



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

La representación de la poesía transcultural en *Ande*
(1926) de Alejandro Peralta

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Sergio Antonio LUJÁN SANDOVAL

ASESOR

Dr. Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2022



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

Luján, S. (2022). *La representación de la poesía transcultural en Ande (1926) de Alejandro Peralta*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Sergio Antonio Luján Sandoval
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	74611900
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-4612-4899
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	29468963
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-0021-5488
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07938890
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Camilo Rubén Fernández Cozman
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06637021
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.8.1. Hermenéutica y retórica del discurso
Grupo de investigación	Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara - ESANDINO
Agencia de financiamiento	Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Vicerrectorado de Investigación y Posgrado. Programa de Promoción de Tesis de Pregrado. E19030194-PTPGRADO.
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: San Miguel Latitud: -12.075510 Longitud: -77.080739 País: Perú Departamento: La Libertad Provincia: Trujillo Distrito: Trujillo Latitud: -8.124958 Longitud: -79.033841
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020-2021
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04 Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA**

Reunido el Jurado en sesión virtual, el día 8 de febrero de 2022 a las 12:00 horas, integrado por el Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya (Presidente), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Asesor), Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada “LA REPRESENTACIÓN DE LA POESÍA TRANSCULTURAL EN ANDE (1926) DE ALEJANDRO PERALTA” presentado por el bachiller Sergio Antonio Luján Sandoval, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

SOBRESALIENTE CON MENCIÓN (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Sergio Antonio Luján Sandoval**.

Concluido el acto académico a las 13:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.



Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Presidente
Principal D.E.



Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman
Jurado Informante
Principal T.P.



Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Asociado T.C.



Dr. Mauro Félix Mamani Macedo

Letras mayúsculas del Perú y América

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	05
CAPÍTULO 1	14
LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE ANDE (1926-2021)	
1.1. (1926-1930): La recepción crítica desde las revistas literarias	14
1.2. (1930-1970): Continuidades, rupturas y novedades	26
1.3. (1970-1990): Sistematización poética y primeros análisis metodológicos	36
1.4. (1990-2000): El «indigenismo vanguardista» y la metáfora en <i>Ande</i>	45
1.5. (2000-2021): <i>Ande</i> y la crítica en el siglo XXI	48
1.5.1. Núcleo uno: La transacción cultural armónica	49
1.5.2. Núcleo dos: El impacto de la ciudad letrada	53
1.5.3. Núcleo tres: Los personajes como presencias colectivas e individuales	58
1.5.4. Núcleo cuatro: Las tensiones en <i>Ande</i>	66
1.6. Balance final	70
CAPÍTULO 2	73
MARCO TEÓRICO	
2.1. Los interlocutores en el texto poético	73
2.2. Stefano Arduini y los campos figurativos	89
2.3. Transculturación y heterogeneidad	97
2.3.1. Ángel Rama y la transculturación	97
2.3.1.1. Origen y planteamientos de la transculturación	98
2.3.1.2. Límites de la transculturación	102
2.3.2. Antonio Cornejo Polar y la heterogeneidad	107
2.3.2.1. Origen y planteamientos de la heterogeneidad	107

2.3.2.2. Aporías de la heterogeneidad	111
2.3.3. Relación entre la transculturación y la heterogeneidad	115
2.3.4. Transculturación y heterogeneidad en la poesía latinoamericana	117
2.4. «Poesía transcultural»: una propuesta	125
2.4.1. El léxico	126
2.4.2. La estructuración literaria	128
2.4.2.1. El verso	129
2.4.2.2. La estructuras figurativo-simbólicas	132
2.4.3. El personaje	133
2.4.3.1. Agentes humanos	134
2.4.3.2. Agentes naturales	135
2.4.4. La cosmovisión	137
CAPÍTULO 3	141
ANÁLISIS DE ANDE (1926)	
3.1. El umbral poético: xilografías y epígrafes en <i>Ande</i>	141
3.1.1. Xilografías	142
3.1.2. Epígrafes	149
3.1.3. Xilografías y epígrafes: elementos tensionales	152
3.2. La transculturación en el poemario <i>Ande</i>	153
3.2.1. Poemas-base	153
3.2.2. Poemas en vías de transculturación	167
3.2.3. Poemas transculturales	189
3.2.3.1. Hebra del léxico	190
3.2.3.2. Hebra de la estructuración literaria	204

3.2.3.3. Hebra del personaje	220
3.2.3.4. Hebra de la cosmovisión	247
CONCLUSIONES	264
BIBLIOGRAFÍA	270
ANEXOS	282

INTRODUCCIÓN

El periodo de las vanguardias literarias peruanas es un campo fructífero que ha suscitado reflexiones profundas e interesantes en las últimas décadas. En ese sentido, cabe señalar que la poesía ha sido el discurso que mayor atención ha recibido de parte de la crítica; inmediatamente le siguen los estudios y los análisis sobre las publicaciones periódicas (léase revistas)¹ que, desde luego, han ayudado a mapear y peinar el contexto cultural e ideológico de la época; la narrativa, por su parte, ha sido estudiada quizá en menor grado, debido a la ausencia de una sistematización y una recopilación orgánicas que permitan la visibilización de la producciones de otros autores y autoras². Sin embargo, hacemos hincapié en que existe un corpus poderoso que todavía merece releerse: las reflexiones ensayístico-literarias, las cuales, a todas luces, son una deuda pendiente que debemos asumir para completar el intrincado y enriquecedor rostro de este periodo de las vanguardias peruanas que, cuando menos, abarca el radio de la segunda y de la tercera décadas del siglo XX.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario preguntarnos ¿quiénes performan las vanguardias literarias en el Perú? Indudablemente las provincias, sobre todo aquellas más alejadas del perímetro limeño. Por ejemplo, ciudades de las regiones norte (Chiclayo, Cajamarca, Trujillo), centro (Huancayo) y sur (Arequipa, Cusco, Puno) son ejes neurálgicos sobre los que se construye el panorama de la efervescencia cultural del momento. Borrar o invisibilizar del mapa a todos estos territorios que configuran el campo cultural es olvidar que nuestras vanguardias son un fenómeno provinciano y disidente que se afirman o bien desde sus propios *locus* enunciativos o bien instalándose en la capital para erosionar y horadar los discursos hegemónicos. Por tal motivo, nuestro

¹ En el ámbito peruano, son medulares los trabajos de tres investigadoras: *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la Revista Flechas (1924)* (1989), de Esther Castañeda Vielakamen; *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999), de Yazmín López Lenci; e *Indigenismo de Vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka* (2000), de Cynthia Vich. Actualmente, Alex Hurtado Lazo se encuentra estudiando la revista arequipeña *Chirapu* (1928); asimismo, Rony Vásquez Guevara, por su parte, viene trabajando la presencia del microrrelato en las revistas *Amauta*, *Boletín Titikaka* y *Chirapu*. Por otro lado, fuera del contexto peruano son interesantes los trabajos de Elizabeth Monasterios Pérez y Begoña Pulido Herráez, quienes han recalado sobre *Boletín Titikaka* en *La vanguardia plebeya del Titikaka* (2015) y *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (2017), respectivamente.

² Al respecto, el trabajo de Jorge Kishimoto es capital y un punto guía para empezar con una sistematización de la narrativa peruana de vanguardia. Urge resaltar, en tal sentido, su conocida recopilación que apareció en *Documentos de Literatura* (2/3) sobre narradores y narradoras vanguardistas. A su vez, es necesario destacar dos interesantes investigaciones: la tesis *Xavier Abril, novelista disolvente y germinal: tientos sobre El autómatas* (2013), de Christian Elguera Olórtégui, trabajo que luego se publicó en formato libro (*Vid.* Elguera, 2020); y *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia: propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* (2014), de César Coca Vargas.

interés es averiguar y explorar, a propósito del centenario que viene cumpliendo este complejo periodo literario, cómo una colectividad de sujetos letrados-otros modelan, desde sus obras, un discurso que tensiona con procesos más amplios y que exceden los grilletes de lo nacional.

Nuestras primeras aproximaciones a las vanguardias literarias desarrolladas en la macrorregión sur se realizaron, gratamente, en los espacios de diálogo y de intercambio que implicaban las clases de los profesores Alex Morillo Sotomayor y Camilo Fernández Cozman en los cursos de Semiótica Literaria y Retórica y Estilística Literaria, respectivamente, hacia el año 2017. En el primero, tuvimos la oportunidad de leer el poema “balsas matinales” de Alejandro Peralta; en el segundo, el texto “De la fecundación” de Gamaliel Churata. Desde entonces, despertó un interés por la búsqueda de otros autores vanguardistas que no solo habían sido colocados al margen de la oficialidad, sino que también fueron silenciados por el énfasis de la crítica en autores «canónicos». En el heteróclito norte peruano, por ejemplo, César Vallejo (y con justicia) ha capitalizado la atención, pero habría que preguntarnos dónde quedan autores como Juan José Lora, Nicanor A. de la Fuente o Nazario Chávez Aliaga. Igualmente sucede con la zona sur, ya que la figura de Gamaliel Churata —y tangencialmente (ahora) la de su hermano Alejandro Peralta— dejó entre paréntesis a escritores como Emilio Armaza, Emilio Vásquez, Guillermo Mercado, Luis de Rodrigo, entre otros³.

En ese orden argumentativo, y teniendo en cuenta que lo que se pretende es releer estas producciones vanguardistas de la época, la presente tesis se centra en el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta Miranda (Puno, 1899 – Lima, 1973) en tanto objeto de estudio que parte de nuestra experiencia de lectura conceptual y afectiva. Además, es necesario precisar que la naturaleza de esta investigación es principalmente teórico-aplicativa. Teórica porque, de un lado, propone un diálogo y una problematización de dos categorías pertenecientes al pensamiento crítico latinoamericano —«transculturación» y «heterogeneidad»— a fin de operar con ellas, con los reajustes respectivos, en el campo de la poesía vanguardista peruana de la zona surandina y específicamente en función de *Ande*. Aplicativa porque, de otro lado, se propone contrastar y comprobar cómo estos conceptos, a la luz de lo que denominamos *poesía transcultural*, toman cuerpo en dicho

³ Cabe destacar al poeta tacneño Carlos Alberto González Marín, cuyos poemarios *El poema de los cinco sentidos* (1927) y *Vértabras iluminadas* (1929) han sido transcritos por Wilmer Skepsis y se pueden consultar en el siguiente link: <https://bit.ly/3rnIH0j>

poemario para evidenciar los distintos saldos de sentido que se entrecruzan y que refuerzan el carácter poliédrico del libro.

Ahora bien, el problema que buscamos desentrañar es el siguiente: ¿existe un proceso de transculturación —entendiéndolo como una dinámica friccional y cuestionadora— en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta? En efecto, a partir de esta inquietud se desprende la hipótesis que vertebra a la tesis, es decir, argüir que sí existe tal proceso de transculturación y que implica, además, una tensión y una problematización de los elementos de la modernidad presentes en el texto. Para demostrar ello, aparte de trabajar con las categorías referidas, nos serán de ayuda los postulados teóricos provenientes de la Retórica General Textual de Stefano Arduini. En adición, es necesario señalar que hemos alterado la orquestación poemática que la instancia textual (léase la conciencia estética e ideológica del autor) había establecido en 1926. Esta manipulación responde al objetivo de defender nuestra tesis, puesto que estamos convencidos de que al disponer los poemas en una dinámica distinta se produce una lectura tan o más potente que la inicial. Dicho esto, hemos dividido la tesis en tres capítulos.

En el primer capítulo, nos centramos en la recepción crítica de *Ande* que abarca desde 1926, año que se publicó el poemario, hasta el 2021. El objetivo que perseguimos es trazar el panorama de los comentarios, aproximaciones y estudios sobre dicho poemario, principalmente porque la crítica aún no ha realizado un balance completo y global que permita observar, diacrónicamente, cómo han ido variando los abordajes en distintas décadas. Así, identificamos los siguientes bloques: a) (1926-1930), b) (1930-1970), c) (1970-1990), d) (1990-2000), e) (2000-2021). El tramo inicial corresponde a comentarios —muchas veces breves por la dinámica de la época— que aparecieron en revistas como *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *Variedades*, *Hélice* o *Gesta Bárbara*, y que, desde nuestra perspectiva, se configuran como las líneas de fuga sobre las que otros investigadores profundizarán en sus trabajos, a saber: la novedad de la metáfora, la ruptura con la tradición, la vitalidad, el cromatismo, la plasticidad, entre otros.

En el siguiente tramo (1930-1970), que comprende cuatro décadas, la crítica de *Ande* se reduce respecto de su momento inicial y se ahonda, aunque escuetamente, en ciertos aspectos que ya habían sido planteados en las revistas mencionadas. Este periodo es importante porque aparecen los primeros dos trabajos de largo aliento: a) el libro-monografía de Alberto Tauro (1935) y b) la tesis de Mario Florián (1943) sobre *Ande*.

Después, el segmento correspondiente a la década de los años setenta y ochenta (1970-1990) se podría calificar como el periodo donde se realiza la primera y la única sistematización de la poesía de Alejandro Peralta —preindigenista, indigenista y post-indigenista (Cáceres, 1973), junto con un análisis métrico y estilístico—; pero también como el bloque que contiene la primera aproximación desde un marco teórico específico (el semiótico), pese a que solo se enfoque en el poema “la pastora florida” (Mudarra, 1989). Luego de ello, el siguiente trecho (1990-2000) es una suerte de revisibilización de *Ande*; aquí es medular el artículo de Cynthia Vich (1998) en el que compara la poesía de Alejandro Peralta con la de Carlos Oquendo de Amat tomando como base a la metáfora de cuño vanguardista.

Sin perder de vista lo anterior, la recepción de *Ande* culmina —hasta este momento— con las dos primeras décadas (e incluso con el inicio de la tercera⁴) del siglo XXI. A raíz de la variabilidad metodológica que conlleva a distintas propuestas de lectura, las nucleamos en cuatro grandes campos de acción: 1) «La transacción cultural armónica», 2) «El impacto de la ciudad letrada», 3) «Los personajes como presencia colectivas e individuales», y, por último, 4) «Las tensiones de *Ande*». A la luz de estas secciones, llama la atención que el texto de Peralta se haya visto como un espacio donde se fusionan dos tradiciones: la andina y la occidental. No concordamos en el hecho de concebir a *Ande* como un libro que albergue la fusión por dos motivos: de un lado, porque dicho concepto implica anular ciertos rasgos, patrones o ideologías que funcionan, en cierto modo, como entidades de resistencia frente al impacto de uno o de más grupos de poder; y, de otro lado, porque la fusión tiende a concebir las manifestaciones artísticas como armónicas y vaciadas de la conflictividad que las enriquecen.

En el segundo capítulo, dividido en dos partes, desarrollamos el utillaje categorial que nos servirá de base para el análisis de los poemas. La primera corresponde a la exposición de la dimensión formal (léase estructural) del texto poético, motivo por el que recuperamos el concepto de «interlocutores» —que Camilo Fernández Cozman esboza en diálogo con la pragmática literaria— y el de «campos figurativos» —sostenido por Stefano Arduini en diálogo con la lingüística cognitiva—. Ambas nociones nos permitirán explorar quién habla en un poema y de qué manera las figuras literarias se engranan en el

⁴ Vid. Di Laura, G. & Ibarra, K. (eds.) (2021). *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal> En este libro de publicación reciente, aparecen dos trabajos sobre *Ande* de Alejandro Peralta.

encadenamiento textual para producir un sentido, esto es, una semántica que de desliza en distintos niveles. La segunda se enfoca en el aspecto del contenido, razón por la que discutimos y problematizamos dos categorías provenientes del pensamiento crítico latinoamericano: «transculturación» (Ángel Rama) y «heterogeneidad» (Antonio Cornejo Polar). El objetivo de esta segunda parte es derivarlas rigurosamente a la operatividad en el plano de la poesía.

Por ello, en esta segunda parte realizamos un breve recuento de investigaciones que han trabajado ya sea con la transculturación, con la heterogeneidad (o con ambas) en el análisis poético. Este balance-recorrido revela que no existe un filtro pertinente que ayude a insertarnos en la exégesis de los poemas a partir de una de estas categorías latinoamericanas, salvo el reajuste que plantea Camilo Fernández Cozman (2016)⁵ respecto de la transculturación. Así, nuestra inquietud estriba en cómo operar con estas nociones en un poemario que se ubica en el contexto de las vanguardias literarias peruanas. Producto de ello, surge la propuesta teórica de la *poesía transcultural*, la cual entendemos como un discurso permeado como mínimo por dos grupos culturales que friccionan y que, sobre todo, proponen un saldo de sentido particular que no se deja atenazar por uno de los colectivos en contienda (ni andino, ni occidental, ni «indigenista»); antes bien, los poemas transculturales muestran, en su propia lógica, sus reluctancias, sus resistencias y sus formas otras de conocer y de narrar el mundo.

Esta poesía transcultural contempla, cuando menos, cuatro grandes ejes que funcionan de manera interrelacionada: a) *el léxico*, b) *la estructuración literaria* (verso y estructuras figurativo-simbólicas), c) *el personaje* y d) *la cosmovisión*. No obstante, habida cuenta de estos niveles, fue necesario seguir explorando, perfilando y precisando cada uno de ellos. Por ejemplo, el léxico no se comportó tanto como un escollo a diferencia de los demás, motivo por el que fue pertinente complementar teóricamente los estratos restantes. Con los valiosos estudios de versología moderna de Isabel Paraíso (1985, 2000) y con la noción de campos figurativos de Stefano Arduini (2000), pudimos reforzar el punto de la estructuración literaria (el rol cardinal del verso libre y el papel de las figuras literarias); con Giovanni Bottiroli (1993), Gilles Deleuze (1996) y Philippe Descola (2003), configuramos al personaje en diálogo con el devenir y con el sistema de

⁵ Vid. Fernández Cozman, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

pensamiento animista; y con Mariano Iberico (1943, 1950), lo concerniente a la cosmovisión a partir de la interesante idea sobre la transrealidad⁶.

