente nos informa de la unidad que desempeña el poemario como acogedor de textos que a su vez lo configuran como un todo dinámico.

Siguiendo con nuestra descripción (que en tanto orden y secuencia manifiestan un sentido de transitividad), "Balsas matinales" aun se ubica en la mañana, en el amanecer del día pero en un espacio cercano al pueblo: el lago. Aquí observamos la descripción de un día de faena de los balseros del Titicaca. Esta descripción mantiene el clasma de animado, movimiento por cuanto verbos como "brotan", "parten", "abriendo", "sacuden", "arroja", "desgrana", "llevan", "van", etc., evidencian que el mundo representado está en plena transformación: con el día se levantan y se preparan para la faena estos balseros entre los cuales uno de ellos es identificado en cuanto actor, "el indio balsero Martín"; esta cercanía a la vez que lejanía con respecto al actor colectivo ("balseros") y al actor individual ("Martín") permite observar la euforia con que Ego describe la actividad a la que se dedican, configurando un sujeto cuyo objeto es otra actividad económica. Antes vimos el pastoreo, luego el comercio en un domingo de pueblo, y ahora es la pesca. Obviamente los actores son ubicables por debajo de la escala social de Ego quien los denomina "un tropel de indios desnudos", "La Cecilia, La Juana, La Santusa", "el indio balsero", pero su actividad o trabajo está sancionado positivamente en la medida que la pesca implica un hacer transformativo,

de dominio sobre la naturaleza, de una técnica que permita dominar el lago para extraer el alimento necesario: "se echan a templar las cuerdas de las ondas / tensas de alegres barcarolas", "AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS". Este hacer lleva a Ego a formular la acción misma en términos de comparación "son 20 lanchas piratas / que se llevan al pueblo en sus motores". Así estas balsas son "piratas" en cuanto van a realizar un asalto a la naturaleza, una aventura pero también están dotados para realizar esa hazaña, en la medida que tienen "motores" es decir toda la fuerza y el poder que este lexema implica y que configura un tópico de modernidad, desde el cual se observa el mundo. Este tópico está presente en todo el poemario pero aquí están manifiestos en los lexemas "aeronaves", "bombas de magnesio". Si existe un signo de disforia, es precisamente cuando Ego tiene conciencia que esta actividad está transcurriendo y que al finalizar de describirla ha concluido la mañana: "SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS". Esta percepción del tiempo en tanto movimiento al igual que el espacio habrá de configurarse con mayor evidencia en los siguientes poemas.

## 2. Tiempo y Espacio

En efecto en "Andinismo", quedan configurados como actantes esos dos elementos: tiempo y espacio. Empero el espacio que ahora habita Ego es lo que inicialmente denominamos "pampa" con todas las configuraciones de disforia, de no-dominado, de salvaje: "peñascos", "cavernas", "águilas", "huracán de espinos i árboles", "océano de las cumbres", "montes", son los lexemas que enfatizan el espa-



cio que habita Ego y desde el cual enuncia. Ego está viviendo un momento de éxtasis en la contemplación del ande en toda su magnificencia. Pero es un ande lleno de violencia donde a pesar de ello Ego califica de "ESTUPENDO"; la grafía redonda la euforia (espaciado de letras y su relieve en caracteres mayúsculos) que ahora le proporciona la "pampa" o la naturaleza en toda su fuerza y violencia: "ruge la hélice de mis cabellos". Sin embargo Ego se manifiesta como algo sobrehumano pues "el sol está detrás de mis talones" "mis resuellos como águilas", además que los lexemas aludidos antes con respecto a la naturaleza abrupta y salvaje ahora suman un clasma que los califica positivamente en cuanto "grandeza", "inmensidad", "portentoso", "elevado". Esta altitud equivale a la figura sobrehumana de Ego, la cual le lleva a apreciar la grandeza de lo contemplado, en este caso el ande en lo que de indomable tiene, y a tratar de expresar lo que ve en una "erupción del vesubio del alma". Esta es entonces la primera formulación explícita del proyecto escritural de Ego. Aquí sabemos que el espectáculo de la naturaleza, en este caso la parte indomable y salvaje, le impone la tarea de expresarla en palabras "LOS MARTILLOS DE LOS MONTES / SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES". Así la naturaleza es la fuente de creación y el acto mismo de dar voz a aquella sobre los "yunques pulmonares" evidencian lo imperioso de ese Destinador que le está comunicando las más increíbles sensaciones de grandiosidad y magnificencia. Aquí entonces la naturaleza queda definitivamente instaurada como actante en la medida que operador del estado requerido para la creación artística. Frente al caos de la naturaleza en estado bruto está el orden que significa la



creación artística y en este caso un dominio simbólico de ese espacio todavía ajeno a los dictados del privilegiado progreso. De esta manera podemos concebir que existe un orden en la creación en tanto proviene del pueblo (cultura) mientras que existe un desorden del lado de la pampa (naturaleza). Esta última de acuerdo a lo visto hasta ahora puede ser corregida en la sanción que Ego da al hacer de Antuca, o elevada en el acto de la creación que implica su propio caos y del cual proviene la actitud de Ego que sobrehumanamente se equipara a aquella fuerza desconocida pero también sobrehumana que se supone es la creadora del universo. Después de todo la naturaleza puede tener un creador pero el orden es impuesto por la necesidad de operar sobre ella con eficacia. Entonces la naturaleza es por excelencia caos al que el hombre en su afán de explicarla y hacerla predictible le da un orden. De aquí viene la ambivalencia con que Ego califica a esta parte caótica del ande. Por un lado es fuente de creación pero por otro es lugar donde efectivamente se alteran normas sociales.

"Gotas de cromo" es sólo una descripción del campo cercano al lago. Lexemas como "brisas", "gaviotas", "playa", "hostias de agua" configuran el lago como un elemento del nivel semiológico al igual que "espigas", "quínuas ojerosas", "pastizal" configuran el campo trabajado y al que denominamos por tanto campo en oposición a pampa. Este poema no hace sino demostrar la actitud de Ego con respecto al nivel semiológico que trata de comunicarnos. El mundo del ande, en este caso del campo cercano al lago, está signado por la fertilidad ("aserrar de espigas", "terrones de sol madrugador", "quínuas") y por la euforia con que los elementos que lo pueblan viven el transcu-

rrir del tiempo, es decir la existencia. "Las gaviotas bataclanas / vestidas de azahares / en el altar de la playa / comulgan con hostias de agua". Luego pues fertilidad, euforia, movimiento, signan el campo y lo estatuyen como un orden que Ego se encarga de comunicarnos a través del poema. Obsérvese como las gaviotas, elemento de naturaleza, sufren una humanización en la medida que son comparadas con elementos de cultura como "vestidas de azahares", "bataclanas", "comulgan con hostias de agua", y la playa, también elemento de naturaleza, es convertida en "altar" donde se realiza la superación del desorden de la naturaleza. Aunque esta superación del desorden de naturaleza es por la cercanía con que tanto el lago, las gaviotas y la playa están de pueblo (cultura), lo evidente es que la verdadera superación del desorden no está en esa cercanía, aunque también queda explícito, sino en el acto mismo de la escritura que es la perspectiva culta desde la que enuncia Ego. Es decir la naturaleza adquiere orden en la medida que es comparada, para su expresión, con la cultura. La naturaleza es desorden en tanto referente, en tanto espacio puede ser grandiosa o lugar para cometer actos no legales, pero en tanto creación artística siempre funciona como un orden, como una secuencia de comparaciones, de recreaciones que traducen mediante la cultura todo lo indomable que es en la realidad la naturaleza.

"Siembra" es un poema donde Ego afirma con mayor claridad su actividad y actitud frente a su entorno. Su actividad es ahora la creación y su actitud es de resignación. Ego se sitúa frente al espacio y lo califica: "Todo está bien / ahora a darse viento"; sin embargo la percepción de su interioridad es más bien de disforia ("Hoy más que nunca siento tus dientes en mis arterias"), estado de



ánimo que va a primar sobre un espacio externo a Ego que prácticamente desaparece para sólo presentarnos el espectáculo de su propia interioridad. Lo externo sólo es apreciable en el lexema "viento" que como elemento cosmológico puede homologarse al estado que vive Ego en esos momentos. Establecida la hegemonía casi absoluta de la interioridad, no podemos sin embargo identificar al causante de esta situación en tanto Ego no nos informa de indicios que permitan localizar al "tú" del poema como perteneciente a la categoría masculino o femenino que ubicaría la relación en el ámbito amoroso. Es necesario adelantarnos y dejar sentado que efectivamente es una relación amorosa la que causa esta disforia a Ego, lo significativo en todo caso es el hecho que el hablante básico del poemario haya evitado hasta este poema aún la identidad de la amada como operador de la disforia; este ocultamiento va a seguir incluso hasta el poema "Epifanías", luego del cual, conforme sigamos avanzando en la lectura del poemario, configuraremos la imagen de la amada y la relación amorosa que están en un pasado que Ego quiere reconocer. Pero este reconocimiento no es del estado de felicidad, en que Ego estaba conjunto con la amada, sino es el estado de separación, el dolor causado por esta transformación es lo que Ego evoca. Por ello el tiempo en este poema es humanizado, el día tiene "labios gastados" y "llenas de suturas las espaldas". Así el futuro implica posiblemente el silencio ("Pronto vendrán los días con los labios gastados") pero también implica que el presente, el ahora del dolor, se convierta en un pasado lleno de "suturas" y donde ya no exista el dolor de la herida abierta. Entonces Ego se ubica en un presente de "herida abierta", el dolor, la tragicidad es evidente y el acto de escritura quiere rescatar precisamente este momento y no el anterior de felicidad (conjunto con

amada) ni el posterior (de olvido). Este momento supremo de disforia es lo que lo obliga a decir: "YO VOY A SEMBRAR PALABRAS". Esta siembra equivale pues a un ahora (dolor) para cosechar en el futuro (de siempre posible olvido) el recuerdo, la imborrable huella del amor frustrado. La escritura es entonces la encargada de exorcizar al tiempo de movimiento perpétuo, de cambio incesante, de transformación en todos los órdenes de cosas.

### 3. Configuración del sentido: Euforia / disforia

Frente a esta primera evasión del mundo cosmológico para entregarse al buceo de la propia subjetividad, Ego ahora sale al exterior y manifiesta la euforia que le proporciona la actividad del campo. "Chozas de medio día" se ubica temporalmente como su nombre indica en el medio día y en plena "faena" campesina. Obsérvese cómo en este poema todavía estamos en pleno día. El poemario se presenta en una secuencia tal que tenemos la impresión que conforme avanzamos la lectura estamos avanzando en el tiempo al que se refieren los poemas. Luego veremos como los textos comienzan a referirse a la noche pero también veremos como se nos va descubriendo la naturaleza amorosa del conflicto que hasta estos poemas Ego mantiene no muy explícita. La lectura que vamos descubriendo es de carácter lineal y cada poema se va articulando en virtud al tiempo y a los acontecimientos que va narrando. Con el tiempo vemos que los primeros poemas son al amanecer y los últimos al anochecer o en la noche; con los acontecimientos vemos un comienzo en que ignoramos las causales de disfo--



ria de Ego para llegar, en los poemas finales, a la comprensión y definición escritural del hablante básico del poemario. Estos elementos van configurando la estructura del poemario en cuanto conjunto articulado de sentido pero además podemos encontrar una especie de contrapunto en la medida que Ego manifiesta disforia cuando tiene que referirse a su propia interioridad (ver "Siembra") y euforia cuando tiene que describir lo exterior a él. En "Chozas de medio día" Ego manifiesta euforia por el espectáculo campesino que se le ofrece en toda la vitalidad del movimiento transformador, en la relación creadora de hombre y naturaleza signada por el trabajo, en este caso la agricultura y la pesca: "La tierra ha dado a luz veinte tablones de papales", "Fuertes indios pescadores". Este volver a lo que le proporciona euforia es una forma que tiene Ego de evadir, aunque momentáneamente, el dolor que guarda en su interioridad. Esta vuelve a aflorar en el siguiente poema: "Aguafuerte". Aquí también podemos observar esa oposición entre lo exterior/eufórico y lo interior/disfórico. Es evidente sin embargo que hegemoniza lo interior aunque podemos también observar lo cosmológico esta vez está usado en el poema como término de comparación que afirma nuestra convicción en la oposición referida. En efecto al comenzar el poema se nos presenta un elemento cosmológico, el tiempo: "Sobre una pared trunca / el sol se ha roto un ala"; éste es el tiempo en que Ego ubica su acontecer. Y el dolor que hace evidente Ego es asumido incluso como una incapacidad para expresarlo: "Siento un vaho de sangre que me quema/ Estar sólo i al borde de este charco de sangre/ i no tener quien grite por mi boca". Soledad y silencio es lo que abrumba la interioridad de Ego. Pero es sobre todo el silencio lo que lo obsesio





co sólo la interioridad con su estado disfórico es lo que hegemonizará el plano expresivo de cada poema. Además la noche, con todas sus connotaciones de disforia, es el tiempo adecuado para este tipo de expresiones con lo cual podríamos precisar nuestras oposiciones iniciales, a saber interioridad/ disfórico/ noche opuesto a exterioridad/ eufórico/ día.

En "Epifanías" Ego manifiesta nuevamente el paso del tiempo pero esta vez se precisa algo esta dimensión, "Se han ido 25 auroras". esto instala la causa del dolor en un pasado relativamente cercano, lo que nos lleva a medir hasta cierto punto el estado de ánimo de Ego: violencia, rabia, inconformismo: "Lucha de bestiarío en el circo borracho de muchedumbre", "El hacha del pensamiento descuajando árboles". Y lo que lo lleva a manifestar nuevamente la transitoriedad del cuerpo y del amor "AMOR/ el cuerpo es un proyectil de honda". Luego de darle una dimensión meteorológica que remitía al sema día ("auroras") ahora se nos presenta en "Un millón de Auroras bailarinas, Aurora/ buenos días", con el clasema humano que nos permite identificar el elemento causal de la disforia de Ego en una mujer. El sentimiento amoroso por esta amada es expresado en cuanto dolor causado por la separación, lo que, sin embargo produce una nueva visión del entorno. El dolor causa pues una epifanía, el descubrimiento de la realidad nueva que antes no se había percibido. Esta es quizá la causa por la que Ego se lanza al mundo exterior. El dolor que lo agobia le ha obligado a buscar una contrapartida para poder soportarlo y ha encontrado en el ande ese elemento eufórico capaz de proporcionarle una compensación. Por ello Ego puede afirmar ya terminando el poema: "Los pavorreales del corazón/ LLENAN EL PATIO



DE COLORES". Con este dolor es entonces cuando se afina la mirada que permite dar color a lo exterior, encontrar o crear lo maravilloso que puede ser lo exterior.

En "Azul pleno" Ego hace conciente su estado anímico, el cual está signado por el dolor; y al mismo tiempo está conciente que hay otro espacio que va a cumplir dos funciones: va a proponer a Ego felicidad y una nueva manera de ver las cosas ("Quiero estrenar la otra aurícula/ i el lente azul del nuevo telescopio"). Frente a este estado el elemento natural, en este caso el sol, cumple un papel catalizador con el cual Ego va a interiorizar la euforia de todo lo configurado por el lexema "sol".

Examinando el poema "Caminos" encontramos en Ego suficientes elementos como para configurar su disforia. En primer lugar Ego constata que el tiempo no ha hecho más que separarla de la amada, pero eso no es lo único, ahora más que nunca es conciente que su discurso como creador ha tenido momentos interiores y exteriores ("Sin embargo de haber teñido orientes i ponientes/ con sangre de mis dedos"). La llegada de la noche es al mismo tiempo la llegada del silencio ("La noche me ha pisoteado/ con sus zapatos embetunados de anestésicos"). Esta posibilidad de silencio que ha hecho la noche es asumida por Ego como una posibilidad de indigencia, de ser un "por<sub>u</sub>diosero". Es tanta la fuerza de la noche para provocar ese estado de ánimo que incluso es difícil saber a quien habla Ego cuando dice "es inútil que te abrillantes la melena/ i te cilicies las ojeras". Puede referirse al clasema humano y entonces la amada toma cuerpo, pero también puede primar el clasema tiempo : en este caso la noche; en ambos casos tanto la amada como la noche funcionando como alterida



des para Ego son los elementos propiciadores del acto de enunciación. Sin embargo este acto tiene dos aspectos: por un lado exteroceptivo, exterior con toda la euforia de la naturaleza y la cultura, y por otro interoceptivo propio de la subjetividad del hablante, que en tanto subjetividad plena es asumida casi como una posibilidad de silencio. Podríamos decir existe un lenguaje exterior sancionado por su perennidad y otro lenguaje interior, balbuceante, subjetivo, lindante con lo innombrable y fugaz. Por ello en los demás poemas el hablante va a sentir la noche en toda su disforia (expresada en nostalgia) y en toda la capacidad para realizar sólo ese lenguaje interior aludido.

En "Saeta" volvemos a encontrar el desánimo donde definitivamente la amada es asumida en toda su transitoriedad. La figura "Depilatorio mágico" o "pétalo a pétalo en el viento" contextualiza ese movimiento inexorable del tiempo hacia su conclusión. El título mismo del poema lo constata. Es un segmento (saeta) orientado que implica un desde y un hacia. Movimiento incesante es lo que ejemplifica este poema.

"El indio Antonio" dentro de la economía del poemario viene a ser una especie de remanso de la disforia evidente de la que parte toda la enunciación del Ande. Obsérvese que Ande tiene un comienzo eufórico. Aquí ya nosotros podemos establecer el paradigma que oculta esta euforia. La disforia es lo que esta gobernando esta enunciación. Este paradigma disfórico con el avanzar de los poemas y del tiempo inscrito en el mundo representado, va a ser sintagmatizado explícitamente, sin embargo Ego todavía quiere mantener su optimismo inicial y a manera de compensación emotiva en el preciso momen



to en que se nos entrega con mayor explicitéz la subjetividad de Ego aparece nuevamente un texto alejado del enunciador. Pero este texto a diferencia de los demás también contiene una tragedia. El indio Antonio ha perdido a su mujer. Ella ha muerto. El dolor es inmenso pero también la pobreza y la solidaridad con que asumen este momento trágico. En este texto y en "El kolli" Ego nos está proponiendo una evolución de su visión poética que tiene que ver con el acto de lectura, con el orden sintáctico en ese conjunto orgánico que nosotros llamamos poemario. La naturaleza, lo exterior también tiene sus tragedias propias, no todo es felicidad en ese exterior idílico pintado en los primeros poemas. El mundo representado es más complejo que esa evasión y hacia ello converge la organización misma del poemario. Se está evolucionando en el mundo representado al mismo tiempo que avanzamos en su lectura. El movimiento es el elemento primordial. El cambio. Y esto queda de manifiesto en la misma evolución del mundo poético. Eso es lo que nos revela esta epifanía. En "Nocturno de los sapos" la interioridad vuelve a instalarse luego de este comprobar que el exterior también es trágico y no tan eufórico como se lo imaginaba. Aquí ese lenguaje interior aludido funciona. Lo que leemos, la manifestación textual, no es más que ese lenguaje, una especie de monólogo interior donde todos los pensamientos y sentimientos angustian a Ego ("Qué hacer con el pesor de estos párpados"). Pero la epifanía revelada en el poema anterior lo lleva nuevamente a apostar por el día y por la vida pero donde tiene que entrar limpio de toda amargura, por ello Ego afirma "Vamos a regar kreso/ sobre la tierra trajinada del alma".



"Nocturno del vacío" evidencia ese lenguaje interior donde sólo los pensamientos pueblan la mente de Ego. Sin embargo Ego siente el desarraigo y su figura se evapora, se desvanece por cuanto el vacío es lo único que lo llena "Este cuarto no es mío/ ni esta aldea/ SOY UN POMO DE ETER DESTAPADO". El silencio y el vacío de espacio asumen en la noche el papel de catalizadores de la disforia. El vacío de espacio implica un desarraigo pero también una incomprensión del mundo andino (campesino y natural que lo rodea). Se siente extraño, no reconoce lo que le rodea. Su ojo cultural no le permite incorporarse a ese mundo y por ello solo lo describe, lo interioriza.

"Vidrios insomnes" continúa con esta visión del silencio. Al igual que los poemas anteriores los elementos cosmológicos que configuran "noche" están semantizados negativamente. La noche propicia soledad, silencio, recuerdo. Pensamiento puro.