En el tercer capítulo, por último, llevamos a cabo el análisis de todo lo que implica la experiencia de lectura de *Ande*. Por ello, en una primera estancia del poemario analizamos los elementos paratextuales: a) las xilografías y b) los epígrafes. La inserción de ambos discursos no es gratuita toda vez que suponen un pliegue semántico que dialoga con el poemario. Luego, en una segunda instancia, nos enfocamos en los veintidós textos que componen al libro alterando su ordenamiento textual para darle un sentido distinto; de esta manera, la división quedó en tres grupos: a) *poemas-base* (“saeta”, “camino”, “vidrios insomnes”, “azul pleno” y “nocturno del suburbio”); b) *poemas en vías de transculturación* (“orto”, “aguafuerte”, “nocturno del vacío”, “siembra”, “nocturno de los sapos”, “amanecer” y “gotas de cromo”); y c) *poemas transculturales* (“la pastora florida”, “balsas matinales”, “lunario musical”, “epifanías”, “andinismo”, “chozas de medio día”, “el kolli”, “cristales del ande”, “canto en brumas” y “el indio antonio”).

Esta propuesta genera una dinámica externa e interna: externa porque la secuencia «a)», «b)» y «c)» demuestra que existe un proceso transcultural que se irá activando con la lectura y con los análisis textuales; interna porque *los poemas transculturales* contienen en su interioridad (en diferente grado) los cuatro niveles explicados en el segundo capítulo. El léxico se constata en la representación de un escenario intervenido y transculturado donde interactúan la naturaleza, la modernidad que se va instalando en el espacio altiplánico y el ser humano (“la pastora florida”); pero sin dejar de sospechar de la segunda presencia (“balsas matinales”). La estructuración literaria también indica que es posible transculturar y erosionar el formato del verso clásico en la figura del endecasílabo (“lunario musical”), así como romper con la lectura lineal del poema (“epifanías”) y desligarse de las ataduras de la razón para imprimir al verso un ritmo interior-afectivo (“andinismo”). Estos tres últimos poemas, desde la subjetividad, ponen en tela de juicio a la razón instrumental concebida como el único motor del progreso.

El personaje se representa en *Ande* como un componente clave y fundamental construido bajo un aliento poderosamente vitalista. Pero cabe precisar que no se trata de un sujeto que emite un lenguaje con finalidad pragmático-comunicativa; por el contrario,

⁶ Cabe precisar que estos elementos no han sido desarrollados en la parte de la propuesta, y sí, en cambio, cuando el poema exigía el empleo de las ideas de algunos de los autores citados.

este personaje es un cuerpo que abraza lo humano y lo no humano. En adición a ello, su dinámica en el poemario sirve para desarticular y dismantelar a la visión antropocéntrica basada en el naturalismo, es decir, en la clásica y reduccionista lectura de naturaleza vs. cultura (“chozas de medio día”, “el kolli” y “cristales del ande” son textos que agrietan dicho pensamiento); en suma, se transcultura dicho «dogma» al proponer una continuidad vital entre los agentes humanos y no humanos (animales, vegetales, minerales). La cosmovisión, en última instancia, se complementa con los tres puntos que lo preceden; sin embargo, lo que llama la atención es cómo el componente de los afectos puede servir de mecanismo transculturador (“canto en brumas”), y cómo también el indigenismo, en tanto ideología, se instala en las hebras textuales (“el indio antonio”).

Finalmente, quisiera hacer extensivo mi agradecimiento al Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP) y a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, especialmente al personal de la Biblioteca Central y de la Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, pues sin su apoyo este trabajo estaría incompleto. Asimismo, a los profesores Javier Morales Mena, por haberme sugerido la intervención en el libro, por su rigurosidad y por su atenta lectura de la primera versión (aún incipiente) del segundo capítulo del presente trabajo; al maestro Camilo Fernández Cozman, por su vasta generosidad y por sus invaluable sesiones sobre poesía en el hervor de las aulas-laboratorios sanmarquinas; al profesor y amigo Alex Morillo Sotomayor, por mostrarme que existen inagotables maneras de construir conocimiento; al profesor Santiago López Maguiña, por introducirme, aunque quizá no lo sepa, a la obra capital de Philippe Descola en el último año de carrera; y al profesor y amigo Mauro Mamani Macedo, quien ha librado muchas batallas con tesón y corazón andinos; a él, desde luego, expreso mi profundo agradecimiento por enseñarme que la calidez de un abrazo humano y los valores son más ricos que cualquier lectura de teoría literaria, y porque pueden convertirse en nuestras más altas cosechas.

Por supuesto, a mis amigos de ruta dentro y fuera de San Marcos: Christian Martínez, por su sencillez y por su tierna y sincera amistad; Omar Ramos, por las eternas conversaciones que aún se estrellan en los pasadizos de mi memoria; María Alejandra Mory, la chica-estudiante que siempre ha querido ser rizoma antes que raíz; Alex Hurtado, por haber compartido espacios y debates que han nutrido nuestras investigaciones; y también a los compañeros y compañeras de la revista *Heterogénea*. Indudablemente a mi familia (mis padres y mis hermanos), por ser el inmarcesible y el eterno soporte en estos

y en todos los tiempos. Y, sobre todo, a Vannya Díaz, voz cuestionadora de la que sigo aprendiendo y por ser la presencia innegable del devenir-amor.

Sergio Luján Sandoval

Trujillo, 30 de noviembre de 2021

Lo unilateral es lo muerto; lo vivo es complejo y poliédrico.

Antenor Orrego

He aquí lo que exijo del sabio: sentir más y elucubrar menos.
¿Es que acaso la ciencia no puede ser irracional?

Gamaliel Churata

Es preciso atreverse para decir científicamente, y no
blablablamente, que estudiamos, aprendemos, enseñamos y
conocemos con nuestro cuerpo entero.

Paulo Freire

CAPÍTULO 1

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE ANDE (1926-2021)

En este capítulo, nos centraremos en los trabajos que la crítica literaria ha realizado sobre el primer poemario de Alejandro Peralta: *Ande* (1926). El objetivo es identificar cuáles han sido las variables o líneas directrices a lo largo de casi un siglo de su publicación; por ello, hemos organizado el capítulo en seis bloques. En el primero (1926-1930), analizaremos la recepción crítica desplegada las revistas literarias y culturales de los años veinte; en el segundo (1930-1970), condensaremos cuatro décadas para verificar cuáles son las continuidades, rupturas o novedades respecto de la época anterior; en el tercero (1970-1990), pondremos de relieve la propuesta sobre la periodización de la producción poética de Alejandro Peralta —romántica, modernista y vanguardista—, así como el giro interpretativo de *Ande*; en el cuarto (1990-2000), destacaremos la propuesta de la década de los años noventa, especialmente las ideas de Cynthia Vich (1998, 2000); en el quinto, estructuraremos la crítica del siglo XXI en cuatro núcleos que vertebran al poemario; y, en el sexto, expondremos el balance de todo lo presentado por la crítica.

1.1. (1926-1930): La recepción crítica desde las revistas literarias

Las primeras notas, comentarios, referencias, reseñas y pasajes críticos sobre *Ande* se encuentran alojados en las páginas de distintas revistas, esto es, en aquellos espacios o laboratorios que fungieron de tribunas culturales, políticas y literarias en los tres primeros decenios del siglo XX. Tras la revisión, detectamos que dichos textos, en su mayoría breves, se publicaron cronológicamente en *Variedades* (Lima), *Mundial* (Lima), *Boletín Titikaka* (Puno), *Amauta* (Lima), *Gesta Bárbara* (Potosí), *Hélice* (Huancayo) y *La Sierra* (Lima). Asimismo, cabe poner de relieve que el *Boletín*, *Amauta* y *La Sierra* proponían un aliento reivindicativo de las culturas andinas al incluir no solo material escritural (poemas, cuentos, ensayos o denuncias), sino también dispositivos visuales (imágenes, xilografías o pinturas) que imprimían una carga semántica importante y cuyo propósito era poner de relieve la figura de los sujetos del Ande a través de una agencia casi siempre mestiza⁷. Sin perder de vista esto último, no es extraño que el grueso de las reflexiones se ubique en el *Boletín*, ya que este vocero de los Orkopata había iniciado su actividad

⁷ Esta idea, desde luego, se articuló, de una parte, con la búsqueda y con la construcción de la tan ansiada «nación» a nivel local, pero también, de otra parte, con la propuesta y con del desarrollo de una «conciencia indoamericana» a nivel de Latinoamérica con énfasis en el factor vital de las culturas prehispánicas.

editorial, entre otros motivos, para difundir *Ande* como el poemario que representaba “la actividad artística más interesante del Perú” (*BT*, 1928, p. 100)⁸.

En cuanto a la cobertura que tuvo *Ande*, el investigador César Coca Vargas (2020) ha realizado un trabajo interesante donde problematiza la figura de Gamaliel Churata y compañía al sostener que “la apropiación y el requerimiento fueron los ensayos predilectos del modo de trabajo orkopata” (p. 68). Si bien esta opinión envuelve un argumento innegable acerca del *modus operandi* del grupo puneño, coincidimos parcialmente cuando Coca restringe que varias notas sobre *Ande* fueron respuestas de carácter epistolar. Es cierto que en algunos casos se trata de un simple acuse de recibo del libro⁹, pero también lo es que muchas de aquellas respuestas suponen juicios o valoraciones que forman parte de la incipiente crítica literaria peruana (muchas veces impresionista), y que no por ello deja de ser iluminadora en cuanto a ciertos aspectos que, posteriormente, otros investigadores incidirán con una apoyatura teórica y epistemológica¹⁰. Por tanto, poner entre paréntesis u obviar esta característica clave para entender el proceso de los estudios literarios es comprensible, pues el artículo de Coca apunta a desentrañar las estrategias y los mecanismos utilizados por los Orkopata al autoarrogarse la representación de los sujetos andinos («indígenas»), asunto poco discutido —y cardinal— del *Boletín*¹¹.

En las vanguardias en el Perú, no obstante, lo «epistolar» fue un género bastante cultivado y al que se recurría con mayor asiduidad como una plataforma que acogía comentarios, reflexiones o valoraciones críticas sobre alguna obra literaria tras su lectura (parcial o completa). De este modo, resulta troncal poner de manifiesto que las cartas fueron uno de los primeros vehículos por los cuales se materializó una crítica literaria aún en ciernes, pero, sin duda, de un innegable valor en cuanto a juicios estéticos. Así, por

⁸ En adelante, para hacer mención del *Boletín Titikaka* emplearemos las iniciales «BT». Además, todas las paginaciones y referencias provendrán de la edición facsimilar editada el 2016 por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lluvia Editores y Mauro Mamani Macedo.

⁹ En el primer número del *Boletín* (1926), los casos de Valcárcel, González Martínez y Gironde son sintomáticos si se presta atención, sobre todo, a la brevedad del contenido que poseen sus comentarios.

¹⁰ Inicialmente, el grueso de las reflexiones que suscitó la lectura del poemario *Ande* —específicamente en el primer tramo del *BT*— enfatizan en la ruptura que implica (como su condición más notoriamente vanguardista), el sustrato andino de su poesía, la interacción de frentes culturales, el vitalismo de su escritura, la novedad de las metáforas, entre otros aspectos que lo atraviesan.

¹¹ Yazmín López Lenci (1999) ha señalado este aspecto en torno a lo que denomina como «vanguardia andina». La investigadora sostiene que fueron los mismos intelectuales mestizos quienes se autoproclamaron en tanto defensores de los sujetos «indígenas», es decir, asumieron “la condición de ser intérpretes o voceros (autoelegidos) de una mayoría indígena no consultada para la delegación de representatividad dentro del *campo*” (p. 160; énfasis de la autora).

ejemplo, cabe mencionar que Antenor Orrego, Alcides Spelucín, César Vallejo, Gamaliel Churata, José Carlos Mariátegui, entre otros, son autores cuyas ideas transitaron por el cauce epistolar dejando una huella notable en los pilares críticos de autores con quienes mantuvieron una interacción (breve o prolongada). Además, podemos destacar que el documento epistolar vanguardista se caracteriza por su sintetismo de ideas¹² (propio de la velocidad y de la economía verbal del momento), por el carácter antihegemónico y por el sustrato afectivo que presentan.

Ahora bien, con el objetivo de subrayar las aproximaciones sobre *Ande* desde las revistas literarias de la época, hemos nucleado los comentarios en cinco bloques que nos permiten articular la idea de cómo fue leído el poemario de Peralta. A partir de ello, obtenemos las siguientes directrices: 1) el carácter de la novedad de *Ande*, 2) el énfasis en quebrar con la época y las prácticas artísticas anteriores, 3) la interacción de frentes culturales, 4) el cromatismo en la poesía de Peralta, 5) la carga vital de los poemas y, por último, 6) las acepciones categoriales que se brindan del libro y del propio autor. Estas seis aristas no deben concebirse como rasgos independientes o aislados, pues entre ellos existe una fuerte cuota de diálogo, de complementariedad y de imbricación que estructura el discurso poemático de *Ande*. De tal modo, argumentamos que esta primera estación de la crítica deviene en un escenario que hace las veces de irradiador temático para los demás críticos que acercaron a la ópera prima de Peralta.

En primer lugar, el carácter de novedad que diversos autores mencionan se traduce, por un lado, en el espíritu que abraza el libro: la emoción o la sensibilidad con que está escrito. Así, para Enrique Gonzáles Martínez, *Ande* está compuesto “de visiones claras y de *espíritu* nuevo” (*BT*, 1926, p. 1; énfasis nuestro¹³); y en el mismo cauce está Gastón Figueira, quien arguye que en los poemas de Peralta “se revela un *espíritu* nuevo” (*BT*, 1926, p. 1). Por otro lado, un aspecto que también remite a la novedad es la idea de «conciencia», la cual es destacada por Mario Nerval y Héctor Cuenca. El primero dice

¹² Al respecto, se sugiere revisar las reseñas en el *Boletín Titikaka*, pues su extensión no cubre más de cuatro o cinco líneas; en esa misma línea, *Chirapu, Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, entre otras revistas de la época, refuerzan esta idea. Igualmente, en esta lógica de la brevedad, cabe mencionar el ejercicio lúdico y creativo del poeta Carlos Oquendo de Amat (1926), quien emitió apreciaciones sobre escritores de su generación en un apartado de *Rascacielos* sintomáticamente titulado “nueva crítica literaria”. Entre dichos comentarios, el poeta dice: “alejandro peralta—da un sentido privado y de paisaje (que es ya un éxito) en la nueva manera, si se pudiera libertar de los abrazos demasiado presentes de oliverio gironde” (*Rascacielos* 3, p. 3); y luego, refiriéndose a sí mismo, manifiesta irónicamente: “es un imbécil” (p. 3).

¹³ En las citas sucesivas, correspondiente a este primer bloque, las cursivas son énfasis nuestros y hemos omitido dicha aclaración a fin de precisar solo cuando estas sean del autor o de la autora que escribe.

que nos encontramos frente a “poemas nuevos, reveladores de un mundo insospechado que afirman la formación de una *conciencia estética i moral* de vanguardia” (BT, 1926, p. 8); el segundo postula la misma idea a través de una pregunta retórica: “[...] el hervor inicial de algo que viene: una *nueva conciencia estética acaso?*” (BT, 1927, p. 42). En adición, no escapa a lo novedoso el tema de la imagen (léase la metáfora) que organiza al grueso de poemas de *Ande*. Por ello, tanto Lucio Diez de Medina como Alberto Guillén no dudan en observar la presencia de “[...] *imágenes nuevas* y sensaciones de honda vitalidad” (BT, 1926, p. 14)¹⁴ y la “[...] *Modernidad en la imagen* y en la presentación del verso gimnasta” (BT, 1926, p. 14), respectivamente.

Los rasgos advertidos se sintetizan en las apreciaciones de Juan Marín y Emilio Romero. Según el escritor chileno, en *Ande* existe “[n]ovedad en la *forma* y en el *fondo*” (BT, 1926, p. 10); el puneño, por su parte, coincide al sustentar que “este poeta es *nuevo por el fondo y por la forma*” (BT, 1927, p. 48)¹⁵. En tal sentido, tal como se puede corroborar, estas primeras aproximaciones sobre el «carácter de novedad» de *Ande* —no exentas de cierta cuota impresionista— se vertebran en los siguientes puntos: el espíritu (entiéndase nuevo) ligado a la sensibilidad y a la emoción en tanto herramientas que permiten dar cuenta de los nuevos contextos en los que se instaura la poesía peruana y, por ende, la de Alejandro Peralta; el desarrollo de una conciencia estética que implica el conocimiento de la tradición previa, motivo por el que la problematizan y cuestionan; las imágenes encarnadas en la metáfora como uno de los tropos más explorados en *Ande*; y la estructura de fondo y forma del poemario que irrumpe bajo el significante de «novedad». Estos aspectos, solo referidos en este breve apartado, se calibrarán en el tercer capítulo y en diálogo con la propuesta matriz de la tesis.