"Canto en brumas" trae insistentemente el tema de los anteriores poemas pero esta vez con más dramatismo por la incapacidad de expresar sus sentimientos. Sin embargo el dolor causado por la ausencia de la amada es tan fuerte que esa posibilidad de silencio queda como en suspenso, virtualizada. En el penúltimo poema "Lunario musical" esa virtualidad anunciada por los poemas anteriores queda desechada por cuanto Ego ve en la cultura la posibilidad de salvación al silencio omnipresente. Por ello en este poema la noche aparece como exorcizada y aceptada en cuanto propiciadora del acto de creación. Y si hacemos extensiva a la amada, el dolor causado por ésta también es propiciador del acto de enunciación del poemario. Por ello Ego dice "En mi boca-cilindro musical/ Juega como un confite el plenilunio".



En "El kolli" se sintetiza el tiempo asumido por todo el poemario. El mundo representado aquí abarca todo el ciclo del amanecer al anochecer, donde este arbusto típico de la región desempeña papel protagónico y hasta cierto punto funciona como una metáfora del hablante, del mundo que ha querido representar y por cierto de la amada.

En síntesis, la lectura descrita es de carácter lineal y cada poema se va articulando en virtud al tiempo y a los acontecimientos que va "narrando". En efecto, el poemario se presenta en una secuencia tal que tenemos la impresión, que conforme avanzamos la lectura, estamos avanzando en el tiempo al que se refieren los poemas. Los primeros poemas tienen semantizado el amanecer, luego el medio día y finalmente el anochecer. En relación a los acontecimientos al inicio ignoramos las causales de disforia de Ego, para finalmente llegar a su comprensión y definición escritural del hablante básico del poemario.

De igual forma tiempo y naturaleza funcionan como actantes, destinatarios de una serie de mensajes, que se homologan a los sentimientos y al estado de ánimo de Ego, en cuanto es éste quien los interpreta.

La naturaleza es por excelencia caos, a la que el hombre en su afán de explicarla y hacerla predecible le da un orden. En el poemario adquiere dos connotaciones, de un lado es fuente de creación y de otro es lugar donde se alteran normas sociales. El campo está signado por la fertilidad, la euforia, el movimiento, y se estatuye como un orden que Ego se encarga de comunicarnos a través del poema. El orden lo da el acto de la escritura, que es la perspectiva culta desde la que enuncia Ego. Es decir adquiere orden en la medida que es comparada, e integrada culturalmente.

Estos elementos van configurando la estructura del poemario, en cuanto conjunto articulado de sentido, a los que se agrega una especie de contrapunto, en la medida que Ego manifiesta:

disforia: cuando se refiere a su propia interioridad



euforia : cuando se refiere a lo exterior a él.

En efecto Ego, manifiesta euforia ante el espectáculo campesino, que se ofrece como vitalidad del movimiento transformador, en la relación creadora de hombre y naturaleza signada por el trabajo: el comercio, la pesca, la siembra. Este volver a lo que le proporciona euforia es una forma que tiene Ego de evadir, aunque momentaneamente, el dolor que guarda en su interior.

Entre lo exterior eufórico y lo interior disfórico, hegemoniza lo interior, es decir soledad y silencio.

Interioridad/difórico/noche opuesto a

Exterioridad/eufórico/día.

Interviene el clasma humano que permite identificar el elemento causal de la disforia de Ego, en la figura de una mujer. El sentimiento amoroso es expresado en cuanto dolor, originado por la separación. Es este dolor que causa una epifanía que antes Ego, no concebía, es por ello que se lanza al mundo exterior. Este dolor le afina la mirada y permite encontrar la belleza en lo exterior.

Observamos que la disforia se configura en relación al tiempo, que también lo separa, así la llegada de la noche es la llegada del silencio. En esta pugna existe un lenguaje interior (descriptivo), sancionado por su perennidad, y un lenguaje interior (personal) balbuceante, lindante con lo innombrable y fugaz.

Más no todo es felicidad en el mundo exterior, pues también tiene sus propias tragedias. El mundo representado es más complejo que esa evasión y hacia ello converge la organización poética. El dolor causado por la amada es pues, la propiciadora del acto de enunciación del poemario.



## Capítulo IV

### "La pastora florida" : o la sanción moral a la naturaleza

#### 0. El texto

El presente poema es el que más fortuna ha tenido en cuanto presencia a través de antologías, de Poesía Peruana ... las que en virtud a esto presentaban al autor de Ande como un poeta que privilegiaba lo descriptivo del mundo andino. De aquí su denominación de paisajista y colorista, lo que como veremos evidencia una lectura parcial del poema, pues atiende sólo a los elementos cosmológicos, y no considerara otras instancias discursivas, las que van a permitir dar mayor precisión del sentido de este texto.



# l a p a s t o r a f l o r i d

Los ojos golondrinas de la Antuca  
se van a brincos sobre las quínuas

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo  
evoluciona una escuadrilla  
de aviones orfeonidas

Hacia las basílicas rojas  
sube el sol a rezar el novenario  
Sale el lago a mirar las sementeras  
El croar de las ranas se punza en las espigas

Los ojos de la Antuca  
se empolvan al pasar por los galpones

Ha guturado la campana  
el asma tatarabuela del pueblo

Din    Don    Diiin    Dooon

—como tijeras de trasquila  
se ha hundido en el vellón de las ovejas

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa

acorralada entre los cerros

El barro de los ríngos

ha ensuciado el camino bengala de sus ojos

Para qué habrá ido sola al pastoreo

con tantos duraznos abridores

i las caderas reventonas

Tiene la boca llena de tierra quemante

Un kelluncho le brinca sobre los parietales

Bajo un kolli pordiosero

ha hecho acrobacias locas con el Silvico

en el trapecio de sus nervios

**I SE HAN SAJADO LAS CARNES**

**I HAN HECHO CANTAR LA HONDA**

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van

planeando

por las cabañas. . .



### 1. El componente narrativo

La condición narrativa del texto es evidente a través de una secuencia objetivada en verbos de acción: "se van", "sale el lago", "al pasar", "se ha ido"; además se puede identificar tres segmentos narrativos que implican sobre todo desplazamiento hacia un espacio donde Antuca se conjunta con su objeto de deseo. Estos segmentos son a) descripción del ande, que incluye a Antuca, el pueblo y el campo; b) el desplazamiento de Antuca; c) descripción de la pampa y lugar de realización de los acontecimientos.

### 2. La pasión amorosa como tema central

De las secuencias brevemente expuestas se puede inferir la instauración de un Sujeto de deseo que al comenzar el poema está disyunto de su objeto y que al finalizar el mismo ha conseguido conjuntarse con él. El Sujeto operador es en este caso Antuca y su objeto es la relación erótica con Silvico. El hacer es por tanto reflexivo (transformación conjuntiva reflexiva de apropiación).

### 3. Roles actanciales

El sujeto 1 (Antuca) desarrolla los siguientes roles Sujeto virtual, Sujeto realizado, Objeto de deseo, Destinator, Destinatario. S 2 (Ego) es Destinator, Destinatario, Sujeto según el Saber, Oponente, Anti-sujeto. El S 3 (Ande) es Ayudante, Oponente, Destinator. S 4 (Silvico) que es Objeto de deseo.

#### 4. Componente figurativo: actores y roles temáticos

Identificados los actores en cuanto entidades individuales se puede afirmar que Antuca desempeña el rol temático de caminante, pastora, seductora, seducida, pobre; Ego configura los roles de sancionador, creador artístico. El Ande asume el rol de espacio geográfico en sus diversas variantes: pueblo, campo, pampa. Silvico desempeña el rol de amante.

#### 5. Figuras sémicas

El actor Antuca en cuanto caminante está semantizado a través de lexemas como "se van a brincos", "se empolvan al pasar", "detrás de la majada", "se ha ido tan lejos", "se van planeando por las cabañas" que configura la categoría de desplazamiento. Como pastora está semantizada por "vellón de las ovejas", "tijeras de trasquila", "pastoreo", "detrás de la majada" que configura una actividad económica como es la del pastoreo, actividad que en la sierra es propia de sectores pobres y en donde la actividad más que transformativa (como la agricultura) es meramente extractiva, de tal suerte que está ligada en última instancia más hacia un universo natural que el cultural implicado en la actividad transformadora aludida. Esta configuración así mismo se desprende del rol temático pobre con las figuras que aluden al pastoreo y a su desplazamiento. El rol seductora/seducida está objetivado por lexemas como "ha hecho acrobacias locas con el Silvico", "se han sajado las carnes", "caderas reventonas", "un kellu cho le brinca sobre los parietales", "duraznos abridores" que configu



ran la categoría de erotismo o seducción.

Ego como sancionador esta investido por los lexemas "pobre Antuquita", "para qué habrá ido sola", "configurado en la categoría de juez. El rol creador se evidencia en lexemas como "un cielo de petróleo", "aire caramelo", que configuran al poeta que hay detrás de la profusión de metáforas. El ande como espacio geográfico, correspondiente al nivel semiológico, es el que más indicios presenta, manifestándose no como una unidad homogénea sino más bien diversificada en tres instancias: pueblo, manifestado en figuras como "basílicas", "novenario", "campana", "caramelo", "aviones", que configuran una categoría genérica de cultura. El campo por su lado se integra en figuras como "espigas", "sementeras", "agua", "croar de ranas" que configura la intersección de las categorías de cultura y naturaleza por cuanto si bien es cierto los elementos de ésta última predominan es cierto también que sin la intervención de una técnica (cultura) en este espacio, se podría confundir con la última categoría utilizada en el poema, es decir con la pampa. Aquí sí podemos referirnos a una configuración de naturaleza en el sentido de no intervención transformadora de la cultura sino más bien de dispensa más o menos bondadosa de la cual determinados grupos humanos se valen cuando no pueden realizar procesos de transformación directamente en el seno de la cultura. Tal es el caso del grupo pobre de pastores que en la sierra tiene que desarrollar este tipo de actividad fuera de los ámbitos del trabajo culturalmente sancionado como transformador y propio de zonas más prósperas y de desarrollo económico evidente. De esta manera la pampa se objetiviza en "piedras", "cerros", "fangos", "kolli pordiosero", "tan lejos", "tierra quemante", "media pampa" que como ya vimos configura

el ámbito de la naturaleza con sus connotaciones de no-domesticado, salvaje, disfórico, Silvico como objeto de deseo, seducido/seducor configura la categoría de erotismo a través de lexemas como "se han sajado las carnes", "acrobacias locas".