De lo expuesto, cabe enfatizar en el factor espiritual a raíz de que es una referencia recurrente. En ese orden, ¿qué significa lo nuevo ligado a lo espiritual? Por nuestra parte, sostenemos que lo nuevo, que a su vez se traduce en la fractura de los patrones estéticos y rígidos del pasado (verbigracia el soneto clásico modernista que restringía la métrica y el ritmo del discurso poético), permite el ingreso no solo de nuevas formas, sino también de otros ritmos que implican prácticas que antes habían sido exploradas lateralmente. Por ello, en el plano literario, el versolibrismo (consolidado en las vanguardias) es uno de los

¹⁴ El artículo de Alberto Guillén apareció en la sección *Libros y Revistas* (p. 5) del segundo número de *Amauta* (octubre de 1926). Posteriormente, apareció en el cuarto número del *Boletín* (noviembre de 1926).

¹⁵ El artículo de Emilio Romero se publicó en el número 5 de la revista *La Sierra* (5 de mayo de 1927).

elementos que da pie a la exploración de nuevos ritmos —leyendo lo espiritual desde los afectos, las emociones y la sensibilidad— y porque posibilita cuestionar al discurso positivista a través de una propuesta (vanguardista) lúdica, vital, heterogénea y múltiple de la vida, es decir, una que rompe con la linealidad e instaura un nuevo paradigma: ya no dogmático; antes bien, flexible¹⁶.

En segundo lugar, se destaca que el poemario representa un quiebre con la época anterior, aquella que remite a visos o elementos modernistas (temática y recursos formales) en las composiciones poéticas. Los juicios críticos y valorativos de este segundo aspecto son amplios, pero mencionaremos solo aquellos que lo potencian. Uno de ellos corresponde a Moraga Bustamante, quien sostiene que los poemas de Peralta “son estupendas granizadas en contra de la tan desencantada *poesía de ayer*” (BT, 1926, p. 2), donde los poemas-granizo —construcción que apela a la naturaleza— irrumpen en un escenario de tedio y modorra. La poeta Juana de Ibarbourou argüirá que se hace “un guiño despectivo a las *viejas formas*” (BT, 1926, p. 6). En el mismo número, Federico Bolaños agregará lo siguiente: “nuestra época *destripadora feroz de la vieja retórica* y de todos los *sentidos caducos de la lógica y el pensamiento tradicionales*” (BT, 1926, p. 5)¹⁷, donde se critica fuertemente el discurso vacío que se ampara bajo el arco de la fosilización afectiva y sentimental. Incurriendo en el juego metáfora, Mario Nerval alude que los poemas de Peralta se alejan de los de “*muñecos de alambre* a lo Guillén, o como *aves de corral* a lo Mc Lean i Estenós” (BT, 1926, p. 7), idea que también está en las palabras de

¹⁶ Este nuevo sustrato espiritual dialoga fuertemente con la sensibilidad que propone y exige César Vallejo (1926) a sus compañeros de ruta: “Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser *asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad*” (p. 14; énfasis nuestro). Dicho de otro modo, el espíritu, para el poeta de *Trilce*, debe comportarse como una suerte de entidad que haga las veces de filtro de la oferta de la modernidad en sus distintas materialidades para, luego, obtener un «producto» sensorial y afectivo, donde aparezca y se pueda reparar la huella humana, la subjetividad del hombre.

¹⁷ Este comentario fue publicado en el número 951 de la revista *Variedades* (22 de mayo de 1926). Asimismo, resulta sintomático porque presenta similitudes con el prólogo de *Trilce* (1922) redactado por Antenor Orrego. Por ejemplo, Bolaños habla de una época que destripa la retórica; Orrego, por su lado, mencionará que: “César Vallejo *ha destripado los muñecos de la retórica*. Los ha destripado ya” (1922, p. v; énfasis nuestro). Otro aspecto en el que coincide Bolaños con Orrego es cuando se dirige al lector y le advierte ingresar al libro con imperativos. El primero dirá: “Pero id al libro directamente sin los falsos intermediarios de los críticos que tienen los ojos llenos de telarañas” (BT, 1926, p. 6); y el filósofo cajamarquino: “Y tú también, lector, vas a presentarte desnudo, abandonado de tu trapillo literario, para llegar al poeta. Si sabes algo, has [sic] como si no supieras nada” (1922, p. x). Estos aires de familia llaman la atención, a todas luces, sobre un escritor que había delineado, quizá sin proponérselo, uno de los primeros derroteros de la crítica literaria despojada de impresionismo, positivismo, determinismo y biografismo (parcialmente) en el Perú. Por ello, Antenor Orrego como ensayista —y sobre todo en sus prólogos— es una de las deudas que tenemos pendientes en la crítica literaria.

José María Benites: “[...] el *templo de yeso del Pasado*, está siendo apresuradamente echado por tierra por la barra candente de la poesía de hoy” (BT, 1926, p. 10).

Siguiendo la lógica de la ruptura, Serafín Del Mar, tras la lectura de *Ande*, indica que ya no se trata de unos pocos, sino de un grupo articulado de sujetos “lapidadores de la *arqueología literaria*” (BT, 1926, p. 11). Desde la revista *Hélice* de Huancayo, Julián Petrovick confirma que Peralta es “uno de los poetas que *liberta el arte empitado* y masacrado por la mediocridad de los «poetas» consagrados por la prensa burguesa” (BT, 1927, p. 30), lo cual evidencia la falta de apertura de los medios hacia las nuevas voces y explicaría el porqué de la eclosión de revistas que surgieron en dicha década tanto en Lima como en provincias. El escritor uruguayo Carlos Sabat Ercasty dirá que Peralta “ha roto [...] los *moldes tradicionales* siguiendo las rutas libres” (BT, 1927, p. 30). ¿Qué se puede colegir de lo expuesto? Es innegable que la premisa que se desprende de este apartado ya no es solo el carácter novedoso de *Ande*, sino también su «aliento rupturista» que se manifiesta en un encadenamiento de vocablos y construcciones que, de una parte, trastocan una quietud donde no existe ni la vitalidad ni el dinamismo a causa de la rigidez de las imágenes («viejas formas», «muñecos de alambre», «arqueología literaria») y, de otra parte, se dinamita el encierro de los poemas en un perímetro específico bajo la figura del soneto como sinónimo de encorsetamiento literario («aves de corral», «templo de yeso», «arte empitado», «moldes»).

Respecto del pasado, urge aclarar su dinámica cuando menos doble. Hay un pasado (estético-cultural) residual que se está dejando atrás y que corresponde a las formas poéticas rígidas y al pensamiento positivista de la época. En contraposición a ello, respectivamente, los nuevos artistas (escritores) optan por una apertura formal del quehacer poético y una aceptación de nuevos horizontes como el vitalismo bergsoniano¹⁸. Sin embargo, existe otro pasado (el histórico) que no pretenden liquidar toda vez que funciona como un insumo cardinal para el quehacer artístico y funcional para el proyecto articulador que se tejía desde los Andes, a saber: el sustrato de las culturas prehispánicas.

¹⁸ Son claras las alusiones al vitalismo y a la intuición bergsonianas, como vectores filosóficos de inicios del siglo XX, en escritores y maestros como Antenor Orrego (en el norte), Gamaliel Churata (en el sur) y José Carlos Mariátegui en tanto disparador ideológico de su época. Esto, desde luego, se debe en gran parte a la introducción que realiza Alejandro Deustua y, posteriormente, a la difusión de Mariano Iberico sobre la metafísica espiritualista que arremetía contra el positivismo en las aulas sanmarquinas. Recordemos que tanto Orrego como Iberico escribieron en *Amauta*. Inclusive Orrego contiene dos volúmenes —*Notas marginales* (1922) y el *Monólogo Eterno* (1929)— donde se advierte el guiño filosófico bergsoniano; Iberico, por su parte, publica en Minerva *El nuevo absoluto* (1926), donde plantea un cuestionamiento al «absoluto» rígido y, más bien, desliza, con Bergson, un «nuevo absoluto» dinámico, afectivo y viviente.

Así, este pasado histórico que seguiría una lógica emergente no es concebido bajo una lectura estática o muerta; por el contrario, se lo asume como un insumo dinámico¹⁹ que se expresa en diferentes manifestaciones culturales: narrativa, poesía, pintura, xilografía, etc. Gracias a estas dos perspectivas del pasado, urge manifestar lo siguiente: los vanguardistas que escriben desde los Andes conocen la tradición previa (modernista), motivo por el que la ruptura no es un mero gesto o un malabarismo escritural, sino, más bien, un ejercicio cargado de sentido y portador de una propia cosmovisión²⁰.

En tercer lugar, la interacción de frentes culturales en el poemario —destacan siempre dos (el indígena y el occidental)— se suma a los componentes señalados. Al respecto, son cuatro los autores en quienes hemos advertido la referencia a esta nueva característica de *Ande*. En la cuarta entrega del *Boletín*, por ejemplo, Luis Alberto Sánchez dice que Alejandro Peralta es “[...] el primero que cultiva lo criollo y lo indígena, dentro de la manera vanguardista. Ha demostrado que *indianismo* y *vanguardismo* no se excluyen” (*BT*, 1926, p. 15); así, para Sánchez, ambas vertientes artísticas y culturales se mezclarían sin mayores escollos, situación que resulta problemática. El siguiente comentario es el de María Del Mar e indica que Peralta ha reunido “[...] la *técnica nueva* a la *visión propia*” (*BT*, 1926, p. 17), esto es, que el autor de *Ande* ha incluido los recursos y registros vanguardistas a su propia cosmovisión, aunque cabe señalar que nuevamente pareciera no haber tensiones. Un tercer comentario proviene de la revista *Gesta Bárbara* en el que Aldo Medinaceli conviene que “[...] los motivos literarios moran a *lo vernáculo* mas *la técnica es de la más sabia modernidad*” (1926, p. 529). Esta breve cita da luces, una vez más, sobre la interacción o el contacto de dos horizontes culturales: lo vernáculo (lo indígena) y la modernidad (la vanguardia).

Por último, traemos a colación el comentario de Jorge Basadre publicado en los números 13/14 de *La Sierra*: “[...] poetas como Alejandro Peralta significarán el

¹⁹ Siguiendo nuevamente al filósofo cajamarquino Mariano Iberico (1926), “[e]n el absoluto viviente, el pasado [histórico] subiste, pero *no como un resto arqueológico*, sino como una resonancia incluida [sic] en el destino imprevisible del todo” (p. 230; énfasis nuestro).

²⁰ Un claro ejemplo de ello se evidencia en la revista puneña *La Tea* (1917-1920), tribuna que funcionó como un espacio experimental para algunos escritores que publicarían luego en el *Boletín Titikaka*: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta o Emilio Armaza. En *La Tea*, además, se percibe el eclecticismo que late en algunas creaciones poéticas, así como también tránsitos intermitentes y dialógicos con elementos románticos, modernistas, posmodernistas e, incluso, con algunos que sintonizan con una vanguardia aún proceso. Esto, pues, demuestra que dichos escritores tenían un conocimiento de la tradición escritural hispanoamericana de la época: la preferencia muchas veces por el soneto, la firma con seudónimos, las lecturas de cabecera como Nervo o Darío (de quien publican algunos poemas), los diálogos con Abraham Valdelomar o Federico more, entre otros elementos convierten a *La Tea* en una revista atravesada por diversas lógicas, aunque muchas veces descargada del talante político que intentaba profesar.

entronizamiento pleno de las *voces* y de los *temas autóctonos* en la *poesía renovada*” (1928, p. 30). Entendemos que cuando Basadre alude a las voces no se refiere a un lenguaje articulado —como podría aparecer en una novela o en un cuento—, sino, más bien, al léxico (léase palabras o vocablos) de origen andino (quechua o aymara) que se insertan en algunos textos poéticos de *Ande*; pese a ello, no concordamos con que esta dinámica sea plena y sí, en cambio, fragmentaria, parcial y bajo una estrategia de posicionamiento en el campo cultural puneño y peruano. Asimismo, se vuelve a subrayar la presencia de lo autóctono y la *poesía renovada* de pliegues vanguardistas. Habida cuenta de los alcances expuestos, ellos nos conducen a afirmar que se trata de los primeros autores que repararon en la presencia, cuando menos, de dos grupos culturales en el poemario de Peralta. No obstante, si bien es una característica que luego se convertirá en uno de los ejes para la crítica posterior, ningún escritor mencionado (Sánchez, Del Mar, Medinaceli y Basadre) sospecha que, en realidad, se trata de una fricción que no puede suturarse bajo la idea homogénea y armónica del mestizaje o la fusión. En ello ahondaremos en el segundo capítulo de la investigación cuando desarrollemos la noción de *poesía transcultural*.

En cuarto lugar, el cromatismo es otra de las aristas de *Ande* que llama la atención de ciertos escritores. Por ejemplo, tal es el caso de Moraga Bustamante, quien inicia su texto de la siguiente manera: “*Pirámide de colores*. Mar de imágenes [sic] galopantes” (BT, 1926, p. 2), donde se extrae, principalmente, una concepción del color enlazado con un bloque geométrico de caras triangulares que simularían a los cerros; es decir, la naturaleza volumétrica y pictórica del poemario, pero, a su vez, lo cinético de las imágenes. En este mismo derrotero, José María Eguren, uno de los poetas para quien el color juega un papel trascendental en su poesía, dirá que “[*Ande*] es una joya de intenso *cromatismo emocional* y un avance de mirajes nuevos” (BT, 1926, p. 17). En esta ocasión, al color se le imprime una emoción que iría de la mano con un ritmo subjetivo (de imágenes y de sensaciones) en la escritura poemática²¹. Aún sobre el poemario en general, Jorge Basadre, en *La Sierra*, sostiene que Peralta “encuadra sus visiones dentro de marcos netamente serranos” (1928, p. 30), donde es sintomático el empleo de términos como «encuadra», «visiones» y «marcos», contruidos en clave pictórica como si estuviera

²¹ Sobre esta emoción subjetiva conectada con un ritmo interior, es necesario consultar el artículo “A propósito de «Ande»” de César A. Rodríguez (BT, 1926, pp. 9-10). Asimismo, trabajo de Luis Eduardo Lino Salvador (2021a) titulado “Poética del verso libre en el *Boletín Titikaka*”, en el que analiza algunos poemas que presentan este tipo de verso en su construcción atendiendo a lo planteado por César A. Rodríguez.

hablando realmente de una pintura. Miguel Ángel León también menciona una situación similar: “Políglota del color. Alquilara del paisaje. Su pluma es un *proscenio* de emociones, cuya *escenografía* la ha *pintado con la brocha del sol*” (BT, 1929, p. 111); en esta acotación, el autor destaca la puesta en escena como acto performativo y reafirma la potencia del color en *Ande* remitiéndonos a lo plástico («pintar» y «brocha») en función de la naturaleza («sol»).

Pero estos comentarios ingresan en el poemario y muestran pasajes de algunos textos que corroboran lo expuesto. Armando Bazán y Héctor Cuenca privilegian el poema “cristales del ande” y mencionarán que en él “[...] la palabra se hace *paleta milagrosa* de un *pintor* genial” (BT, 1927, p. 24)²² y que se trata de “[...] una magnífica *pintura de un domingo aldeano e indio a la vez*” (BT, 1927, p. 43), respectivamente. Tanto Bazán como Cuenca coinciden en que “cristales del ande” es uno de los poemas con más fuerza pictórica del conjunto, lo cual se constata en los términos resaltados que remiten a dicho universo. Por último, Arturo Tronkoso invita al lector a “dar vueltas a este *carroussel policromo* que es «Ande»” (BT, 1927, p. 26) e, inmediatamente, coloca fragmentos de “la pastora florida”, “cristales del ande”, “balsas matinales”, “gotas de cromo” y “chozas de medio día”; de esta cita, el autor no solo advierte la multiplicidad de los colores encarnados en *Ande*, sino también la sensación de movimiento de los poemas. En este orden, a partir de los comentarios, sostenemos que lo cromático se comporta como un rasgo adicional que debe tomarse en cuenta en el análisis del poemario de Alejandro Peralta.

En quinto lugar, y reactualizando lo concerniente a lo cinético, se encuentra el vitalismo que varios escritores detectan en *Ande*. Esta particularidad del poemario se entiende en el empleo de la metáfora, sobre todo en la figura de la personificación o animismo. Sin embargo, los autores que han observado el aliento vital de *Ande* pueden dividirse en dos bloques: aquellos que apelan a la fisionomía humana para compararla con el cuerpo del libro y de sus partes (poemas y versos); y otros que recurren a los agentes de la naturaleza. Por ejemplo, en el primero estaría Federico Bolaños cuando afirma lo siguiente: “[...] bien llegado sea su *libro* a través de *cuyas vértebras* fundamentales serpentea el más auténtico *tuétano* hispano-americano” (BT, 1926, p. 6), donde el libro

²² El artículo de Armando Bazán, al igual que el de Guillén, se publicó originalmente en la sección *Libros y Revistas* (pp. 5-6) del primer número de *Amauta* (setiembre de 1926). Luego de ello, apareció en el número seis del *Boletín* (febrero de 1927).

haría las veces de un cuerpo compuesto de vértebras cuyo contenido simbolizaría una esencia que engloba al jugo vital de Hispanoamérica. Otro comentario es el de César Vallejo, quien argumenta con seguridad que “[P]uede estar seguro de que sus poemas quedarán. Son ellos de los *versos que andan y viven*” (BT, 1926, p. 7); ahora ya no se trata del libro, sino de los versos que poseerían una cualidad motriz reservada a lo humano y a lo animal. Cerrando este primer bloque, César A. Rodríguez anota que estamos ante “[...] una *poesía robusta, de anchos pulmones*” (BT, 1926, p. 10); dicho de otra manera, de una que está bien oxigenada y que goza de buena salud.