6. Dimensión cognitiva: hacer persuasivo/hacer interpretativo

Antes de entrar a detallar la estructura profunda del texto es necesario establecer la veridicción de estado que hace el sujeto del hacer interpretativo, en este caso Ego. Así:

"En el cognitivo del relato, el hacer interpretativo corresponde a la apropiación del saber sobre el estado de un sujeto, según la manifestación y según la inmanencia (saber y creer) ... El hacer interpretativo se realiza en el universo de los destinatarios, en su relación con el destinador y con el sujeto, y da origen a la sanción social". (1)

De lo expresado, se desprende que Ego está en condiciones de proporcionarnos un saber sobre Antuca, sobre el Ande, cuyas actitudes funcionan como destinadores; suscitadores de la actividad creativa del poeta. Este como ya vimos sanciona moralmente y en forma negativa la actitud de Antuca en la pampa. Con esta sanción negativa al programa principal de la dimensión pragmática desarrollada por Antuca, el correlato del hacer interpretativo se hace presente. Así el hacer

persuasivo, instaaura al destinador de un hacer-creer en la valoración asignada a los actores del poema. Entonces podemos afirmar que tanto la sanción como la manipulación presiden el sistema enunciativo del poema descrito aquí, con lo que vemos configurado un contrapunto entre la dimensión pragmática del poema y la dimensión cognitiva. Esta última se evidencia en cuanto creadora y sancionadora de la primera.

Establecido así las dos dimensiones del poema, es más fácil referirse a la dimensión pragmática, en cuanto desplazamiento de un espacio (pueblo) signado por la euforia de la castidad, hacia otro espacio (pampa) signado por el erotismo; pero esta vez de carácter disforico para el hablante; que en este caso es Ego. Es obvia la ambivalencia del concepto erotismo, puesto que éste puede estar investido por semas propios del espacio pueblo con sus rasgos de luminosidad, euforia. Sin embargo es evidente, en el nivel cognocitivo, que Ego sanciona negativamente la actitud erótica de Antuca por lo que se puede afirmar que Ego califica el espacio pampa y por ende la naturaleza como un espacio impropio para la realización erótica, realización que quizás (por cuanto no está mencionado en el poema) sólo sea factible en el ámbito del pueblo y de la cultura; así este desplazamiento hacia la naturaleza es para Ego lo inadmisible en cuanto realización erótica. De aquí la euforia con que describe el amanecer y la vida del ande, donde todo es movimiento, color, en suma vida, animación; sin embargo esta misma euforia se va transformando, a medida que Antuca se traslada a la pampa, en disforia, en lástima. Esta disforia está finalmente expresada en virtud a que Ego ve en la naturaleza elementos de desorden, de no-doméstico, de fuera de la ley los acontecimientos que suscitan su sanción. Por el contrario el pueblo y el campo en la medida que son ordenados por la técnica funcionan en un orden de legalidad que

satisface a Ego, de donde viene su manifestación eufórica al referirse a ese espacio.

Se configura así el espacio andino en sectores claramente diferenciados y al mismo tiempo sujetos a valoraciones. En este caso la naturaleza abrupta, rocosa, salvaje, donde se realizan acontecimientos sancionables desde el mundo de la legalidad, estaría en oposición a la cultura, a la urbe transformadora y organizada en el trabajo, creador. De esta manera, lo productivo, lo creador y lo procreador estaría del lado del pueblo (cultura) mientras que lo no-productivo, lo meramente extractivo, no-transformador, el placer puro estaría del lado de la pampa con su connotación disfórica y la sanción de negatividad. En este caso no es raro que la mujer sea tomada como aliada de la naturaleza, por cuanto ésta asume el papel que la exime de la creatividad.

#### 7.- El proyecto ideológico.

De la valoración que Ego realiza del universo representado, se desprende que todo lo productivo, lo creador se da en el pueblo (cultura) siendo la apreciación positiva; y cargada de euforia. En cambio lo no productivo, lo meramente extractivo, no-transformador se centra en la pampa (naturaleza), su connotación es disfórica y sancionada negativamente. En este sentido observemos que las valoraciones que realiza el autor trascienden necesariamente el nivel estrictamente personal; al respecto Terry Eagleton nos dice:

"Entiendo por 'ideología' las formas en que lo que decimos y creemos se conecta con la estructura de poder o con las relaciones de poder en la sociedad en la cual vivimos (...) me refiero muy particularmente a modos de sentir, evaluar, percibir y creer que tienen alguna relación con el sostenimiento y la reproducción del poder social". (2)

Así pues, Ande como producto de una época de transformación, opta por la hegemonía de la modernidad occidental, y su propuesta ideológica al universo de lectores; oponiéndose a otras de autores coetáneos, e incluso a las que presentan muchos colaboradores del Boletín Titikaka. El universo de Ande, es expuesto en lengua culta, ha



obviado la heterogeneidad lingüística que el referente presentaba, por lo demás la ideología que subyace al discurso es todavía modernista, lexemas como: "canto", "nocturno", "epifanía", etc., así lo denotan. En cuanto a la cosmovisión corresponde a una perspectiva transculturadora que recién está despertando del embrujo de la influencia europea. Implica una apropiación muy particular de las aspiraciones del mundo que lo rodea, encara lo cosmopolita con lo indígena. Intenta resolver el conflicto vanguardismo/regionalismo, a través de imágenes que siendo importadas exprese lo regional; intentando ser personal y universal al mismo tiempo. En este sentido el proyecto estético de Alejandro Peralta es más regional. Las formas poéticas que utiliza como el verso libre, creacionista, responden a un modernismo audaz. Asume la vanguardia a nivel de imágenes y a nivel de cierto lenguaje moderno, pero las estructuras siguen siendo muy racionales, muy modernistas.

En síntesis, Ande es un poemario transculturador de la primera etapa, el autor vislumbró que cualquier transformación que conserve la representatividad americana, tiene que pasar por la apropiación del mundo occidental capitalista, en la cual se inscribe la realidad peruana. Ello lo obliga a la utilización de materiales que describan ambos aspectos, es decir lo cultural relacionado con la modernidad y lo natural con lo aborígen, lo americano. Creando la sujeción de lo natural a lo cultural, pero no por ello deja de tocar ambos mundos: quiere ser cosmopolita y al mismo tiempo andino, pero su punto de vista es evidentemente occidental, y su percepción ideológica cosmopolita.



## NOTAS

(1) Cf. BLANCO, Desiderio y Raúl BUENO. Metodología del análisis semiótico. p. 121.

(2) EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. p.27.



### Conclusiones

- 1.- El movimiento vanguardista existió en forma autónoma y estuvo formada por jóvenes creadores, que sentían que la vida y arte heredados necesitaban cambios.
- 2.- Ande, primer poemario de Alejandro Peralta, se inscribe dentro del movimiento vanguardista
- 3.- Los estudios sobre la obra poética de Alejandro Peralta, carecen de una visión de conjunto que posibilite un criterio de valoración y análisis más objetivo.
- 4.- El conocimiento de la obra poética de Alejandro Peralta se limita a las antologías, las cuales ofrecen una imagen exteriorista y paisajista.
- 5.- Dentro del movimiento vanguardista peruano, Ande representa una instancia que hemos denominado vanguardismo-indigenista.
- 6.- El vanguardismo-indigenista introduce al indio y al mundo andino, empero la perspectiva y las formas poéticas son occidentales.
- 7.- La configuración del mundo andino en Ande, tiene como elementos básicos: el hablante poético, las coordenadas espacio-temporales y el contrapunto euforia/disforia.
- 8.- En Ande, existe un contrapunto estructural, mediante el cual el hablante básico, configurado como poeta y amante, opone a su disforia interior (subjetiva) la euforia exterior (no subjetiva) a modo de compensación o de plasmación



discursiva de la temporalidad.

9.- La presencia/ausencia de la amada condiciona el acto de enunciación a lo largo del poemario.

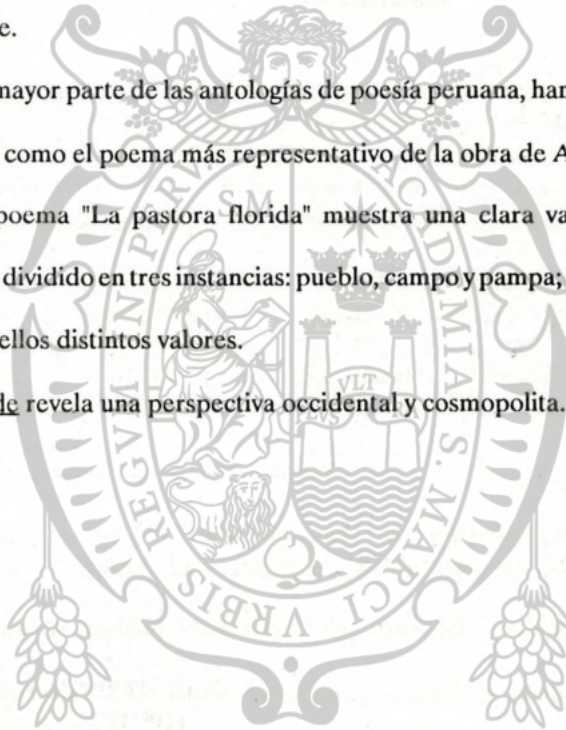
10.- La configuración del mundo andino en Ande, se va realizando en forma lógica y racional (transcurrir temporal en correlación con la actitud: euforia/disforia).

11.- La enunciación se realiza desde el estado de ánimo fundamentalmente disfórico. Es la disforia la que organiza con mayor precisión una nueva lectura de Ande.

12.- La mayor parte de las antologías de poesía peruana, han elegido a "la pastora florida" como el poema más representativo de la obra de Alejandro Peralta.

13.- El poema "La pastora florida" muestra una clara valoración del mundo andino, dividido en tres instancias: pueblo, campo y pampa; adjudicándole a cada uno de ellos distintos valores.

14.- Ande revela una perspectiva occidental y cosmopolita.



### Bibliografía

AULLON DE HARO. "La teoría poética del creacionismo" En: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, No. 427, 1986; pp. 49-73.