El otro bloque, por su parte, alberga comentarios de Luis Enrique Delano y Alberto Ureta: “Nunca me figuré ¡lo juro! que un hombre pudiera hacer *vibrar los pedazos de roca* dentro de un libro” (BT, 1927, p. 38), dirá el chileno; mientras que el peruano enfatizará que en *Ande* “el lago, los montes, los árboles, el sol, la lluvia, la nube, la mañana, los animales, todo *cobra una individualidad y un sentido*” (BT, 1927, p. 48). Delano y Ureta ya no toman como punto de referencia a lo humano; antes bien, lo hacen relevando a diversos agentes animales, vegetales y minerales que forman parte de la naturaleza andina. De tal modo, el vitalismo de la poesía de Alejandro Peralta es anunciado someramente por los autores de ambos bloques, pero no se realiza una clara evidencia de ello cuando comentan o reseñan el poemario. No obstante, dicha omisión no será vista en tanto desventaja u óbice; por el contrario, se tornará en un punto de partida que facilita ingresar a la lógica textual de *Ande*. Incluso el propio Alejandro Peralta confirma este nuevo rasgo de su poesía: “En abril de 1926, publiqué *Ande*, poemas; en enero de 1934, *El Kollao*, también poemas. Ambos libros contienen *poesía vital*” (citado en Núñez, 1938, p. 115; énfasis nuestro). Así, pues, proponemos que esta hebra que forma parte de dicho poemario estaría conformada por los componentes humano y natural.

En sexto lugar, es interesante poner de manifiesto cómo se irá clasificando a *Ande* y a Alejandro Peralta en el campo literario peruano de aquella época. Dicho de otra manera, ¿cuál es la denominación que se le otorga al libro de poemas y cuál la que se le adjudica al escritor? Para tal empresa, es necesario recoger algunas aseveraciones sobre el hecho de que *Ande* se encontraría bajo los presupuestos de la «poesía andina»²³ (Mariátegui), de la «poesía indoamericana»²⁴ (Churata) o, por último, de la «literatura

²³ “Su libro es la más afinada e inspirada creación de *poesía andina*” (BT, 1926, p. 10).

²⁴ “[...] la poesía de «ande» es inédita es el esfuerzo que salvó de catástrofe inminente la auténtica *poesía indoamericana*” (BT, 1927, p. 28). Repárese en el empleo de la palabra «auténtica», pues supone una estrategia de legitimación cultural y social.

vernacular»²⁵ (Barrenechea); asimismo, en cuanto a Peralta como sujeto creador dirán que se trata de un «poeta andinista»²⁶ o «poeta vernacular»²⁷ (Barrenechea), así como de un «poeta indigenista»²⁸ (Portal). Todas estas denominaciones —quizá sin ningún afán historiográfico de la literatura— poseen un componente fuertemente anclado o bien en lo temático o bien en lo geográfico, pero nunca llegan a explicar a qué aludiría cada categoría o etiqueta endosada tanto al texto como al poeta. Posteriormente, en el número 23 del *Boletín*, Gamaliel Churata desliza un aspecto interesante que no logra profundizar: “[...] y en no menos oportunidades aludimos a la circunstancia de nacer el *vanguardismo andino* de la presciencia [sic] del *documento arqueológico vitalizado*” (BT, 1928, p. 89).

¿Cuáles serían los pliegues que estructuran a este vanguardismo andino? ¿Se podría explicar *Ande* bajo dicho concepto? Sostenemos que, aunque una categoría no logre develar de manera total el saldo de sentido de su objeto de estudio, sí permite, en cambio, aproximarse o desentrañar parcialmente la lógica (léase maquinaria) que se encuentra funcionando en el texto²⁹. No obstante, en Churata este concepto no logra mayor desarrollo y queda a manera de una simple mención sugerente al igual que el «indigenismo vanguardista» planteado por José Carlos Mariátegui³⁰. Aún así, los comentarios de los autores citados en el párrafo anterior sobre el intento de clasificación de *Ande* y de Alejandro Peralta suponen una suerte de valoración todavía tangencial de su poesía con todas las limitaciones que ello implica. Por lo tanto, Mariátegui, Churata, Barrenechea y Portal se acercan a este poemario y a su autor pensándolo siempre desde su lugar de enunciación: Puno, los Andes o a partir de cierto sustrato andino inoculado en los textos. Debería llamarnos la atención, en todo caso, que estos ensayos de propuestas categoriales para explicar el fenómeno de las vanguardias se hayan quedado relegados o, en muchos casos, simplemente asumidos de manera mecánica y operativa, pero sin ponerlas a discusión o en entredicho, sin evaluar sus alcances y sus limitaciones.

²⁵ “El concepto de que el canto pastoril de los poetas pueda ser un oleaje de vanguardismo, para mí no significa otra cosa que los comienzos de una *literatura vernacular*” (BT, 1927, p. 34).

²⁶ “[...] hacer el estudio completo del libro de este joven *poeta andinista*” (BT, 1927, p. 35).

²⁷ “Lo único que resta manifestar es, que Peralta significa un valor positivo dentro de su idiosincrasia de *poeta vernacular*” (BT, 1927, p. 35).

²⁸ “[...] Alejandro Peralta, el primer *poeta indigenista*, recoge en su libro...” (1928, p. 24).

²⁹ Una aproximación que cartografía y problematiza estas nociones es la de Alex Hurtado Lazo (2020) a la luz de las vanguardias literarias en el Perú. El trabajo se titula “Reflexiones acerca de las categorías vanguardismo andino e indigenismo de vanguardia” y fue publicado en la revista *Disonancias*.

³⁰ Este germen conceptual fue mencionado por el Amauta en la polémica con Luis Alberto Sánchez. Vid. Aquezolo Castro, M. (comp.) (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores.

Como último tramo, cabe destacar las menciones, citas o referencias (ya sean directas o indirectas) de los poemas de *Ande* que varios autores emplearon para ejemplificar estas seis características mostradas y sistematizadas: “cristales del ande” con ocho menciones; “andinismo”, con seis menciones; “la pastora florida”, “balsas matinales” y “el indio antonio” con cinco menciones; “gotas de cromo” y “chozas de medio día” con tres menciones; y, por último, aquellos poemas que poseen apenas dos o una alusión en las páginas del *Boletín Titikaka*. Asimismo, resulta interesante indicar cuáles —de los veintidós que posee *Ande*— no fueron referenciados; ellos son: “epifanías”, “saeta”, “nocturno del vacío”, “vidrios insomnes”, “canto en brumas” y “lunario musical”. ¿Por qué no fueron tomados en cuenta por los escritores que desfilaron por las páginas del *Boletín*? ¿Acaso albergaban elementos que daban cuenta de elementos que habían quedado en calidad de rezagos de poéticas precedentes? Nuestra hipótesis frente a esta inquietud es que sí, ya que algunos textos de *Ande* no se logran desligar de resquicios románticos y modernistas; por ello, proponemos que estos conviven junto con la arista andina no para limitar la significación del poemario, sino para inyectarlo de nuevos ribetes semánticos y hacerlo aún más heterogéneo.

Así las cosas, si bien esta primera etapa sobre la crítica de *Ande* no deja de ser por momentos impresionista y subjetivista, hemos tratado de ser cuidadosos y seleccionar aspectos que serán relevantes para comprender los derroteros posteriores bajo nuevos horizontes teóricos y epistemológicos. En este sentido, y a manera de síntesis, subrayamos seis particularidades de *Ande*: *uno*, el carácter de novedad ligado a un espíritu, a una emoción y, sobre todo, a una conciencia estética; *dos*, la condición rupturista, aunque parcial, con respecto a la época anterior, que se traducía a través de metáforas e imágenes que connotaban un estatismo desvitalizado; *tres*, la interacción entre dos frentes culturales donde reparamos en la ligereza de asumir una mezcla armónica cuando, en realidad, el poemario escenifica otra perspectiva; *cuatro*, el potente cromatismo que estructura a algunos poemas de *Ande*; *cinco*, la condición vital del poemario, situación que algunos autores reforzaron mediante metáforas apelando a la retórica fisiológica o de agentes vegetales, animales y minerales; y, por último, *seis*, la incipiente categorización del poemario (poesía andina, indoamericana), del autor (poeta indigenista) y del movimiento (vanguardismo indigenista).

1.2. (1930-1970): Continuidades, rupturas y novedades

Tras la diversidad de comentarios que desfilaron por las publicaciones periódicas mencionadas en el apartado anterior —especialmente en las del *Boletín Titikaka*—, en este espacio nos detendremos en las décadas de los años 30, 40, 50 y 60 del siglo XX. Pese a que en dicho lapso no existió una crítica amplia sobre la obra inicial de Alejandro Peralta, como sí en los años inmediatos a la publicación de *Ande*, ahora encontramos trabajos que retoman algunas de las tendencias ya anotadas y que, además, postulan nuevas miradas desde otros horizontes críticos y estéticos. Así, para la década de los años 30, reactualizaremos las ideas de Alberto Tauro, Estuardo Núñez y Aída Cometta; para la de los años 40, las de Mario Florián; para la de los años 50, las de Santiago Prampolini y Manuel Suárez-Miraval; y, por último, para la de los años 60, las que corresponden a Mario Vargas Llosa y nuevamente Estuardo Núñez.

El primer trabajo monográfico publicado sobre *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934) es el de Alberto Tauro y se titula *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta* (1935). En él, gracias a que el crítico realiza un estudio a manera de contrapunto (léase análisis comparativo) de ambos poemarios, advertimos tres aspectos claves que le permiten entender *Ande*: 1) el carácter epidérmico del poemario al estar más enfocado en el paisaje andino que en el hombre que lo puebla; 2) la escasa representación y comprensión del indígena del altiplano por parte del poeta, lo cual deriva, muchas veces, en una introspección personal y 3) la presencia de una cuota dinámica y cromática junto a la relación entre el hombre y la naturaleza. Asimismo, el propio Alberto Tauro agrega que será en *El Kollao* donde la poesía de Alejandro Peralta se despoja de estos resquicios aún personales y la presencia de los sujetos indígenas deviene más humana y real.

Por ejemplo, el primer aspecto se observa en los siguientes pasajes: “[...] en su primer libro, Alejandro Peralta nos invita a irrumpir en el camino, pero sin darnos otra visión que su colorido” (Tauro, 1935, p. 24); o cuando nos dice que el poeta se encuentra “enquistado en sí mismo, y que se presenta como turista en su propio escenario” (p. 25). De aquí, pues, términos como «colorido», «turista» o «escenario» nos demuestran que, para el crítico, en *Ande* existe una visión casi exótica y desbordante de la naturaleza como si ella obnubilase al poeta, quien únicamente nos estaría brindando una imagen estática y rígida antes que dinámica y viva. A su vez, esto sería una especie de razón para el despliegue del segundo punto anotado, es decir, la causa por la que “no supo comprender

al hombre que se prodigaba en el subsuelo y en el telar, al lado de la bestia y en el surco fecundo” (p. 27). Sin embargo, el crítico logra identificar un aspecto interesante en *Ande* y que hemos convenido en llamar como el quiebre o la ruptura que le permite al poeta la estructuración de nuevos horizontes:

[...] Alejandro Peralta ha caído de la ausencia en que lo sumergiera el idealismo [...]. Ya no viajará hacia las estrellas, ni perseguirá las abstracciones de la naturaleza; ya no buscará ni la soledad, ni el silencio, y se acercará a los hombres para comprender las disonancias de la vida (Tauro, 1935, p. 42).

La concepción de Alberto Tauro sobre *Ande* es la de un poemario envuelto aún por ideas abstractas y sin asidero o como un texto que se regodea con los elementos metafísicos (el silencio, la soledad) que conllevan a una exploración interna del sujeto. Según el autor, sería a raíz del despojo parcial de estos elementos que el poeta recién podrá captar el sentido intermitente, duro y fragmentario de la vida. Dicho de otra manera, de un cerebralismo o malabarismo ideológico-sentimental (primer estadio) se pasa a un aterrizaje concreto en la realidad (segundo estadio). A ello, es necesario agregar un aspecto final en el que repara Alberto Tauro (1935) sobre el paisaje: “está animado por *incesante movimiento* y por *variada coloración*, pero ha sido presurosamente captado y vive en el interior; al *hombre* se le ve en *la naturaleza*, hecho uno con ella como si no tuviera otras vertebraciones” (p. 75; énfasis nuestro). Lo subrayado refiere a conexiones con algunas características comentadas por la crítica inicial de *Ande*: el dinamismo, el cromatismo y un nuevo aspecto, la imbricación del hombre con la naturaleza pese que se desliza un cariz negativo. En síntesis, el trabajo de Alberto Tauro retoma ciertas posturas anteriores, pero posee el mérito de iniciar los estudios comparativos de *Ande* aun cuando no haya una metodología determinada.

Estuardo Núñez (1935), en cambio, propone una nueva lectura de la poesía de Peralta en *Expresionismo en la poesía indigenista del Perú*. Aunque no se trata de un estudio exclusivo como el de Tauro, pues abarca, como ya lo anticipa el título, el de la “poesía indigenista del Perú” (p. 69), realiza comentarios interesantes sobre algunos poemas del vate puneño. Además, llama la atención que solamente asuma la denominación de «poesía indigenista»³¹ y no intente definir o, en su defecto, mencionar qué es lo que entiende por ella. Al margen de esto, el crítico desarrolla una especie de análisis comparativo entre poetas austriacos y alemanes que dieron cuerpo a las canteras

³¹ Asimismo, Estuardo Núñez (1935) denomina a los escritores, indistintamente, como “poetas regionalistas” (p. 71) o “poetas andinos” (p. 71) sin remarcar ninguna diferencia o particularidad.

del expresionismo literario (Theodor Däubler, Lothar Schreyer, Franz Werfel, August Stramm y Herwarth Walden) y escritores peruanos que formaron parte de la vertiente poética indigenista (Cesar Vallejo, José Varallanos, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez y Guillermo Mercado). Si por un lado este expresionismo poético en Occidente surge a partir de la industrialización y de la ciega y acrítica entronización de la máquina frente a la situación del hombre; por otro lado, el derrotero expresionista de los indigenistas se desencadena a partir “de un problema vital en la entraña misma de nuestra tierra: es el problema del indio” (Núñez, 1935, p. 71).

Esta idea que plantea Núñez va en consonancia con lo que José Carlos Mariátegui había mencionado ya en sus *7 ensayos*, solo que el Amauta dejó por sentado la arista económica de dicho problema nacional. Entonces, ¿cómo se plantea dicho expresionismo en la poesía peruana de esos años y, específicamente, en *Ande*? Siguiendo a Estuardo Núñez (1935), “Peralta realiza grandes valores expresionistas: objetividad vital, condensadas imágenes, formas de cruda realidad en las que no entra ningún ilusionismo colorista [...] Sus imágenes son de una plasticidad elocuente y directa” (p. 74). Tal como se puede observar, estas características estarían en consonancia con las que ya habían instaurado las primeras aproximaciones críticas sobre el poemario. Por ejemplo, Núñez enfatiza en la vitalidad (léase vitalismo), lo compacta de las imágenes que estaría simulando un encadenamiento que no deja vacíos y, por último, la plasticidad, que se podría leer como el volumen, la forma y el color de los poemas. Sumado a ello, hay un rasgo que entra en tensión con lo propuesto por Alberto Tauro, ya que mientras que para él *Ande* era un poemario colorista y enfocado más en la naturaleza; Núñez, por el contrario, niega dicha situación y da pie a su teoría sobre la poesía expresionista en Peralta al encontrar la representación de una realidad dura, agreste y cruda.

En esta fricción con Alberto Tauro, el también crítico de Eguren advierte la relación entre el hombre y el paisaje en la lógica del poemario, pero desde otra perspectiva. Así, dirá que: “Sentimiento humano también se encuentra en este poeta y no sólo expresión de la naturaleza” (Núñez, 1935, p. 75) e, incluso, que “su sensibilidad para el paisaje lo expone a hacerse reflejo de la desolación” (p. 78). De esta manera, cabe mencionar que la postura de ambos críticos difiere no solo en torno al aspecto de lo colorista de *Ande*, sino también porque en dicho libro, a partir de lo planteado por Núñez, se articula una triada importante que ofrece diversos saldos de sentido para el poemario: hombre, naturaleza y emoción, situación de la que Alberto Tauro mostraba su sospecha. De todo

lo anterior, no debemos olvidar que los personajes que pueblan el universo de *Ande* no son entidades especulares tal como se perciben en el mundo real, y esto lo entiende perfectamente el crítico al concordar en que tanto los artistas plásticos (Sabogal o Codesido, verbigracia) como los poetas “*han interpretado y expresado una misma realidad*” (Núñez, 1935, p. 78; énfasis nuestro)³².

Tres años después se publica *Panorama actual de la poesía peruana* (1938), donde Estuardo Núñez incluye el apartado “El expresionismo indigenista” como cuarto capítulo. Al respecto, solo hemos encontrado ligeras modificaciones (agregar subtítulos y algunos nombres que reforzarían su postura) que no afectan al desarrollo de las ideas; no obstante, en el libro ya se denomina a esta vertiente de la poesía peruana con un nombre propio: «expresionismo indigenista». Ponemos de relieve este punto, sobre todo, para dar cuenta si es que la crítica posterior prestó o no atención a lo advertido por Núñez en su momento en cuanto al despliegue o a la existencia de un expresionismo en la poesía peruana, específicamente en la poesía vanguardista y en su acepción «indigenista».

Finalmente, el decenio de los años 30 lo cierra Aída Cometta Manzoni (1939), quien se basa en los estudios de los autores ya citados e incluye una nueva denominación que se orienta en la misma línea que la de Núñez: “indigenismo expresionista” (p. 274). Son dos los aspectos que traemos a colación: 1) su visión de cómo está representado el sujeto indígena en *Ande* y 2) la plasticidad y el cromatismo de la poesía en función de la naturaleza y el hombre andino. Para el primer punto, la siguiente cita es ilustrativa: “Un poco idealizado en *Ande*, todavía con ciertos resabios románticos” (p. 275), donde resulta interesante la advertencia de un registro romántico en el poemario, aspecto con el que concordamos. Para el segundo punto, el siguiente fragmento es claro: “Su poesía se hace *plástica* en la descripción del *ambiente y el hombre de la puna*. Sus versos adquieren *colorido*” (p. 275; énfasis nuestro), en el que se alude a la notoriedad cromática y volumétrica de *Ande*, pero también a los elementos del paisaje y del hombre, características ya anunciadas en las páginas del *Boletín* (vitalidad, cromatismo, plasticidad y representación de lo humano y la naturaleza).

³² La idea de la interpretación, de la mediación, de la traducción o, en suma, de la representación implican, todas ellas, una manipulación consciente de los elementos de los que dispone el artista (poeta, narrador, pintor, etc.). En ese sentido, Emilio Romero también observa someramente esta misma noción cuando se refiere a *Ande* de Alejandro Peralta: “Lo formidable es *la interpretación* de la naturaleza” (1927, p. 46; énfasis nuestro).

En la década siguiente, encontramos la tesis de bachiller *Apunte sobre la poesía de Alejandro Peralta* (1943) de Mario Florián, quien estudia nuevamente los dos primeros poemarios del vate puneño. Colocando entre paréntesis la carga determinista³³ del trabajo, nos hemos centrado en tres ejes articuladores: 1) poner énfasis en los vínculos del hombre con la naturaleza sin perder de vista la cuota pictórica de *Ande*, 2) reparar en el aspecto formal del poemario y 3) hacer un deslinde sobre la poesía y sobre el propio autor. Antes de ello, es clave anotar que Florián coloca a César Vallejo como el iniciador parcial, con *Los heraldos negros*, de la poesía indigenista peruana; y a Peralta como uno de sus exponente meridianos. Ahora bien, con respecto al primer eje, el siguiente fragmento condensa la idea: “Su poesía, *paisajista y humana* a la vez, luce notables perfiles de una *poesía-pintura*. Su verbo se trueca en *color*, en *óleo*, en *acuarela*, en *aguafuerte*. Su *plasticidad* no conoce límite” (p. 25). Aquí rescatamos la cualidad humana que el autor de *Urpi* reconoce en el paisaje representado, lo cual, desde luego, tiene que ver con la concepción animista (léase vital) de *Ande* a raíz de cómo aparecen e interactúan las diversas entidades (animales, vegetales, minerales y humanas) en el poemario.

El segundo punto es subrayado por Florián por los nexos entre *Ande* y el estridentismo en tanto una de las manifestaciones de la poesía vanguardista. De manera general, el autor reconoce que este se hace patente en la forma del verso, pero también cuando prefiere “[...] las minúsculas, el juego tipográfico, la falta de sintaxis y ortografía, el retorcimiento, la obscuridad y el cerebralismo” (p. 28). Es decir, se sintetiza el listado de recursos empleados en *Ande*; sin embargo, no se profundiza en el porqué de su empleo, pues los observa en calidad de simples ropajes retóricos desprovistos de función semántica. Ante ello, es necesario indicar que estos componentes vanguardistas juegan un papel clave en el sentido y en la lógica que propone cada poema de *Ande*. Es en el tercer aspecto donde radicaría el aporte de Florián, debido a que arguye que la poesía de Alejandro Peralta no debe ser considerada ni como indianista ni como indígena. No es indianista porque “no toma al indio como simple asunto: sin alma, sin vida y sin dolor” (p. 58) y tampoco es indígena porque estamos frente a un autor mestizo (Alejandro

³³ Sobre las reminiscencias deterministas en la tesis de Mario Florián (1943) encontramos las siguientes: “la desolación del paisaje puneño, lo frígido del clima, han hecho del indio un ser dado a la hurañez y a la melancolía” (p. 22); o cuando el poeta afirma que a raíz de “la infinita variedad de los Andes que divide en regiones [...] a toda la Sierra, hace que la expresión lírica de una región sea distinta de la otra” (p. 23). En ambos pasajes, se toma al medio o al territorio como un factor que condiciona la formación de las características psicológicas de sus habitantes.

Peralta). Por ello, arguye que *Ande* es un texto indigenista que representa parcialmente lo que se propone.

Atendiendo a lo anterior, Mario Florián (1943) califica de manera diversa al poemario y al autor. En función de *Ande*, por ejemplo, mencionará indistintamente lo siguiente: “Lírica Indigenista” (p. 19) o “Poesía Indigenista” (p. 27). Aun cuando no se exponga la diferencia entre «lírica» y «poesía» en el tercer capítulo de la tesis —“Lírica Indigenista”—, Florián asume la poesía de Peralta a la manera de un canto, motivo que explicaría la siguiente cita: “Le tocó cantar en un momento preciso” (p. 27). Con respecto a Alejandro Peralta, en cambio, no duda en denominarlo “Poeta indigenista” (p. 24) y, sintomáticamente, como un «intérprete»³⁴ o «traductor»³⁵. Esta última idea resulta reveladora, pues si bien ya había sido señalada por Romero (1927) y por Núñez (1935), en la tesis de Mario Florián adquiere un ribete interesante que nos permite encontrar un margen de distancia entre la posición de Alejandro Peralta (sujeto mestizo y letrado) frente a los otros sujetos, el territorio y el sistema de valores que intenta poner de relieve al traducir, interpretar y operar con dichas variables para la construcción del poemario. En tal sentido, estas acepciones de Florián sobre Peralta brindan una nueva arista que debiera explorarse en el movimiento vanguardista surgido en los Andes, toda vez que el grueso de sus representantes fueron mestizos letrados, escribían en español y el público al que se dirigieron era dudosamente hablante del quechua o del aymara. En suma, esta traducción o interpretación serían nociones para examinar.

La década de los años 50 se articula en la propuesta de tres autores. Por un lado, Luis Monguió dedica el cuarto capítulo de la *Poesía postmodernista peruana* (1954) para señalar, desde un punto de vista histórico y literario, las peculiaridades que albergaba la poesía peruana «nativista» durante las vanguardias. Al hablar de nativismo, Monguió concibe a dicho término como una especie de recipiente de otras vertientes como el indigenismo, el cholismo, etc.; a su vez, es el único autor que define las categorías o

³⁴ “Peralta es el *intérprete* de una raza y una tierra, de quienes muestra sus miserias y exalta sus virtudes” (Florián, 1943, p. 25; énfasis nuestro). Acá se observa a Alejandro Peralta como un sujeto-intérprete de una situación, ambiente o condición que, mediante un proceso artístico, luego se representa en su poemario.

³⁵ “El dolor kolla es el que *traduce* Alejandro Peralta. Raza sin voz la kolla, muda por ser analfabeta, encuentra su intérprete, su labio de armonía, en Peralta” (Florián, 1943, p. 49; énfasis nuestro). Este pasaje, con un claro tinte paternalista, indica no solo la operación de representar el dolor como podría entenderse en una primera instancia, sino también la de traducir —y acá ingresa la manipulación consciente del poeta— una fracción de “la raza analfabeta”. Una cita más respecto a este punto es cuando Florián afirma que “su manera de traducir al indio, por tanto, es natural, lógica, propia. Entre él y su personaje no hay fronteras” (p. 60). Frente a ello, no concordamos con Florián, puesto que la aparición de las fronteras es evidente al margen de lo que el poemario propone como texto literario dentro de un marco contextual.

nociones que emplea en su exposición. Tal es el caso de entender al indigenismo en la poesía como:

[...] una combinación de las importadas técnicas vanguardistas con formas lingüísticas locales y con contenidos que exaltan al indio y sus valores o que protestan su situación en el Perú contemporáneo. Como grupo o escuela en la poesía peruana apareció el indigenismo alrededor de 1926 (1954, p. 87).

A pesar de la perspectiva sintética que plantea Monguió, su propuesta es válida no solo porque se atreve a deslizar una breve definición del indigenismo en los cauces poéticos, situación que no había sido atendida por ningún crítico y cuyos vacíos se empiezan a llenar con este ejercicio, sino también porque el crítico sitúa a 1926 como un año clave para la producción poética del momento como el probable inicio del indigenismo³⁶. Partiendo de estas ideas y de las contradicciones que encierra dicha corriente, Monguió (1954) ingresa brevemente a la poesía de Alejandro Peralta, a quien califica como “el más significado de los poetas indigenistas” (p. 101) y cuya poesía se encuentra formada por “imágenes y metáforas sin nexos ni explicaciones, como si se inspirara en el programa vanguardista de reducir la lírica a esos elementos primordiales, de sintetizar en busca de ensanchamiento de la facultad de sugerencia” (p. 101). Estas características que anota sobre *Ande* remiten a los procedimientos formales del poemario en los que cabe destacar la «sugerencia», debido a que no ha sido advertida plenamente por la crítica posterior. Con respecto a la temática, en cambio, se relleva el «indianismo» de Peralta; no obstante, hay que entender al indianismo desde la postura de Monguió, es decir, como aquel que conduce a una comprensión histórica y social de los sujetos andinos liberados de cualquier carga exotista o decorativa.

Por otro lado, tenemos a Santiago Prampolini (1957), quien realiza una visión panorámica de la literatura peruana y comenta que “Alejandro Peralta (1899) ha llamado *Andes* [sic] (1926) a una colección de cantos de metro irregular, tipográficamente futurista, que, a veces, llegan a alcanzar una *potencia alucinadora*” (p. 274; énfasis nuestro). De estas líneas, el autor señala la variabilidad en el metro que respondería a la

³⁶ Hay que tener en cuenta que 1926 es una fecha que no se debe pasar por alto. Por ejemplo, en dicho año aparecen revistas importantes como el *Boletín Titikaka* (1926-1930) o *Amauta* (1926-1930). Asimismo, se publican los poemarios *Ande*, de Alejandro Peralta y *Falo*, de Emilio Armaza. Inclusive, aunque no tan cercanos a lo que sería el indigenismo que refiere Luis Monguió, salen a la luz otras publicaciones periódicas: *Poliedro* (1926) o *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926). Asimismo, otros textos de poesía como *El libro de la nave dorada*, de Alcides Spelucín; *La torre de las paradojas*, de César A. Rodríguez y *Cinema de Satán*, de Julián Petrovick; e, inclusive, un libro de prosa titulado *El derecho de matar*, de Serafín del Mar y Magda Portal.

práctica versolibrista de Peralta, la sugerente disposición tipográfica de *Ande*, y, por último, la idea de la «potencia» ejemplificándola en el poema “el indio antonio”. Como se puede observar, nuevamente se destacan los aspectos formalistas del poemario; sin embargo, no consigue explicar cuál es la dirección del empleo de dichos elementos en la estructura poemática, así como tampoco explica lo que entiende por «potencia» en función de *Ande*. ¿Se trataría, acaso, de una potencia expresiva, de una emocional, de una literaria? ¿Es una potencia que interpela al lector para hacerlo partícipe del circuito de comunicación que supone un texto literario?

Por último, encontramos a Manuel Suárez-Miraval (1959) con la introducción de su antología. En dicho apartado, el autor reconoce algunos rasgos de *Ande* que hemos agrupado en tres. El primero responde a la cotidianidad del poemario: “Peralta captura con ojos altioplánicos [...] la imagen de todos los días” (p. 12); esto, por ejemplo, tendría que ver tanto con las actividades diarias representadas como con los giros coloquiales del poemario, aunque el crítico no lo anote. El segundo radica en que existe un “afán de sumar tantas cosas negativas hasta volverlas positivas” (p. 12); es decir, la presencia de una resemantización de ciertos elementos. El tercer rasgo, por su parte, supondría la interacción de frentes culturales. Tal como afirma Suárez-Miraval: “Su palabra trae, por instantes, hálitos mediterráneos: como cuando nos habla del “peplum” en los hombros del Titicaca emperador [...] Pero éstas [sic] son impresiones fugaces, como las vicuñas de que hablara Santos Chocano” (p. 12). Es innegable la presencia de imágenes que no sintonizan con las propuestas vanguardistas y que se comportarían, más bien, como elementos residuales del modernismo. No obstante, habría que penetrar en lo que este «Titicaca emperador» y «las vírgenes de las rocas» —también citadas— suponen desde su propia lógica y en su calidad de mecanismo transculturador que opera en el poemario. Por nuestra parte, sostenemos que estos rasgos no son fugaces en *Ande*, pues concebirlos de tal modo implicaría reconocerlos bajo la noción de un desliz cometido por Peralta, cuando en realidad son procedimientos o estrategias artísticas que contienen cargas semánticas e ideológicas.

Para cerrar el tramo de estas cuatro décadas, en los años 60 los comentarios de Mario Vargas Llosa (1964) son los que nos interesa actualizar en el sentido de que constituyen, para los efectos del presente trabajo, un argumento totalmente rebatible no solo por el etnocentrismo que lo estructura cuando se refiere a los inicios de la poesía indigenista, sino también por su naturaleza apresurada y por su carga peyorativa. En su

artículo “José María Arguedas y el indio”, hay un apartado inicial donde menciona ciertas valoraciones con respecto al modernismo peruano y a la impresión exótica que estos poetas tenían sobre los Andes y los sujetos indígenas, y toma como caso meridiano a José Santos Chocano. Luego de ello, repara en los inicios del indigenismo en su vertiente poética. Allí, Vargas Llosa estructura su argumento bajo dos premisas: mientras que en la primera acusa el contenido totalmente superficial de la poesía vanguardista en su vertiente indigenista; en la segunda, invisibiliza y despotrica contra la técnica y los recursos que emplearon los poetas de la época para restarles mérito literario y artístico a sus producciones ficcionales.

Sobre el primer juicio, Vargas Llosa (1964) mencionará que “[...] Los indios de Peralta o de Chávez Aliaga son los mismos que aparecen en las *tarjetas postales*; sus paisajes, los de un *álbum de turistas*. Se trata de un «indigenismo» *epidérmico* [...] la *visión* es tan *extranjera* como la de cualquier modernista” (p. 141; énfasis nuestro). Estas construcciones resaltadas, según el autor, serían las características que se desprenden del movimiento ampliamente heterogéneo y conflictivo de las vanguardias en la zona andina del Perú, que no solo se trataba de los sujetos del sur, sino también los de norte habida cuenta de la mención a Nazario Chávez Aliaga. Pero el novelista es aún más incisivo con su crítica y, sin ambages, afirma que:

Las princesas incas de Chocano son tan irreales como el emperador Titicaca con su peplum de alas de prusia de Alejandro Peralta [...] *no son representaciones estéticas*, transposiciones de una realidad, sino simples construcciones del espíritu sin asiento histórico ni social (p. 142; énfasis nuestro).

El autor desgaja de la serie social a los sujetos que Peralta construye en su poemario. Habría que recordarle a Vargas Llosa que, aunque no se trata de un personaje que posea un parlamento como sí sucedería en la trama de una novela o de un cuento, por ejemplo, pues en la poesía se exploran y se potencian otras dimensiones, son estos mismos personajes —que él califica como ahistóricos y asociales—, en la interacción con otros elementos, los que nos permiten avizorar las posibilidades de mundo que se van estructurando a lo largo de *Ande*. Así, Vargas Llosa muestra su poca sensibilidad para observar las distintas esferas de los mundos andinos. Por otro lado, la segunda premisa de su argumento se basa en la nula concepción estético-literaria de los poemarios que surgieron en dicha época. Una clara muestra de ello se advierte cuando asevera que “Los indigenistas, que detestaban el «formalismo» modernista, reaccionaron concentrando toda su atención en el «contenido», en los temas, y desdeñaron tanto los problemas de

procedimiento, los métodos de creación, que acabaron escribiendo con los pies” (p. 142). ¿Qué suponen estos recursos vanguardistas, para Vargas Llosa, en la vertiente del vanguardismo en función del indigenismo?

No concordamos con la opinión del novelista, pues, para él, y de forma apriorística, los vanguardistas, repárese que son los de las zonas andinas, no tuvieron conocimiento previo de su tradición y se les ocurrió romper o dinamitar los moldes modernistas (soneto, rima, metro) a fin de colocar el tema indígena. ¿Qué de cierto tiene este juicio? Aparte del paternalismo y del racismo encriptado, habría que comentarle a Vargas Llosa que estos poetas indigenistas —o «nativistas» como prefiere llamarlos él— tuvieron un periodo previo al vanguardista en el que exploraron y pusieron en entredicho estas formas clásicas modernistas. Así, Gamaliel Churata, Emilio Armaza y Alejandro Peralta conocían los patrones clásicos y su ruptura se traduce como un quiebre plenamente consciente de su tradición. Entonces, no tiene ningún asidero afirmar que los poetas vanguardistas de las zonas andinas escribieron con los pies o que sus producciones no serían “textos de calidad” (p. 142). En todo caso, traemos a colación el comentario de Estuardo Núñez (1968), para quien el indigenismo “en el momento de su aparición, tuvo un significado auroral, significó el comienzo de algo nuevo, la apertura de posibilidades para la creación” (p. 221). Dicho de otro modo, Núñez reconoce que este indigenismo de los años 20 no supone una culminación, sino un paso previo, no exento de contradicciones ni de conflictos, hacia el desarrollo y el florecimiento de otro panorama múltiple.