BASADRE, Jorge. "Forro" En: Carlos Alberto González . El poema de los cinco sentidos, Lima, Ed. Minerva, 1927.

— En esta introducción al poemario Basadre realiza un esbozo de la poesía vanguardista de su tiempo. —

———"Divagación sobre literatura reciente" En su: Equivocaciones; Ensayos sobre literatura penúltima. Lima, Casa Ed. "La Opinión Nacional". 1928

Hay 2a. Ed. Lima, studium, 1988.

BELLA, Josef. "Modernismo brasileiro: vanguardia, carnavalizacáo e modernidade" En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh, No. 118-119, ene-jun. pp. 103-120.

Número titulado: Movimientos literarios del siglo XX en Iberoamérica: teoría y práctica.

BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística general, Tr. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1971

BLANCO, Desiderio Y Raúl BUENO. Metodología del análisis semiótico, 2a. ed. Introducción de ... Lima, Universidad de Lima, 1983

BUENO, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia, Procedimientos de interpretación textual. Lima, Latinoamericana Editores, 1986

BOLAÑOS, Federico. "Inventario de vanguardia" En: La Revista Semanal, Lima, 9, 16 y 23 de gosto 1928

CACERES MONROY, Juan Luis. La poesía indigenista de Puno, Puno, s/f. (mimeo)

CASTAÑEDA VIELAKAMEN, Esther. El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la Revista Flechas (1924). Lima, Amaru Editores, 1989



CORNEJO POLAR, Antonio. "Historia de la literatura del Perú republicano". En: Historia del Perú. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1980, T.VIII.

—————ét al. Literatura y sociedad en el Perú. Lima, Hueso Húmero Ediciones. 1982

Actuando como moderador Mario Montalbeti, debaten sobre el tema: Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos y Abelardo Oquendo.

—————La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (Cep). 1989.

COURTES, Joseph. Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Buenos Aires, Hachette. 1976.

DELGADO, Washington. Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente. Lima, Ed. Rikchay Perú. 1980

EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Tr. José E. Calderón. México, Fondo de Cultura Económica. 1988. (Col. Lengua y estudios literarios)

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "La poesía peruana en los años 20". En: Revista de la Universidad Católica. Lima, PUC, No. 5, 15 de agosto. 1979. pp. 109-119.

Número dedicado a: La cultura peruana en los años veinte.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semántica estructural. Madrid, Gredos. 1971

—————ét al Ensayos de semiótica poética. Tr. Carmen de Fez y Asunción Rallo. Barcelona, Ed. Planeta. 1976.

JITRIK, Noé. "Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano" En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, Año VIII, No. 15, 1982, 1er. Sem. pp.13-24.

LAUER, Mirko. Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima, Mosca Azul Editores. 1976.

—————"La poesía vanguardista en el Perú" En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, Año VIII, 1982 No. 15, 1er. Sem., pp. 77-86.

Número dedicado a las literaturas de vanguardia en América Latina.

MACEDO ARGUEDAS, Alfredo. Antología de las letras puneñas. Pról. de ... Puno, Ed. Laikakota. 1949.

MARIATEGUI, José Carlos. 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. 35a. ed. Lima, Empresa Ed. Amauta. 1977.

—————Peruanicemos al Perú. Pról. de César A. Guardia Mayorga. 10a. ed. Lima, Empresa Ed. Amauta. 1986.

MERCADO, Guillermo. "Nuestros vanguardismo" En: Chirap. Organó del grupo 'Los



zurdos'. Arequipa año I, No. 5, 1928, pp.6-7.

MIGNOLO, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" En: Revista Iberoamericana, Pittsburgh. Vol. XLVIII, No. 118-119, 1982. ene-jun, pp. 131-148.

MONGUIO, Luis. La poesía postmodernista peruana. México, Fondo de Cultura Económica/California University of California Press, Berkeley and Los Angeles. 1954.

NUÑEZ, Estuardo. Panorama actual de la poesía peruana. Introducción de ...Lim, Ed. Antena. 1938.

OSORIO, Nelson. "El problema del hablante poético en Canto General" En: Simposio Pablo Neruda. Actas. Columbia, University of South Carolina, pp. 171-187. 1974

—————"Para una caracterización histórica del vanguardismo literario latinoamericano" En: Revista Iberoamericana. Pittsburgh, No. 114-115, ene-jun. 1981.

—————"Literatura de postguerra: renovación y vanguardia" En: Texto crítico. México. Año VIII, No. 24-25, ene-dic. pp. 113-133. 1982.

PAZ, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. 2a. ed. Barcelona, Ed. Seix-Barral. 1974.

PERALTA, Alejandro. Ande. poemas de... Puno., Ed. Titicaca, 1926. s/p. (Col. "Plebeya")

————— Poesía de entretiempo, Lima, Ed. Andimar. 1968.

Premio Nacional "José Santos Chocano" 1969.

RAMA, Angel. La transculturación narrativa en América Latina. México, siglo XXI. 1982

REISZ DE RIVAROLA, Susana. "Texto literario, texto poético, texto lírico" En: Lexis Vol. 2, dic. 1981; pp. 1-34.

————— Teoría literaria. Una propuesta. Lima, Fondo Ed. de la Pontificia Universidad Católica. 1986

TAMAYO HERRERA, José. Historia social e indigenismo en el Altiplano. Pról. de Emilio Romero. Lima, Ed. Treintaitres. 1982.

TAURO, Alberto. El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta. Lima, Compañía de impresiones y publicidad. 1935.

VALLEJO, César. "Contra el secreto profesional" En: Jorge Puccinelli. César Vallejo. Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938) Recopilación, prólogo, notas y documentación de ...2a. ed. Lima, Ed. Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 204-206.

VERDUGO, Iber. Hacia el conocimiento del poema. Buenos Aires, Lib. Hachette. 1982.



WISE, David. "Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)" En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Lima, Año X. No. 20, 1984, 2do. Semestre.



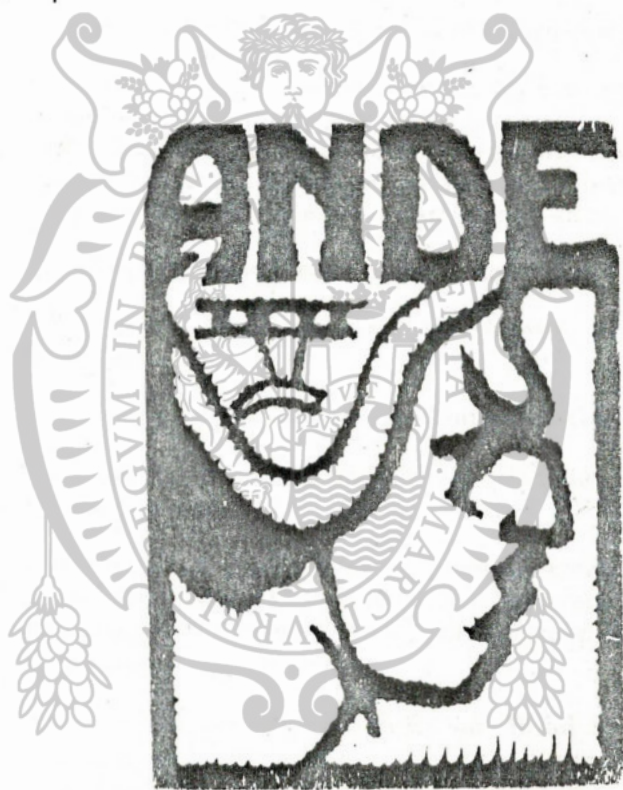


ANEXO





P O E M A  
de alejandro peralt  
i grabados en madera del pintor inkai  
domingo pantigos



Colección «Plebeyá»

1

9

2

E D I T O R I A L T I T I C A C A  
Puno, Perú - Suramérica

- § Dios ha representado en las visibles las cosas invisibles.—Pascal
- § ¿No podrá ser que no fueran las cosas las que guiaran nuestros conceptos si no éstos los que dieran las normas a las cosas en tanto ellas entraran en las normas de nuestra percepción y de nuestro pensamiento, esto es, que nosotros mismos las formáramos partiendo de nuestra organización?—Kant
- § No mires lo profundo como si fuera superficial.—Zend-Avésta
- § A los hombres el arte nos revela las últimas profundidades de la realidad.—Schelling
- § Pensamos y estamos siempre en el interior.—Goethe
- § La poesía moderna aligerada del peso de toda materia didáctica, tiende a captar la esencia de la belleza pura.—Paul Valéry
- § KRIEMHILD.—A veces también se levantan tormentas; entonces se convierte el día y todo es furor de relámpagos y truenos...  
BRUNHILD.—¡Oh, si eso ocurriera! sería para mí como el saludo de la patria.—Los Nibelungos
- § Y por último estas palabras de Cristo: Dejad a los niños que vengan a mí; y estas otras de Heráclito: ¡Entrad; aquí también están los dioses!





# l a p a s t o r a f l o r i d a

Los ojos golondrinas de la Antuca  
se van a brincos sobre las quínuas

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo  
evoluciona una escuadrilla  
de aviones orfeonidas

Hacia las basílicas rojas  
sube el sol a rezar el novenario  
Sale el lago a mirar las sementeras  
El croar de las ranas se punza en las espigas

Los ojos de la Antuca  
se empolvan al pasar por los galpones

Ha guturado la campana  
el asma tatarabuela del pueblo

Din Don Diin Doon

—como tijeras de trasquila  
se ha hundido en el vellón de las ovejas

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa  
acorralada entre los cerros

El barro de los fangos  
ha ensuciado el camino bengala de sus ojos  
Para qué habrá ido sola al pastoreo  
con tantos duraznos abridores  
i las caderas reventonas  
Tiene la boca llena de tierra quemante  
Un kelluncho le brinca sobre los parietales

Bajo un kolli pordiosero  
ha hecho acrobacias locas con el Silvico  
en el trapecio de sus nervios

**I SE HAN SAJADO LAS CARNES  
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA**

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van

planeando

por las cabañas. . .