Aunque estas cuatro décadas contemplan nuevos acercamientos sobre *Ande*, no olvidemos que la mayoría retoma aspectos que fueron señalados en el recorrido del *Boletín*: vitalidad, cromatismo y la presencia de lo humano y lo natural como elementos modeladores del poemario. A manera de síntesis, cabe poner de relieve que en la década de los años 30 la crítica gira en torno a los conceptos de lo epidérmico y lo paisajista de *Ande* (Tauro), el carácter expresionista del mismo (Núñez) y la presencia de ciertos visos románticos (Cometta); en la década de los años 40, encontramos la clasificación de poemario ligado al estridentismo y con el rótulo de indigenista (Florián); en la década de los años 50, por su parte, destacamos la idea sugerida sobre la potencia que encierra el poemario (Prampolini) y otros aspectos que relievan lo cotidiano, así como la resemantización de elementos negativos (Suárez-Miraval); y, por último, en el decenio de los años 60, hallamos el intento de invalidar la propuesta del vanguardismo de vena indigenista (Vargas Llosa) y, por el contrario, quien lo concibe como ruta inicial para el

desencadenamiento de nuevas producciones literarias y sociales de cuño indigenista (Núñez). Sin perder de vista los trabajos expuestos, sostenemos que todos se ven atenazados por la ausencia de un aparato crítico específico y de un andamiaje categorial que ayude al desentrañamiento de la lógica discursiva de cada poema o del libro.

1.3. (1970-1990): Sistematización poética y primeros análisis metodológicos

Frente a las aproximaciones expuestas hasta ahora, la presente sección comprende las décadas de los años 70 y 80, donde se realiza, por primera vez, una sistematización de la producción poética de Alejandro Peralta, así como un análisis un tanto más detenido y una lectura global de *Ande*. Estos trabajos capitales que marcan un punto de referencia pertenecen, respectivamente, a Juan Luis Cáceres Monroy (1973) y Américo Mudarra Mendoza (1989); sin embargo, también encontramos la participación de otras voces que articulan sus comentarios o puntos de vista suscitados a partir de la lectura de *Ande*. Los autores que contemplamos, aparte de Cáceres Monroy en la década de los años 70, son Luis Alberto Sánchez y los poetas Emilio Vásquez y Marco Martos; y luego, para el rango de los años 80, tenemos a Graciela Palau de Nemes, Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Herrera, Ricardo González Vigil y Zenet Castillo, quienes complementan los aportes de Américo Mudarra.

La tesis *Tres Representantes del Indigenismo en Puno* (1973) de Cáceres Monroy se divide en dos capítulos (“La poesía puneña” y “El indigenismo en Puno”). En este último, el autor se centra en tres figuras troncales para entender el desarrollo de la poesía vanguardista puneña: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Emilio Vásquez. Con respecto a Peralta, es el primer trabajo sistemático sobre el grueso de su poesía que abarca un amplio arco desde uno de sus primeros textos publicados en 1916 en la revista *El Crepúsculo*³⁷ hasta la aparición de su poemario *Poesía de entretiempo* (1968)³⁸. Gracias a este vasto recorrido, Juan Luis Cáceres Monroy propone una división simple pero interesante de la actividad literaria de Peralta: 1) un *momento preindigenista*, donde destacarían aquellas publicaciones antes del poemario *Ande*, es decir, entre 1916-1925;

³⁷ Este dato tensiona con lo que Emilio Vásquez (1976) sostiene, pues para el poeta el primer texto de Alejandro Peralta aparece en el diario puneño *La voz del obrero* en 1915. En tal sentido, hemos creído conveniente recopilar y ordenar cronológicamente, en una tabla, todos los poemas que el autor de *Ande* publicó en vida y que pertenecen al tramo de 1915-1935 (ver Anexo 1).

³⁸ Decimos el grueso de su producción porque, aún en vida, Alejandro Peralta vería aparecer su libro *Tierra-Aire* (1971), y, más adelante, un año después de su muerte, se editaría el primer y último poemario que cierra su quehacer literario: *Al filo del tránsito* (1974). Ambos ejemplares se publicaron en Lima: el primero bajo el sello de la editorial Minerva; el segundo, gracias al impulso del Instituto Puneño de Cultura.

2) un *momento indigenista*, en el cual se ubican sus dos poemarios que lo catapultaron en el campo literario puneño y peruano: *Ande* y *El Kollao*; y, por último, 3) un *momento post-indigenista*, que se relaciona con su producción posterior a 1934 y en la que Peralta toma distancia de los motivos andinos para abrazar una aliento más universal.

Ahora bien, manifestamos que la tesis de Cáceres Monroy se comporta como uno de los estudios claves en el horizonte de la crítica peraltiana no solo porque cartografía el tramo inicial de las apariciones literarias del poeta, espacio que hasta el momento había sido inexplorado y escuetamente mencionado, sino también porque rescata y muestra los textos que se encontraban alojados en las páginas de distintas revistas de la época como *El Crepúsculo*, *La Tea*, *Ritmos Andinos*, *Chasqui*, *Cirrus*, *Puno Lírico*, entre otras³⁹. Pese a ello, solo nos centraremos en lo que Cáceres refiere en torno a *Ande*; así, hay dos líneas que se pueden extraer de dicha investigación y que van delineando y aproximándose hacia un análisis más profundo de la obra gracias a un recorrido por cada poema: uno, el énfasis en el aspecto formal del poemario y de los textos que lo estructuran hacia la búsqueda de un sentido; dos, haber puesto de relieve el especial tratamiento del paisaje y del hombre andinos en el libro. Estos elementos los explicaremos a continuación.

En primer lugar, Cáceres Monroy (1973) resalta los recursos de estilo y la disposición tipográfica de los poemas:

En la poesía de “ANDE” las notas de estridentismo se funden con la sucesiva presentación de imágenes de los Andes peruanos que dan a su arte una expresión original. La sucesión de metáforas, la impresión efectista de las palabras o frases escritas con mayúsculas y el cuadro indio como fondo (p. 171).

El autor aglutina una serie de características que responden al poemario a la manera de muchos críticos en las décadas anteriores. Sin embargo, la novedad de Cáceres estriba en que no únicamente se limita a mencionar aquel listado, sino que trata de encontrar el sentido de tales elementos en la maquinaria de significación que supone un poema. Así, según crítico, estos recursos de estilo (mayúsculas, ausencia de signos de puntuación, versos espaciados o escalonados, entre otros) implica una “tendencia expresiva a través de otros efectos de impresión” (p. 204). Es decir, estos «otros» efectos de impresión son los que se explotan e inyectan un peso semántico al poemario y que Cáceres analiza sin perder de vista, incluso, detalles cruciales como los aspectos fonéticos (aliteraciones o

³⁹ Para más información sobre el circuito de revistas y periódicos que circulaban en Puno a fines del siglo XIX e inicios del XX, se puede consultar *Monografía del departamento de Puno* (1928) de Emilio Romero (pp. 306-312) y *La prensa en Puno* (2013) de Henry Esteba Flores.

acentuaciones vocálicas deliberadas) que siguen potenciando al libro. Solo hay que discutir cuando el autor hace hincapié en el estridentismo, pues si bien se identifican algunos de sus rasgos en ciertos poemas —sobre todo en la disposición poemática—, esto restringiría la lectura del libro.

En segundo lugar, otro aporte de Cáceres Monroy es la profundización sobre el paisaje y el hombre andinos. Esta particularidad de *Ande*, que ya había sido anotada por los comentarios iniciales en el *Boletín Titikaka* ligada a los componentes vitales, es reactualizada por Cáceres al indicar que no solo existe fuerte aliento de imprimir vitalidad a ciertas entidades inanimadas, sino que existiría un vínculo tanto armónico como tensional entre la naturaleza y el ser humano. Por ello, no es extraño encontrar que en algunos poemas “los hombres fuertes luchan con la naturaleza, su fortaleza la deben a las inclemencias de los Andes, de los montes” (p. 212). De esta cita colegimos que ya no se trata de un ambiente que se ha situado como si solo fuese un telón de fondo en el que otros agentes interactúan; antes bien, el paisaje debe ser visto, sobre todo, como un personaje que se mueve, que colabora con la representación y que va perfilando ciertos componentes físicos y psicológicos del hombre y la mujer andinos⁴⁰. No obstante, es consciente de que:

El paisaje andino es el motivo central de la poesía de “ANDE”, se toca al indio circunstancialmente, pero cuando se lo pinta se le toma en su cabalidad, como un ser que es capaz de pensar, sentir, obrar y que en su mundo interior bulle todo una gama de sentimientos (pp. 229-230).

Este pasaje es clave para comprender que la naturaleza es el eje cardinal del libro y sobre el que giran los demás elementos, según Cáceres. Concordamos con el autor en ese punto y en el plano de los afectos, pero nos parece apresurado que la figuración ficcional (“se lo pinta”) de los sujetos indígenas se dé cabalmente. ¿Qué tan cierta es esta afirmación? Por nuestra parte, sostenemos que la poesía de Alejandro Peralta, sobre todo en *Ande*, aún se halla buscando una representación que diera cuenta de la situación injusta en la que se encontraba (y se encuentra) el hombre del Ande. Es decir, si bien los personajes que aparecen en el libro se convierten en hitos importantes que van fracturando y dejando atrás el estereotipo del indígena degradado y divulgado por otros autores bajo una mirada claramente exotista (Chocano o García Calderón), sí cabría decir, en cambio,

⁴⁰ Cáceres Monroy (1973) dirá que, en *Ande*, se trata de “un hombre [pero también una mujer] forjado por la tierra que lo viera nacer, así el sol ha bronceado su piel, las rocas han dado fuerza a sus pantorrillas, la frente se ha quemado de relámpagos” (p. 230).

que los sujetos que modela Alejandro Peralta son hitos claves y fundacionales en los terrenos de la poesía y para lo que posteriormente sería el desarrollo del indigenismo en la narrativa. En *Ande*, pese a que ciertos personajes poseen la ventaja de haber roto el estatismo para operar dentro de lo dinámico, todavía faltan aspectos que permitan a los sujetos indígenas poseer una agencia propia en vez de que su voz se encuentre mediada y vehiculizada por lo letrado.

Siguiendo con la cronología, Luis Alberto Sánchez (1976) indica sucintamente que la poesía de Alejandro Peralta “*renovó el indigenismo peruano*, dotándolo de vocabulario e imágenes novedosas y cosmopolitas” (p. 244; énfasis nuestro). Al respecto, resulta pertinente esta idea de la novedad a nivel de palabras (quechuas y aymaras) y de construcciones; no obstante, cabe señalar que existe una novedad en cuanto al tratamiento de la temática de *Ande*. A su vez, uno de los aportes del crítico también radica en una escueta comparación que realiza entre los mecanismos empleados por Peralta a propósito del indigenismo y las prácticas escriturales y culturales de los modernistas brasileños. Emilio Vásquez (1976), por su parte, aun cuando no se detenga en el análisis de los textos de *Ande* ni tampoco del poemario en general, nos brinda valiosos alcances sobre los circuitos de comunicación del departamento de Puno con Bolivia y Argentina, lo cual se traduciría en la llegada de material (sobre todo revistas) que contenían producciones vanguardistas de la época. Gracias a ello, hacia 1924-1925 “los versos de Alejandro acusan renovación, es decir, una [sic] nuevo viraje” (p. 87).

Marco Martos, en su artículo “¿Friegan los cóndores?” (1979), intenta realizar un recorrido por la poesía andina partiendo desde el particular caso de Ernesto More y pasando por otros escritores como Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Luis de Rodrigo, Mario Florián hasta llegar a Efraín Miranda. Al hablar del autor de *Ande*, Marco Martos comenta que en la poesía del vate puneño hay “[...] depurada técnica vanguardista, de una plasticidad que después sería peculiar en los mejores poemas de Peralta” (p. 240). Rescatamos el hecho de mencionar la «técnica» presente en sus poemas, toda vez que esta idea se aleja de lo manifestado por Vargas Llosa (1964), ya que la evidencia del trabajo artístico también implica el despliegue de una conciencia y de un conocimiento previo de la tradición con la que tensionarían Peralta y compañía. Otro punto que rescata Martos es que “En los poemas de Alejandro Peralta se cultivan las situaciones límite con una carga expresiva que podemos llamar expresionista” (p. 242);

esta situación, aunque tampoco es desarrollada con profundidad, ya había sido acotada por Estuardo Núñez (1935).

En la década de los años 80, la investigadora Graciela Palau de Nemes publica el artículo “La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta” (1980). Gracias al título, reparamos que aún las denominaciones de la poesía del escritor puneño siguen un curso intermitente entre «poesía indigenista» o «poesía andina», pero también el de «indigenismo vanguardista» y uno más en este artículo (el de «indigenista de vanguardia») que comulga con la postura de Monguió (1954). Ahora bien, del trabajo de Palau de Nemes destacamos dos ejes pertinentes y colocamos al margen aquellos aspectos que redundan con lo expuesto hasta ahora. Por un lado, la autora sostiene que “[L]a aplicación de las técnicas de vanguardia al tema autóctono por los indigenistas peruanos es comparable al programa de americanización de los grandes escritores románticos hispanoamericanos” (p. 206). Así como Luis Alberto Sánchez (1976) reconocía paralelismos con los modernistas brasileños, Palau de Nemes va un poco más atrás y encuentra aires de familia con los proyectos de la novelística romántica hispanoamericana en función del paisaje.

Según la investigadora, este aspecto es crucial para entender que en *Ande* —y en el proyecto de otros indigenistas— el hecho de apelar a ciertas voces quechuas y aymaras, así como haber puesto en primer plano el presupuesto de que el poemario se modele en base a la naturaleza (léase el paisaje andino) son características que permitirían emparentar la propuesta de Alejandro Peralta con el intento de ensamblar una idea de pertenencia a la manera de lo explorado por novelistas románticos como Heredia (Cuba), Echeverría (Argentina) o Mera (Ecuador). En este orden de ideas, “[P]eralta, con su *vanguardismo indigenista*, responde más de lleno al esfuerzo de su época de crear una literatura autóctona” (Palau de Nemes, 1980, p. 206; énfasis nuestro). Además de renombrar nuevamente a la poesía de Alejandro Peralta («vanguardismo indigenista»), la autora postula que en *Ande* existiría un claro intento de construir y colocar las bases de una literatura con elementos propios, los cuales se encontrarían en ciertos vocablos y en la preponderancia de la naturaleza puneña como una característica que denota y connota una peculiaridad genuina.

Para tal empresa, la crítica cubana sostiene que en la poesía de Peralta “[...] se recrean los aspectos armónicos de este paisaje nativo, ya sea en descripción directa, como

fondo natural de las cosas que en él se encuentran, o como término de comparación para expresar el amor o estados de ánimo” (p. 207). Dicho de otra manera, Palau de Nemes señala que el paisaje nativo es construido desde una visión 1) descriptivista y enfocada en relieves sus peculiaridades, 2) como una suerte de telón de fondo que fungiría de escenario y 3) como el vehículo que posibilita el despliegue afectivo del locutor de los poemas a la usanza romántica. Adicionalmente, el “indio aparece [...] como complemento de este paisaje” (p. 205). Desde tal perspectiva, en la literatura autóctona peraltiana predominaría el referente natural y la presencia del hombre andino como entidad complementaria. Aun cuando la propuesta resulte interesante, afirmamos que el paisaje cumple un rol crucial solo si es concebido como un personaje que inculca de sentido al texto antes que como un escenario pasivo; a su vez, sería discutible hablar de una literatura autóctona si se toma como un elemento lateral al sujeto andino en un periodo de reivindicación. En todo caso, urge preguntarnos cómo opera la naturaleza en *Ande* más allá de la lógica romántica del XIX y cuál es la novedad al margen del registro vanguardista.

Luis Alberto Sánchez (1981), a manera de pregunta retórica, plantea la inquietud sobre dónde radicaría la importancia de la poesía de Alejandro Peralta y sostiene que esta se halla en “la nueva versión de lo indio [...]: un verso descoyuntado, a base de imágenes, y de imágenes vanguardistas, ágiles, deportivas, plásticas” (p. 1495). Tal como se puede observar, Sánchez insiste en el lugar común de la forma de los poemas, pero esta vez distingue las imágenes, situación que llama la atención porque se relaciona con un dato importante sobre un libro que circuló en la tercera década del siglo XX y que, posiblemente, fue leído por quienes formaban parte de las filas vanguardistas en Puno: el texto de Jean Epstein *La poesía: nuevo estado de inteligencia*⁴¹. Este dato es vital para comprender no solo el carácter cinético y dinámico de los poemas de *Ande*, sino también de otros escritores (poetas y narradores) que estuvieron influenciados por el cine. En adición a ello, el crítico endilga un nuevo rótulo a la producción poética de Peralta, sobre todo centrándose de *Ande* y *El Kollao*: «poesía vanguardo-indigenista», pero sin profundizar en dicho nombre.

⁴¹ El título original del libro es *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (1921). Este texto, en su traducción al español, fue reseñado en el número 18 de la revista *Amauta* por el poeta César Alfredo Miró Quesada. Cabe precisar que el título consignado en el párrafo es el que brinda el crítico Luis Alberto Sánchez (1981). La traducción más cercana sería *La poesía de hoy. Un nuevo estado de inteligencia*.