# c r i s t a l e s   d e l   a n d e

Los gallos  
engullen el maíz de la alborada  
i acribillan de navajas polítonas  
**LAS CARNES DE LA MAÑANA**

Wagner en caballerizas i establos

El pañuelo  
de la mañana  
limpia los ojos  
de los viajeros

Al trote, al trote, por la acuarela del camino

Delante, los asnos chambelanes

detrás, las llamas infantas

i los caballos andinistas



## TITICACA EMPERADOR

en los hombros su peplum de alas prusia

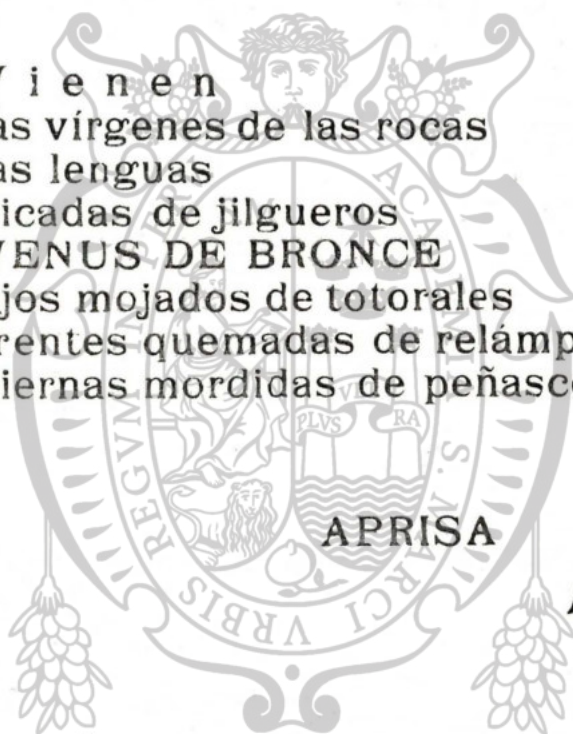
contempla el júbilo de sus marineros

i se limpia los tímpanos de un aluvión de trinos

Domingo de ojos saltarines

Las calles vestidas de colores corren como culebras por la aldea

V i e n e n  
las vírgenes de las rocas  
las lenguas  
picadas de jilgueros  
VENUS DE BRONCE  
ojos mojados de totorales  
frentes quemadas de relámpagos  
piernas mordidas de peñascos



APRISA

APRISA

En las espaldas las legumbres para la kermesse nutricia

E L S O L

se ha desmenuzado como un desbande de canarios



a m a n e c e r

Calles cortadas al rape

FRESCAS



bajo el pulverizador de las brisas lacustres

La mañana está de bañera

i me ha fletado un mameluco azul

o

r

t

o

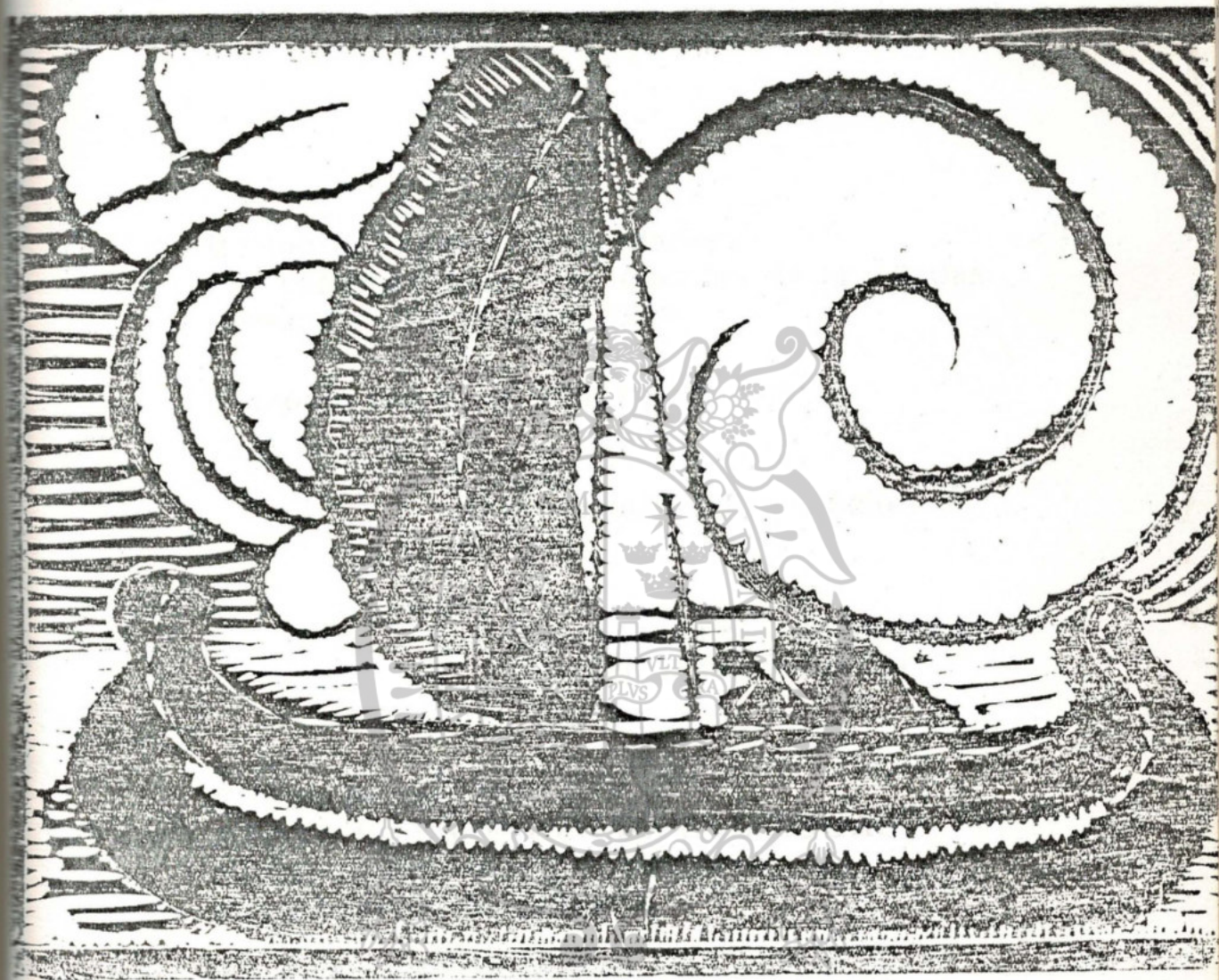
La soledad hiela mis venas  
El sol se enrosca como una serpiente  
en los geranios rosas  
I en el cristal quebrado  
de un trino incógnito  
mi alma se corta  
su última arteria de alegría

OH BESOS

OH RENACER AL MEDIO DIA

Cómo está de tan lejos  
todo lo que fué mío  
i que se fué sin rumbo





# b a l s a s      m a t i n a l e s

Brotan del alvéolo de la mañana  
i se echan a templar las cuerdas de las ondas  
tensas de alegres barcarolas

Como un tropel de indios desnudos  
p a r t e n  
abriendo zanjias de silencio.

Los estandartes de las velas  
sacuden el polvo del día

El indio balsero Martín  
**AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS**  
mientras el sol desde su aeronave  
arroja bombas de magnesio

Desde la conchaperla nítida de una nube  
se desgrana un racimo de gaviotas

En pleno lago

son 20 lanchas piratas

que se llevan al pueblo en sus motores

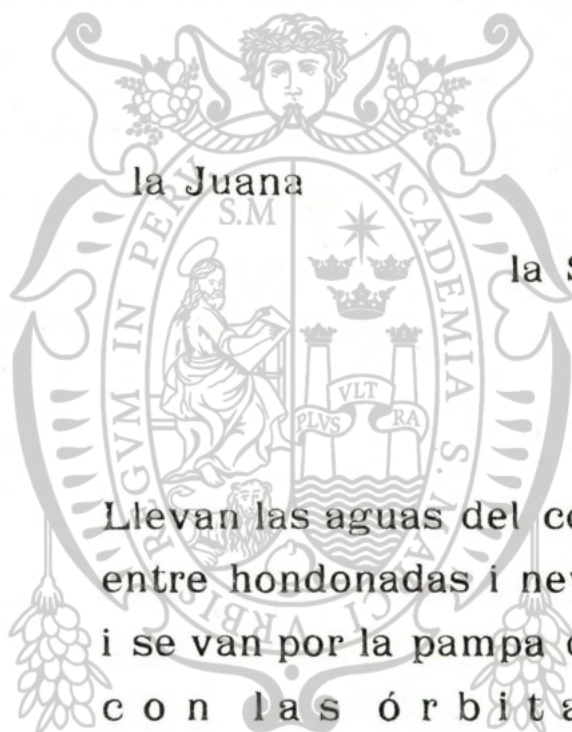


Lejos ha quedado el distrito

i la playa

e b r u c e s   s o b r e   l o s   v i e n t o s

La Cecilia



la Juana

la Santusa

Llevan las aguas del corazón  
entre hondonadas i neveras  
i se van por la pampa deshojada

con las órbitas vacías

SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS



a n d i n i s m o

Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos.

A donde sea

Pero arriba

Ruje la hélice de mis cabellos

E S T U P E N D O

El sol está detrás de mis talones

Un gran vuelo serpenteante

Las cavernas se agitan

I mis resuellos como águilas

Un huracán de espinos i árboles

hacia el océano de las cumbres

Erupción del vesubio del alma

LOS MARTILLOS DE LOS MONTES  
SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

Las brisas están regando el pastizal

Hai un aserrar de espigas  
i un llanto de quínuas ojerosas

Está empedrado el horizonte  
de terrones de sol madrugador

Las gaviotas bataclanas  
vestidas de azahares  
en el altar de la playa  
comulgan con hostias de agua



s i e m b r a

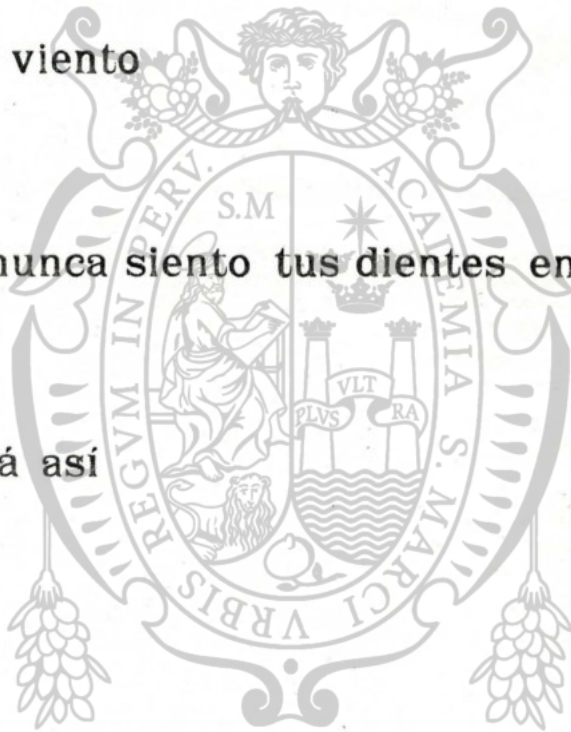
Todo está bien

Ahora a darse viento

Hoy más que nunca siento tus dientes en mis arterias

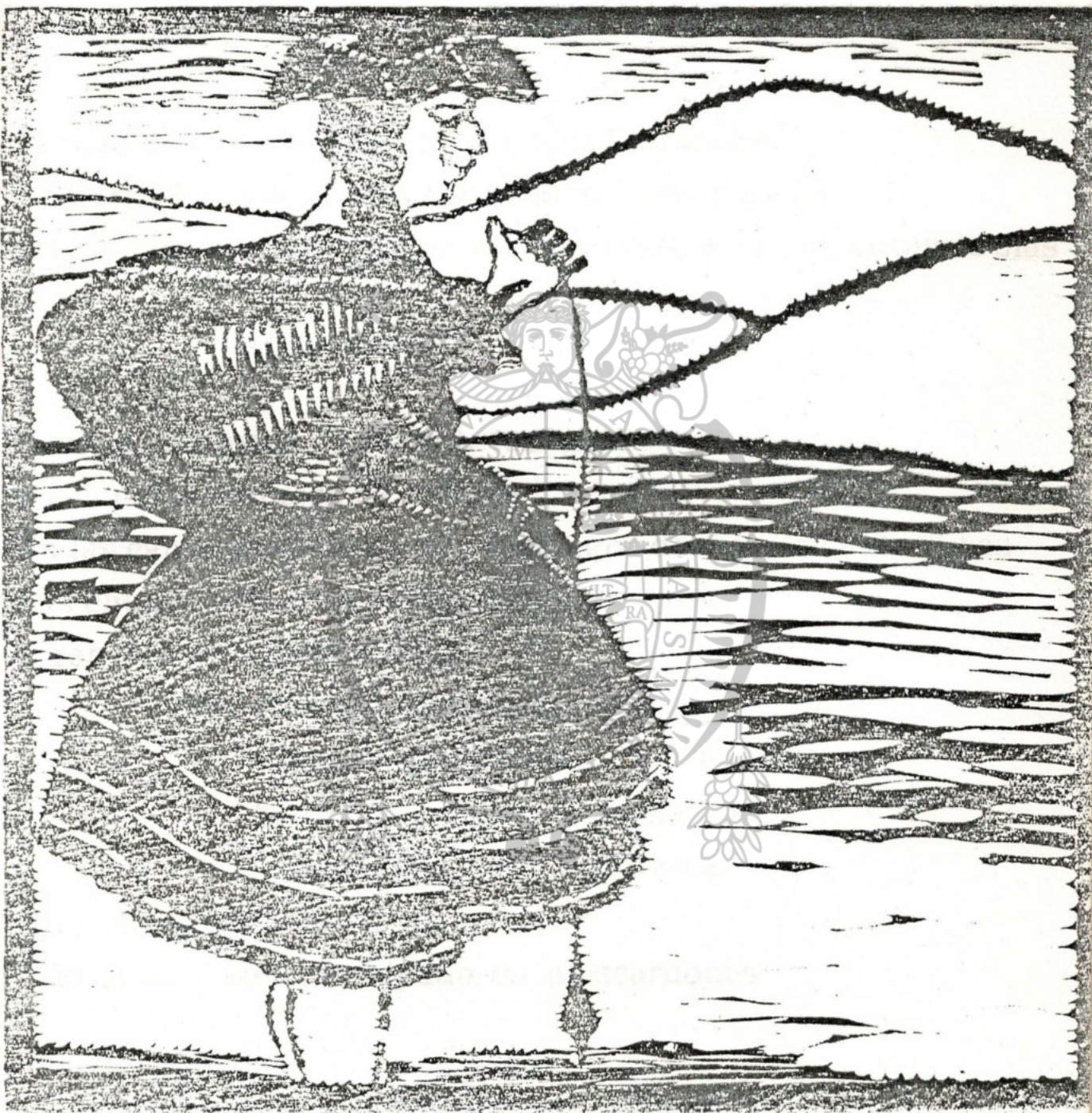
Pero mejor está así

Muy bien



Pronto vendrán los días con los labios gastados  
i llenas de suturas las espaldas  
Hasta entonces que se te aclaren las escleróticas

YO VOY A SEMBRAR PALABRA



# chozas de medio día

El sol picapedrero rompe las moles fantasmas  
La tierra ha dado a luz veinte tablones de papales  
A todo viento el lago embarca i desembarca cargamentos de olas

¡A la faena!

Los vientos bajan a saltos de los cerros  
bajan como tropeles de vicuñas  
En las canteras del cielo hay un fragor de mármoles de Paros  
Las chozas — frescos murales de la montaña  
abren sus ojos incendiados

Fuertes indios pescadores  
fornidas pantorrillas de peñones  
entran a saco en el horizonte  
a golpes de picos marineros

Serpientes extorsionistas de humo  
chicotean el aire constipado de moscardones

EL CAMINO TAJEADO DE VIAJEROS  
SE HA DESANGRADO EN LA PRIMERA CUESTA



a g u a f u e r t e

Sobre una pared trunca  
el sol se ha roto un ala

Siento un vaho de sangre que me quema

Estar sólo i al borde de este charco de sangre  
i no tener quien grite por mi boca

Cómo será de triste mi cuerpo  
cuando sea esta misma hora de durazno  
i cante una mujer junto al río  
lengua salada  
de cantos mañaneros  
i me vaya amarrado

SOBRE LOS HOMBROS DE CUATRO ESQUELETOS

# nocturno del suburbio

Andar volando

Las alas sobre las losas

Voy a ocultar en las sombras mi escapulario de llagas

Pero por qué ha de ser así?  
siempre así

Bueno

Déjame andar siquiera por las calles

Para nada Para todo

guardamos los harapos de los días

i el alma en los vestidos viejos

En plena bocacalle

como un buho has caído de tu ausencia



e p i f a n í a s

Se han ido 25 auroras

VUELOS

RELAMPAGOS

FUEGO

Lucha de bestiario en el circo borracho de muchedumbre

Las alas tensas al mediodía

El hacha del pensamiento descuajando árboles

Pianísimo ritmo de los dedos  
en el nublado de plumas

Bostezo del cigarrillo

A M O R

El cuerpo es un proyectil de honda

Un millón de Auroras bailarinas, Aurora

B u e n o s d í a s

Los pavorreales del corazón

LLENAN EL PATIO DE COLORES

a z u l p l e n o

Para qué este apretar tendón al mismo remo  
si ya me he desnudado en hilachas  
i està en el barro del extramuro  
el gran florero arcádico

Quiero estrenar la otra aurícula  
i el lente azul del nuevo telescopio  
en este amanecer de parihuanas  
i campanas de Pascua Florida

El sol se ha pegado a mi cuerpo  
como una erisipela

Quiebra en astillas los alfileres capilares  
COLIBRÍ DE MI PRADERÍA  
i rompe el vuelo  
como un mensaje de papel de seda  
GARRA A LOS HILOS CÓSMICOS



c a m i n o

Sé que es inútil recoger más plumas  
de los pantanos llovidos  
En todas las mañanas  
no hemos hecho más que irnos

Sin embargo de haber teñido orientes i ponientes  
con sangre de mis dedos  
la noche me ha pisoteado  
con sus zapatos embetunados de anestésicos

Soy un pordiosero

Es inútil que te abrillantes la melena  
i te cilicies las ojeras

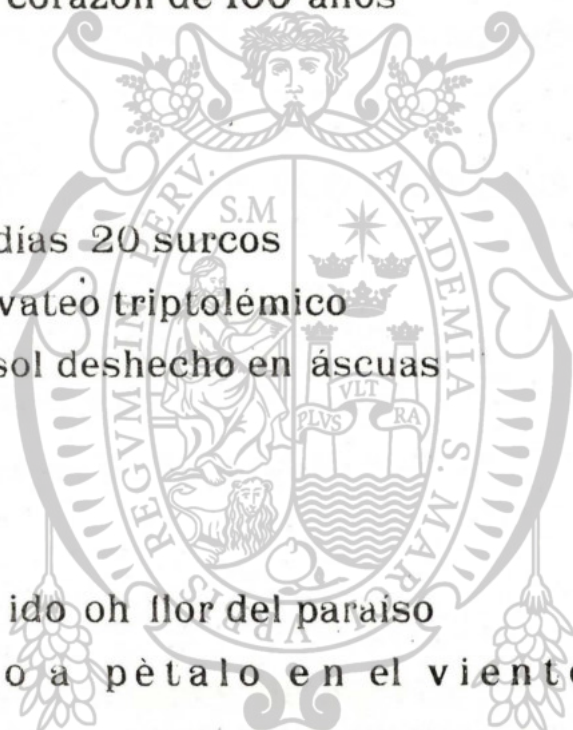
LA LEJANIA SE HA HECHO DE PIEDRA  
i mis pasos se van a las estrellas

I aquellos besos pinzas  
de la mujer que me amó un día ?