José Tamayo Herrera (1982), por su lado, nos brinda un comentario sucinto y relevante: “[...] su poemario “Ande” [...]. Fue un libro con algunos rezagos modernistas, pero nutrido principalmente del vanguardismo en cuanto a la técnica y la forma” (p. 290). Es importante destacar los visos modernistas del poemario entendiéndolos como pliegues de sentido que deben ser tomados en cuenta al entrar en tensión con los nuevos horizontes estéticos de la época. Además, Tamayo asume que en Peralta se advierte una «poesía indigenista». El crítico Ricardo González Vigil (1984) afirma que, en *Ande*, tanto el paisaje andino como la «cultura autóctona» son trasladados a las nuevas técnicas vanguardistas; pero, sobre todo, que existe una “pugna con los estereotipos del indianismo modernista” (p. 43), tal como ya lo habíamos señalado.

Posteriormente, un acercamiento en conjunto al poemario lo realiza Zenet Riny Castillo (1987) tomando exhaustivos pasajes de la propuesta de Juan Luis Cáceres Monroy (1973). Sin embargo, rescatamos cuando Castillo asevera que “[...] las indias son laboriosas, fuertes, vivientes. Parece que han brotado del paisaje” (p. 58); y al referir la presencia de “[...] una versificación libre [porque] ya no se pone atención al metro, a la rima, y se busca el ritmo interior” (p. 66). Mientras en el primer comentario se subraya la construcción vital y dinámica de la mujer andina vinculada al ambiente natural; en el segundo, en cambio, no solo se destaca la parte formal del poemario cuya figura principal sería el versolibrismo tan caro a las vanguardias literarias, sino también la idea de un «ritmo interior», esto es, un ritmo desencorsetado y donde lo subjetivo (emociones y afectos) juega un papel cardinal. Adicionalmente, la autora explica que “la posición del indigenismo en poesía [...] tiende a rescatar los valores autóctonos” (p. 13), lo cual se vería representado en la importancia del paisaje en *Ande*. Una vez más, no dejemos de cuestionarnos cuál es el saldo de sentido de la naturaleza concebida como personaje.

Finalmente, el arco de esta década se cierra con la tesis *Ande: una propuesta interpretativa* (1989) de Américo Mudarra. Este trabajo marca un punto de quiebre en la crítica peraltiana porque es el primero que propone una interpretación del poemario desde un pilar teórico que ayude a desentrañar los presupuestos textuales. Así, el autor anticipa que el objetivo “es proponer una nueva lectura, del poemario Ande, utilizando el basamento semiótico” (p. II; énfasis del autor). La tesis se estructura en cuatro capítulos, pero nos interesa poner de relieve los tres últimos. En el segundo, Mudarra realiza brevemente un análisis que nadie había propuesto: los epígrafes y las xilografías como elementos paratextuales conectados con los textos poéticos de *Ande*. En el tercer capítulo,

el autor ingresa al poemario marcando una clara diferencia entre el autor real (Alejandro Peralta) y el autor textual (hablante básico o «Ego») siguiendo los postulados de Émile Benveniste, situación que antes tampoco se había discernido y motivo por el que se confundían, indistintamente, la voz del poema con la del autor real. En el cuarto capítulo, por último, analiza detenidamente el poema “la pastora florida” desde la semiótica greimasiana subrayando el rol de los actantes y del objeto de deseo.

Para todo ello, Mudarra (1989) detecta, en principio, que la crítica precedente había evaluado *Ande* desde una visión estética y que se había dejado de lado la interpretación “en función de las oposiciones profundas que organizan el discurso” (p. IV). Es decir, el mérito de Mudarra radica en ya no seguir resaltando los aspectos formales, sino en buscar cómo se disponen las estructuras del poemario y en base a qué sentidos este se ha construido. No obstante, encontramos una fractura en la tesis, pues si bien anota que su hipótesis “descansa en que Ande, configura una instancia dentro del proceso vanguardista, al que hemos denominado vanguardismo-indigenista, cuyos presupuestos ideológicos se basan en el concepto de transculturación” (p. III; énfasis del autor); luego menciona que lo que se intenta demostrar es que en dicho poemario “existe un contrapunto estructural, mediante el cual el hablante básico, configurado como poeta y amante, opone a su disforia interior (subjética) la euforia exterior (no subjética)” (p. V), aspecto que se aleja de la dinámica transculturadora señalada. Así las cosas, destacaremos la concepción de *Ande* como un poemario transculturador y la propuesta de lectura de Mudarra en base al contrapunto que avizora en el libro.

Por un lado, resulta sintomática la idea de poner en diálogo a *Ande* con la categoría de transculturación. Esta noción estaría presente porque:

[...] 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 corresponde a un modernismo audaz, con variantes, como el grafismo, etc. (Mudarra, 1989, p. V; énfasis nuestro).

De lo anterior, es menester realzar cuatro estamentos: la lengua, la ideología, la cosmovisión y las formas poéticas, ya que toman cuerpo a partir de lo que Ángel Rama había propuesto al operar con la transculturación en la narrativa latinoamericana⁴². Sin

⁴² Nos referimos a las tres instancias que Ángel Rama (1987) plantea para explicar la transculturación narrativa: 1) la lengua, 2) la estructuración literaria y 3) la cosmovisión. Tal como se puede cotejar, tanto los niveles que plantea el crítico uruguayo son tomados en cuenta por Américo Mudarra para referir cómo estaría funcionando la transculturación en *Ande*.

embargo, no hay que perder de vista que Mudarra no problematiza la transculturación ni tampoco contrasta si los niveles planteados por Rama para la narrativa responden eficazmente al fenómeno poético. A pesar de que la propuesta es importante, no concordamos con Mudarra, por ejemplo, cuando alude a la lengua, puesto que los personajes de *Ande* no poseen una agencia verbal que les permita transmitir directamente una postura o un posicionamiento frente al mundo; por el contrario, son personajes que se mueven y que transitan, es cierto, pero que aún no encuentran la posibilidad de expresarse verbalmente. Por ello, preferimos pensar en el léxico en vez de la lengua en el sentido de que existe un repertorio de palabras (léase vocablos) que forman parte de los poemas y que contienen significaciones tanto individuales como en conjunto. Lo que llama la atención es que la idea de transculturación se diluye en el resto de la tesis y se la reduce a la presencia de una temática indígena (hombre y naturaleza andinos) y de formas poéticas occidentales.

Por otro lado, en cambio —y creemos que esta es la hipótesis de la investigación en lugar de la anterior—, se encuentra el contrapunto entre lo subjetivo y lo no-subjetivo a partir de la dinámica del «hablante básico», es decir, la voz que circula en los poemas. En este orden, Mudarra analiza siguiendo el orden que establece *Ande* desde “la pastora florida” hasta “el kolli” y advirtiendo la existencia de una gradación temporal que se traduce en al transcurrir de la mañana seguida por el mediodía para, luego, culminar con la tarde y la llegada de la noche. Inclusive, sostiene que “el kolli” es el poema que “sintetiza el tiempo asumido por el poemario” (p. 54). Esta anotación es importante, pues, según Mudarra, es en las mañanas donde prevalece un impulso descriptivista del medio y del accionar de los personajes (lo no-subjetivo); mientras que durante los atardeceres y en las noches el hablante básico —o también «Ego»— sucumbe y revela su interioridad marcada por un tópico que connota disforia (lo subjetivo). Gracias a ello, Mudarra afirma que este hablante de los poemas guarda puntos de contacto con la figura del poeta en tanto sujeto creador, así como con la del amante que sufre por la ausencia del ser amado. En síntesis, se reafirma lo siguiente: “Interioridad/disfórico/noche opuesto a Exterioridad/eufórico/día” (p. 55).

El último aporte del autor radica en el cuarto capítulo que, aunque breve, propone una lectura de “la pastora florida” en clave semiótica partiendo de los segmentos narrativos y tomando nociones como «actantes» y «objeto de deseo», a diferencia del capítulo tres donde el análisis gira en torno a los conceptos de euforia/disforia y sus

variantes textuales. Asimismo, cabe poner de manifiesto que Américo Mudarra, de una parte, instaura la idea de «vanguardismo-indigenista» y la intenta definir como aquel que “introduce al indio y al mundo andino, empero la perspectiva y las formas poéticas son occidentales” (p. 67); y, de otra parte, que en algunas ocasiones la naturaleza o paisaje andino funciona como actante (léase aspecto exterior) que también posee “sus tragedias propias” (p. 52). De tal modo, la tesis de Américo Mudarra, al margen de que reduzca la transculturación a la dicotomía de regional vs. cosmopolita, se posiciona como una investigación-eje y en tanto punto de referencia para tomar en cuenta en los posteriores estudios peraltianos abocados a *Ande* y marcar, así, cuáles son las continuidades, rupturas y los nuevos dispositivos teóricos y hermenéuticos.

Recapitulando lo expuesto en el tramo de las décadas de los años 70 y 80, encontramos trabajos capitales y otras aproximaciones que se suman, en menor medida, a la recepción crítica de *Ande*. En el primer rango, la principal es la aproximación desde los presupuestos de la métrica y de la rítmica, aunque con el desliz de emparentar la voz del poema como si fuese una proyección de la voz de Alejandro Peralta (Cáceres); el hecho de comparar a los indigenistas puneños con los modernistas brasileños (Sánchez); indicar el viraje de la poesía romántica y modernista de Peralta hacia un nuevo cariz (Vásquez); y, por último, remarcar el expresionismo en algunos poemas de *Ande* (Martos). En el segundo rango, los aportes corresponden a la búsqueda de puntos de contacto entre la literatura romántica hispanoamericana del siglo XIX y la creación, por parte de Peralta, de una literatura autóctona bajo la figura del paisaje nativo (Palau de Nemes); comentarios implícitos sobre el influjo de la imagen quizá de cuño cinematográfico (Sánchez); advertir una ruptura con los estereotipos del indianismo modernista (González Vigil); relieves la construcción de la mujer andina en el poemario (Castillo); y, al final, el aporte más destacado de la década por medio de un análisis semiótico del poemario y, específicamente, del texto “la pastora florida” (Mudarra).

1.4. (1990-2000): El «indigenismo vanguardista» y la metáfora en *Ande*

La década de los años noventa es uno de los periodos en los que la crítica sobre la producción poética de Alejandro Peralta decae notoriamente, con excepción del valioso artículo de Cynthia Vich “Hacia un estudio del “indigenismo vanguardista”: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat” (1998). A esta investigación, que sienta las bases para comprender el concepto que Mariátegui había mentado en la polémica con

Luis Alberto Sánchez, debemos agregar otras aproximaciones como las de Zenet Riny Castillo, Ricardo Silva-Santisteban y César Toro Montalvo. Estos últimos trabajos los comentaremos a continuación para tener un panorama más amplio de la década; no obstante, cabe poner de manifiesto que la propuesta de Vich sobresale y se destaca ampliamente por su intento de definir e indagar en algunas características de lo que entiende por «indigenismo vanguardista», noción que encontraba paralelismos o que se asemejaba a los que hemos hecho mención a lo largo de las décadas precedentes, pero sin que sus autores profundicen en una definición pertinente en función de la obra de Peralta y de otros poetas de la vanguardia puneña.

En primer lugar, Zenet Castillo (1992) analiza la obra de Alejandro Peralta, aunque encontramos fragmentos que ya habían sido expuestos por Cáceres Monroy (1973), solo que esta vez, curiosamente, Castillo no lo consigna ni en los pies de página ni en su bibliografía. Destacamos solo dos aspectos: 1) que la autora, en la “Presentación”, menciona que optará por “los análisis histórico-biográfico, temático y formal” (Castillo, 1992, s/p), esto es, privilegiando una metodología que limita la lectura del poemario para al final tomar buena parte de las ideas de Cáceres; y 2) un rasgo importante sobre la representación de la mujer andina: “[...] no es débil y hermosa sino bronceada y fuerte” (p. 20). En segundo lugar, Ricardo Silva-Santisteban (1994) comenta que los poemas más destacados de Peralta “son escasos por falta de una verdadera poética integradora” (p. 437), lo cual nos revela una interpretación sesgada que juzga a la metáfora como el principio rector de *Ande* olvidando otros recursos que lo articulan. Por último, César Toro (1996) indica que Peralta “renueva el verso de sabor indígena [...] con imágenes inusuales, fuera de la tradición” (p. 382); vale decir, la tradición se refresca por la innovación del vate puneño, pese a que se sigue pensando en la metáfora.

Por su parte, Cynthia Vich (1998) realiza un trabajo fundamental sobre la poesía vanguardista en Puno enfocándose en algunos poemas de Oquendo de Amat y Peralta. Tal como anticipamos, el artículo de la autora se centra, de una parte, en definir la noción de «indigenismo vanguardista» y, de otra parte, en analizar dicha categoría en diálogo con los escritores referidos. Nos centraremos en el segundo aspecto del artículo y específicamente en el caso de Peralta. Cynthia Vich (1998) explica que el objetivo es:

[...] determinar la categoría de “indigenismo vanguardista” como una negociación transculturadora —y lo digo de esta manera porque resulta generadora de un nuevo “fenómeno” diferenciado de la concepción tradicional de los dos sistemas que se

disputaban la legitimidad en el campo cultural latinoamericano de los años veinte (p. 187).

Este fragmento se puede extrapolar —obviamente sin abandonar la postura crítica— a ciertos poemas de *Ande* y de otros libros de la vanguardia puneña. Lo crucial estriba en que no se trata de evaluar a un poemario por los guiños indigenistas o los elementos vanguardistas que lo componen, sino, más bien, de ver a estos textos poéticos (y demás manifestaciones culturales) como fenómenos nuevos y diferenciados, esto es, como productos artísticos que no se dejan atenzar por una u otra corriente porque portan una carga semántica inédita. Asimismo, al mencionar la concepción tradicional se alude al rol que desempeña la metáfora vanguardista frente a la metáfora clásica, pues la novedad del tropo en las vanguardias radicaría en comparar ya no dos elementos o entidades que poseyeran puntos en común; por el contrario, se exploraron analogías que dinamitasen dicha característica y que buscasen lo inusual por medio de una “manipulación del lenguaje” (p. 197; énfasis nuestro). Este rasgo otorga al lector la responsabilidad de continuar y completar la cadena de significación textual⁴³.

Por otro lado, Vich (1998) también propone que una de las estrategias en *Ande* es el humor; gracias a él, “el sol está desprovisto de su peso mítico-religioso y se ha convertido en un personaje más” (p. 198). La idea que desliza la investigadora resulta importante para subrayar que la naturaleza cumple un rol esencial en la construcción poemática del libro. De esta manera, el humor le permite a Peralta realizar una desmitificación de los símbolos-deidades de la cultura andina, en este caso la altiplánica, para evaluar otros sentidos y ensanchar la capas semánticas que le faculta esta estrategia a través de la metáfora (particularmente en la personificación). Sumado al componente del humor, Vich recalca “el uso de un lenguaje coloquial anclado en la oralidad y en el vocabulario regional” (p. 198), pero sin perder de vista la presencia de ciertos cultismos. De este fragmento, urge enfatizar en el sustrato coloquial de algunos poemas de *Ande*,

⁴³ La característica de romper con la lógica de la metáfora tradicional, hecho que permite la participación del lector de una manera mucho más activa, será puesta en entredicho por Luis Monguió (1954), debido a que el autor sostiene que se “requiere para su apreciación una sofisticación literaria ciertamente no multitudinaria en el Perú de aquellos [...] años” (p. 101). Si bien para Monguió esto vendría a ser un óbice, postulamos que este quiebre entre lo construido en el texto y el lector al que va dirigido es, más bien, uno de los rasgos que modelan a *Ande* como un poema altamente heterogéneo. Otro crítico que repara en la figura del lector es Juan Luis Cáceres (1973) al señalar que, en los poemas de *Ande*, se van dejando espacios “para que la imaginación del lector vaya completando la imagen” (p. 229); es decir, se asume al lector como un agente participativo (léase que completa) lo que el poema propone desde su lógica textual. Esta idea presenta aires de familia con lo que Umberto Eco (1985) postuló sobre la «obra abierta» en tanto espacio textual donde el lector cumple un rol activo y el texto acepta una multiplicidad de interpretaciones.

puesto que dicho recurso intentaría acercar al lector o lectora frente a lo recreado; además, reparemos en que Vich no está hablando de la estructuración de un lenguaje —como argüía Mudarra (1989)—, sino de un «vocabulario», idea con la cual concordamos a raíz de la naturaleza de los textos de *Ande*, donde no existe un lenguaje articulado de parte de los personajes.

Como último punto, advirtamos que para Vich: “el “indigenismo vanguardista” [entiéndase el de Peralta] se define por el gesto positivo de abrir un nuevo *terreno muy inclusivo* que aparece como *espacio de conciliación* y a la vez como una estética distintiva con respecto al indigenismo y al vanguardismo canónicos” (p. 201). Comulgamos con la idea del aspecto distintivo y autónomo que tendría el «indigenismo vanguardista», pero no, en cambio, cuando se menciona que este colinda y sintoniza con un territorio «muy inclusivo» o con un espacio de «conciliación». Si bien es verdad que en ciertos poemas de Peralta existe una especie de equilibrio deliberado en que el hombre y la naturaleza andinos trazan con la modernidad, también es cierto —y necesario recordar— que se la cuestiona. Entonces, ¿hacia dónde realmente estaría apuntando aquella «negociación transculturadora»? Pareciera que la inclusividad y la conciliación estuviesen despojadas de las tensiones y fricciones que supone toda dinámica cultural de apropiación, sobre todo si se piensa que los grupos culturales involucrados se encuentran atravesados, inevitablemente, por estructuras de poder que no permiten un intercambio paritario a menos que sea virtualmente. He ahí nuestra objeción.