Depilatorio mágico  
Para el corazón de 100 años

Oh 20 días 20 surcos  
I el chivateo triptolémico  
De un sol deshecho en áscuas

Te has ido oh flor del paraíso  
pétalo a pétalo en el viento



# e l i n d i o a n t o n i o

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

EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DEL SOL

Las palabras le quemán los oídos  
i 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  
i la vela de sebo

corría a gritos por el cuarto

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



De las cuevas de los cerros  
los indios sacarán ruidos como culebras  
p a r a a m a r r a r a l a m u e r t a

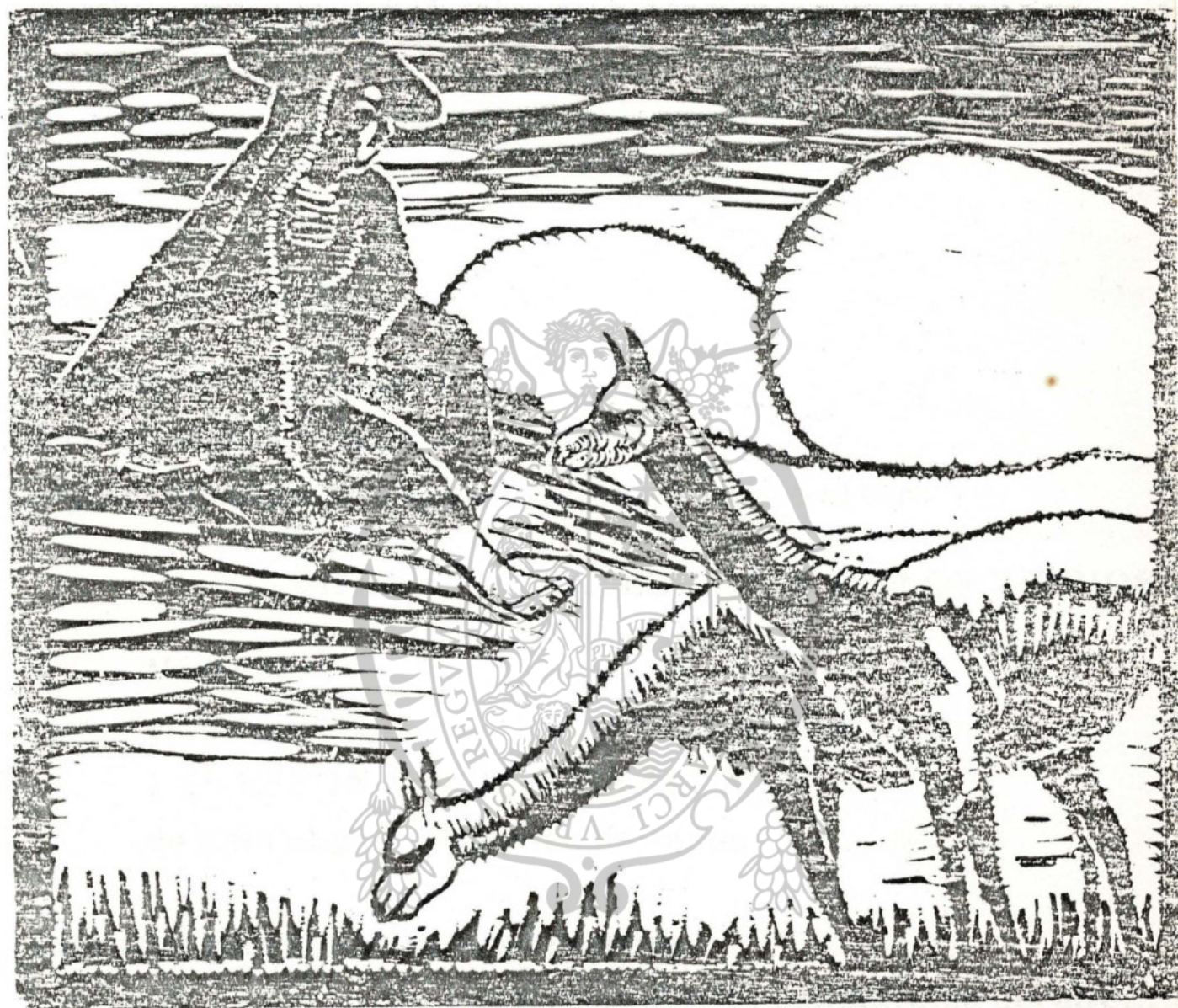
Hacia el sur corta el aire una fuga de buhos  
i un incendio de alcohol tras de las pircas  
prende fogatas de alaridos

A rastras sobre las pajas



la noche ronda el caserío





# nocturno de los sapos

Las 12 de la noche

El pericote de mi cuarto  
ha rechinado 12 veces los dientes  
i ha rodado como un sol peruano de un ángulo al otro

SE HAN VACIADO LOS OJOS DE LOS VIDRIOS

Ventanas i puertas  
estàn alquitranadas del retinte nocturno  
I SE ESPONJAN DE ESTRELLAS  
de cara al patio eléctrico de sapos

La noche está arrimada a las paredes

i la lluvia sobre el pentàgrama del aire...

Tengo la cara de pantalla  
en la ampolla amarilla

Un sordo revuelo de pensamientos  
ha quebrado las alas  
a las moscas saltimbanquis

Uf, qué sofoca

Desde dentro me sale un humo de tabaco

Qué hacer con el pesor de estos párpados

Mejor será matar las pulgas  
que punzan las sienes como agujas  
hipodérmicas



MAÑANA  
TODO SERA  
DE ZUMO DE NARANJA

Vamos a regar kreso

sobre la tierra trajinada del alma



# n o c t u r n o   d e l   v a c í o

Solo  
para sentirme de éter  
Nada  
sobre la resolana del papel

En el arbolado del cerebro  
las cuencas de la luna

Mi cigarro que no se acaba nunca  
de tan vacío de humo  
En mi boca alirota  
las aceitunas del silencio

I la rana del pensamiento  
que grita a la última estrella

Este cuarto no es mío  
ni esta aldea

SOY UN POMO DE ÉTER DESTAPADO

# v i d r i o s   i n s o m n e s

El viento se desgaja  
en los vidrios en éxtasis  
Sangra un reflejo paralítico  
de luna  
sobre el frontis anciano

Estoi solo i el alma  
sanguijuelada de recuerdos

Cómo son de congénitas  
a estas horas pasmadas  
aquellas de mis arrebatos  
sanguinosos perpendiculares  
EL CORAZON LLENO DE ABEJAS

Pero ya están sin alas  
las golondrinas mártires

Noche!  
me agotarás hasta el caos



# c a n t o e n b r u m a s

Tengo clavado un tumor en la garganta

Desde aquel día de charcos  
no ha cesado el llanto de las calaminas  
i no hai alpiste ni cantos de jilgueros

Los carbones cardíacos de la locomotora  
han quemado los horizontes de los días

Tengo agarrotadas las manos  
i en el cerebro un puñado de vidrios

Se me van a romper las órbitas  
i me va a saltar sangre por las yemas

Sorbo las lejanías de tu lengua  
como una ampolleta de láudano

Para dolerme más has dejado bajo la almohada  
tu pañuelo de lágrimas i tus últimas palabras



# l u n a r i o m u s i c a l

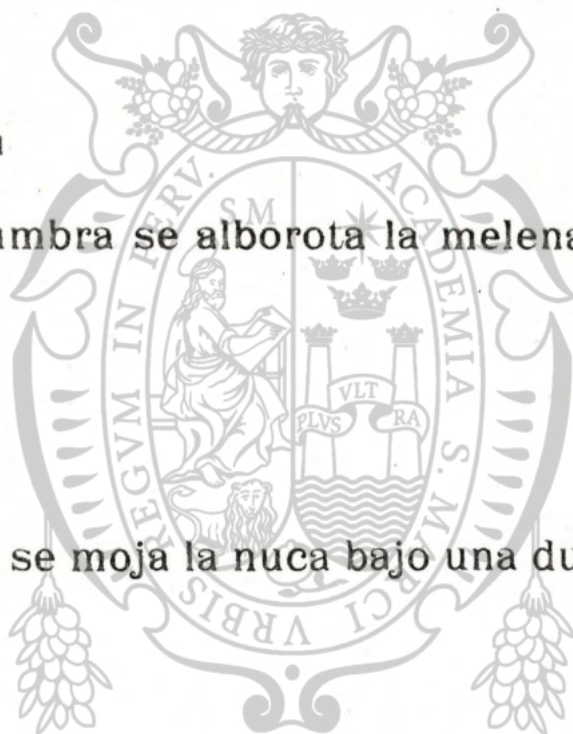
Se han volcado las fuentes de la luna

i mi cuarto es un lago de aromas

Beethoven

en la penumbra se alborota la melena

El silencio se moja la nuca bajo una ducha de estrellas



En mi boca-cilindro musical

juega como un confite el plenilunio



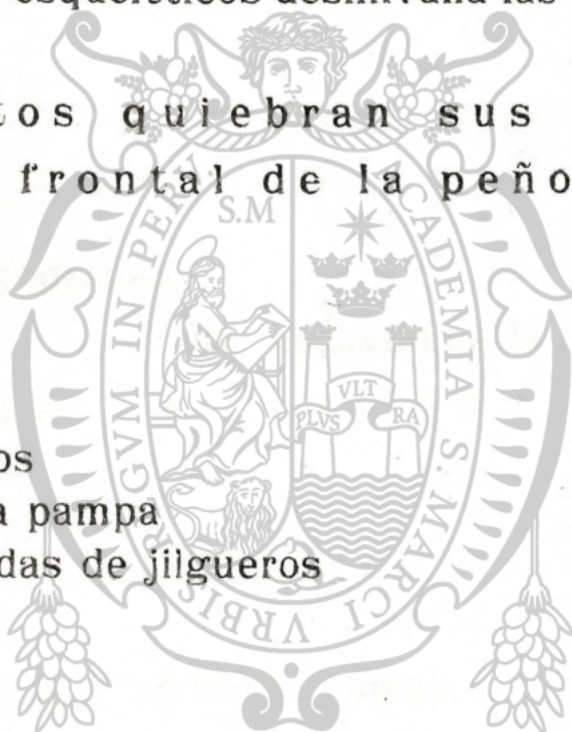
e l k o l l i i

Con sus dedos esqueléticos deshilvana las bambalinas del alba

Los vientos quiebran sus colmillos  
contra el frontal de la peñolería

El Sol

a saltos  
a aleteos  
arroja sobre la pampa  
alegres paletadas de jilgueros



DETRAS DE LOS GALPONES CENOBIARCAS  
EL KOLLIS ATISBA EL CIELO

Tiene curvadas las espaldas del peso de los cerros

Desde el amorotamiento de sus ojeras  
destila sobre las quemadas mejillas de la tierra  
un desvaído llanto de acuarelas

El crepúsculo se acuesta sobre los rebosos rozados  
que han dejado las indias en las cumbres

Al descolgarse el sol detrás de la montaña  
las estrellas invaden la barriada

Saltan

como pedradas  
del socavón de la noche  
pelotones de ladrillos

Las pupilas se astillan en las ramas

ATALAYA DE LA ALTIPAMPA  
DIRIGE EL VERTIGINOSO TRAFICO DE LOS VIENTOS