1.5. (2000-2021): *Ande* y la crítica en el siglo XXI

Frente al cambio de siglo, los estudios literarios (léase la crítica literaria) sobre *Ande* toman nuevos rumbos y se aproximan al poemario desde nuevas aristas teóricas —sin perder de vista el trabajo fundacional de Mudarra (1989)—, tales como la retórica, el psicoanálisis, los estudios sobre las culturas y también a partir de las categorías del pensamiento crítico latinoamericano. De esta manera, se encuentran nuevos sentidos que permiten dar cuenta de la versatilidad del libro de Peralta a despecho de una crítica que, muchas veces, se había centrado en dicotomías que encerraban al texto en una camisa de fuerza limitando su potencia comunicativa, afectiva y semántica. Asimismo, en este nuevo periodo vale poner de relieve las nuevas ediciones del poemario a propósito de los 80 años de su publicación original en 1926 en la ciudad de Puno. El gesto de reeditar la ópera prima de Peralta también supone un camino por el que la crítica literaria peruana

de los últimos años ha comenzado a transitar: la edición crítica de textos tomando como punto de partida las primeras ediciones⁴⁴.

Volviendo a *Ande*, y tal como se ha observado en el repaso de la crítica del siglo XX, existen diversas tesis que van modelando la lectura del poemario. Por ello, en este apartado final, que corresponde a los dos primeros decenios e inicios del tercero del siglo XXI, abordaremos los cinco ejes detectados en las aproximaciones a *Ande* y que, además, se relacionan, de alguna u otra medida, con lo expuesto en los años anteriores. Así, son cinco los aspectos medulares que articulan las propuestas: 1) afirmar que hay una mezcla/asimilación/convivencia/fusión/negociación de dos frentes culturales (el andino y el occidental) colocando entre paréntesis las fricciones, 2) poner de relieve tanto los recursos vanguardistas (aspecto formal) como el sustrato andino (aspecto del contenido), 3) advertir un quiebre en el circuito de comunicación del poemario, lo que genera un grado de heterogeneidad, 4) destacar a los personajes del escenario ficcional y 5) enfatizar las tensiones latentes en *Ande*. Gracias a estos cinco puntos será posible ingresar a este último tramo y averiguar qué es lo que la crítica literaria ha comentado.

1.5.1. Núcleo uno: La transacción cultural armónica

Este primer grupo corresponde a aquellos trabajos en los que hemos notado que los autores tratan de interpretar a *Ande* como un texto donde las interacciones culturales representadas entre lo andino altiplánico y lo occidental —o muchas veces entre el paisaje y los símbolos de la modernidad, respectivamente— devienen en una suerte de producto cultural homogéneo, compacto y soldado. Dicho de otra manera, que en los poemas las diferencias o roces con la modernidad serían superados, las más de las veces, mediante un empleo estético e ideológico de la metáfora, tropo que permitía la creación de un nuevo mundo posible. Uno de los trabajos que sostiene esta idea es el de Cynthia Vich (2000), quien le dedica su libro al estudio del *Boletín Titikaka* y en el que también analiza la

⁴⁴ Un claro ejemplo de ello es la tesis *Para una edición crítica de Nahuín de Eleodoro Vargas Vicuña* (2018). En ella, Luis César Capuñay Chávez realiza un mapeo de sumo interesante sobre el autor de *Taita Cristo*, además de dialogar con un marco metodológico que le permite insertar un precedente sobre los estudios de las ediciones críticas en el Perú y porque rebate las ediciones de *Nahuín* publicadas posteriormente, verbigracia la de Milla Batres. Este trabajo resulta de capital importancia porque comienza a llenar los vacíos de la crítica literaria sobre este campo de estudio y redibuja los precedentes de una investigación para las ediciones críticas de los textos literarios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Otro proyecto crucial, colectivo, de mayor aliento y que comienza a instaurar un nuevo horizonte para los estudios literarios es la colección de literatura peruana que viene realizando la editorial MYL a través de la publicación no solo de los textos bajo una edición cuidada, sino también con estudios introductorios sesudos que involucran nuevas y heterogéneas voces en nuestro horizonte crítico.

poesía de Alejandro Peralta. Para la autora, “[...] no es arriesgado afirmar que en el espacio del *Boletín*, la poesía de Peralta es la que más claramente ejemplifica la experimentación estética que intentaba *imaginar una fusión* entre lo autóctono andino y la modernidad occidental” (p. 107; énfasis nuestro).

Lo problemático de la afirmación de Vich radica en la idea de «fusión» porque se trata de un proceso en donde ambos vectores culturales se unen sin una respuesta o resistencia, es decir, un proceso sumamente ideal. ¿Puede concebirse así este entrecruzamiento de culturas? Frente a esta interrogante, no habría que olvidar las dinámicas de poder implican siempre un (des)encuentro cultural y que la fusión (léase mezcla) no hace sino diluir los conflictos y las diferencias que, a todas luces, nos ayudan a entendernos. Adicionalmente a ello, Vich (2000) propone que en *Ande* acontece una «negociación transculturadora»; sin embargo, sería pertinente cuestionarnos bajo qué o, en todo caso, desde qué presupuestos se está pensando a dicha negociación: ¿acaso desde una lógica que intenta limar las asperezas y entregar productos (en este caso poemas) liberados de aquellas tensiones que articulan y densifican a toda obra literaria? Si bien Vich ya ponía de manifiesto que los poemas de Peralta poseían una nueva lógica, ¿cuál sería realmente?⁴⁵

Américo Mudarra (2000), continuando la tesis que agrupa a este primer núcleo, asevera que “en estas dos grandes configuraciones [los espacios urbano y rural] no encontramos por el momento, conflictos y oposiciones sino más bien *convivencia, cotidianeidad*” (p. 113; énfasis nuestro). En este caso, observamos que términos como «convivencia» o «cotidianeidad» suponen espacios ficcionales donde no existiría un lugar para el desencuentro no tanto entre culturas cuanto entre espacios que remiten a ellas. Pese a que el docente sanmarquino no niega que podría presentarse algún tipo conflicto, no desarrolla en qué momento o en qué sección del poemario o de cierto poema se halla dicha disonancia o choque entre lo andino altiplánico y lo occidental, respectivamente;

⁴⁵ Aparte de la noción problemática de «fusión» que invisibiliza dinámicas, experiencias y la heterogeneidad, al analizar el poema “lecheras del ande” —que no pertenece al poemario pero que presenta un mismo horizonte de sentido y que se publica en 1927 en el número 9 de *Amauta*—, Cynthia Vich dirá lo siguiente: “el tema indigenista se expresa [...] dentro de una atmósfera ensoñadora que busca crear un espacio nuevo donde la vida urbana y la rural *se fundan en plácida armonía*” (p. 114; énfasis nuestro). Resulta interesante la idea de crear un espacio mediante la representación literaria, mas ¿este tipo de espacio es necesaria y puramente armónico y eufórico? Al margen de los lúcidos análisis que ejecuta Vich de los poemas escogidos, este tipo de aseveraciones permite encontrar una mirada muy parcializada de la poesía de Alejandro Peralta que sintonizan más con la defensa de su propuesta.

por el contrario, los vocablos en cursivas guardan puntos de contacto con lo planteado por Cynthia Vich.

Por su parte, en una de sus investigaciones iniciales, Vladimir Terbullino (2005) es tributario de algunas ideas defendidas por Vich y sostiene que “*el conflicto* de la identidad heterogénea del sujeto latinoamericano *se resuelve*, a nivel estético, en una ilusoria *representación armónica* del mundo” (p. 28; énfasis nuestro). Adicionalmente, indica la presencia de un sincretismo andino. Estas aseveraciones podrían dialogar bien —aunque no sin ciertos reparos— con el poema que analiza en su artículo (“la pastora florida”). Empero, el problema estriba cuando el autor las generaliza, pues en el párrafo conclusivo de su artículo menciona que “El sujeto poético plantea una religiosidad que es *sincretismo* de la católica y una visión animista de la aymara, así como una visión del mundo que *conjuga* la tradición con la modernidad” (p. 31; énfasis nuestro). En ese orden, hubiera sido clave aclarar la idea de sincretismo que se está manejando de manera operativa para ingresar en la poética peraltiana. ¿A dónde direcciona dicho proceso? De las palabras que emplea el autor, todo indica a que este sincretismo implica un terreno llano, horizontal y asfaltado para que ingrese la modernidad.

Posteriormente, Terbullino (2006) publica otro trabajo donde amplía un poco la mirada y se concentra en fragmentos de otros poemas de *Ande*. No varía mucho, en cambio, la idea que sostiene el autor con respecto a la «resolución» de los conflictos reales en el plano estético (léase literario), situación que se traduce en “una *ilusoria armonía* en la representación del mundo, donde lo moderno (occidental) y lo tradicional (andino) *se imbrican*” (p. 7; énfasis nuestro). Esta ilusión que se ampara en la lógica desiderativa, según Vich (2000), conduciría a una estrategia para mostrar que el mundo andino puede dialogar con lo moderno. Si bien existe un mecanismo de apropiación de ciertos elementos y estrategias de la modernidad por parte de Peralta, habría que profundizar a dónde está realmente conllevando dicho ejercicio. En la misma línea de la sutura diferencial y ahora enfatizando en el papel clave de la metáfora, Terbullino (2006) dirá que en el poemario esta se encuentra “creando la ilusión de armonía” (p. 8). No coincidimos con esta última afirmación, pues sostenemos que *Ande* sí muestra trazas de

este proceso desequilibrante que supusieron las desiguales modernizaciones en el territorio peruano⁴⁶.

Boris Espezúa Salmón (2013) sostiene que la poesía de Alejandro Peralta puede ser tomada en cuenta como un ejemplo de interculturalidad literaria. Esta tesis que desliza el autor no deja de ser interesante; empero, el grueso de su trabajo discurre por un cauce liberado de fricciones, las cuales, sin duda, también forman parte de los procesos interculturales. A pesar de que desde el inicio de su ensayo sostiene, por un lado, que la interculturalidad la entiende no como una simple mezcla, sino como “el resultado creativo, vanguardista, novedoso, de una fusión” (p. 96); y, por otro lado, que la poesía de Peralta —atendiendo a dicha fusión— “permite mostrar una realidad heterogénea” (p. 104), Espezúa continúa por la senda de lo equilibrado y de lo compacto e indicando una heterogeneidad superficial, pero cierta, en la poesía de Peralta. Por ello, creemos que términos como «sincretismo», «fusión», «mezcla» o «síntesis», que Boris Espezúa retoma e inserta en su texto, en vez de revelar las distintas aristas semánticas del poemario o de mostrar las lógicas discursivas y afectivas en función de los grupos culturales, reduce su carga semántica. No obstante, remarcamos la importancia de la lectura de algunos poemas de Peralta desde la idea de la interculturalidad.

Por último, Jamir Mendoza Preciado (2013) reflexiona desde la neorretórica y la lingüística cognitiva empleando los sustentos teóricos de Arduini y Lakoff y Johnson, respectivamente, a fin de desentrañar el papel que cumple la metáfora en *Ande*. Aun cuando la perspectiva metodológica es innovadora para un acercamiento al poemario de Peralta, sostenemos que la lectura en la que decanta el crítico se alinea a matizar los desencuentros por las aguas de la recepción y de la pasividad sin respuesta alguna. Mendoza, por ejemplo, sostiene que “en *Ande* [...] se consigue configurar *perfectamente* el universo andino con el mundo moderno” (p. 180; énfasis nuestro). Cabría plantearnos la inquietud sobre cómo podría concebirse una perfección entre ambos universos culturales habida cuenta de los quiebres y los silencios de una modernización que, así como brindaba oportunidades a una minoría, también capitalizaba las vidas de muchos y muchas. Entonces, ¿deberíamos asumir que en *Ande* no se halla representado dicho

⁴⁶ Los argumentos que sostiene Vladimir Terbullino en ambos trabajos, siempre en consonancia con los de Cynthia Vich (1998, 2000), serán ampliados en sus tesis de licenciatura (2011). A su vez, es necesario precisar que los hemos contemplado en el núcleo cinco, es decir, donde se evidencian las tensiones en *Ande*, postura con la que comulgamos.

acontecimiento? Al margen de que el autor se centre en la metáfora para sostener dicha afirmación, existen otros recursos que deben explorarse en el poemario.

A la perfección aludida por Mendoza (2013), deben sumársele otras construcciones que transitan por el mismo rumbo semántico: “total armonía” (p. 180), “espacio ficcional híbrido y conciliatorio” (p. 181) o “perfecta convivencia” (p. 182), la cual se liga a la idea de cotidianidad sostenida por Mudarra (2000). Si ahondamos más en el artículo, encontraremos ciertos comentarios que estarían neutralizando el accionar de las culturas andinas. Uno de ellos es el siguiente: “Nuestro poeta logra plasmar en su poemario un espacio dinámico, el ande, que recepciona sin cuestionamiento los elementos modernos de la urbe” (p. 190). No comulgamos con este punto toda vez que sería aceptar que 1) el sustrato andino del poemario se estaría estructurando como un telón de fondo plétórico de pasividad y que 2) las culturas andinas solo cumplirían un rol de asunción. Una situación similar es cuando arguye que a través de “una negociación transculturadora, Peralta apertura un *espacio de conciliación* entre la modernidad de la urbe y la tradición andina” (p. 192; énfasis nuestro). Haciendo eco de la negociación de Cynthia Vich (2000), Mendoza diluye lo conflictual gracias a la conciliación.

1.5.2. Núcleo dos: El impacto de la ciudad letrada

Este segundo bloque está conformado por aquellos trabajos que remarcaron un aspecto importante sobre *Ande*: ¿hacia quiénes en verdad estaba dirigido? Es decir, teniendo en cuenta que en los poemas existe un locutor personaje o locutor no personaje que interactúa con un alocutario —ambos en tanto personajes—, también existiría un lector al que se dirige dicho poemario. Aun cuando *Ande* se encuentre construido discursivamente en español —con giros coloquiales y voces quechuas y aymaras—, el público al que se proyecta no es necesariamente un colectivo quechuahablante o un grupo aymarahablante, sobre si tomamos en cuenta la minúscula población letrada y alfabetizada en Puno durante la segunda década del siglo XX. Esta tesis, que ha sido remarcada por la crítica que ahora abordaremos, se ha enfatizado como una característica que muchas veces escapa de lo literario y se incrusta únicamente en la esfera social. Por tal motivo, sostenemos que el único investigador que subraya la esfera artística sin desgajarla de lo social es Jorge Cornejo Polar (2003) cuando advierte la heterogeneidad que atraviesa al poemario.

La investigadora Cynthia Vich (2000), si bien no analiza todo el poemario de Peralta, se detiene en algunos textos y brinda puntos cruciales para la interpretación. Así,

al abordar “el indio antonio”, sostiene que a pesar de que “poemas como éstos [sic] no salieran de un circuito de producción y consumo intelectual bastante cerrado —que anulaba su eficacia como gestores de un cambio en las condiciones que criticaban— no significa que la denuncia no estaba allí” (p. 121). De este pasaje, cabe resaltar la idea de un circuito de producción y consumo intelectual, pues se trata de una propuesta que Antonio Cornejo Polar había desarrollado para el estudio de la novela indigenista en el Perú⁴⁷. Este circuito anotado por Vich, también nos permite traer a colación la idea de «sistema literario» en el que se insertaría la poesía de Alejandro Peralta y de buena parte de los escritores puneños de la época⁴⁸. Así las cosas, para la autora, *Ande* se comporta como un texto cuyo destinatario son las clases medias alfabetizadas y no aquella población andina (quechua y aymara) a la que los intelectuales del grupo Orkopata defendían mediante la tribuna ideológica y cultural, situación que introduce un primer quiebre en la producción poética de Peralta.

Antonio Cornejo Polar (2000) no ha explorado detenidamente la poesía vanguardista, pero emite un juicio clave para comprender esta idea del quiebre en el circuito. Para el crítico arequipeño, “la heterogeneidad cultural y social de esta poesía [...] encuentra en la intermediación del personaje una manera de limar las contradicciones de su *modo de producción*” (p. 204; énfasis nuestro). ¿Cuál sería el modo de producción al que se refiere Cornejo Polar? No perdamos de vista que Alejandro Peralta se comporta como un sujeto letrado (léase intelectual) que, aunque no realizó estudios universitarios, sí poseyó un bagaje cultural que creaba una distancia con el grueso de la población puneña de la época. De esta manera, el modo de producción se encuentra asociado, por ejemplo, a la propia instancia productiva del discurso (el poeta-letrado) y al lenguaje que emplea (el español), y que lo circunscribe a un circuito de comunicación de un grupo alfabetizado basado en la posesión de cierto capital simbólico. ¿El poeta fue consciente de ello? Postulamos que sí, pero sin olvidar que la mayoría de los escritores vanguardistas de los

⁴⁷ Vid. Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y Sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay. En este libro, el autor desarrolla y amplía la categoría de «literaturas heterogéneas» y advierte que el circuito de comunicación se halla vinculado a un universo occidental; esta idea, pues, es la que Cynthia Vich estaría reactualizando en su propuesta.

⁴⁸ Antonio Cornejo Polar (1989) postula, cuando menos, tres sistemas en la literatura peruana: a) sistema literario ilustrado en lengua castellana, b) sistema literario popular (también en español) y c) sistema literario en lenguas aborígenes. Desde luego, *Ande* se ubica en el primero por emplear los códigos de las vanguardias y, sobre todo, por optar por el español como la lengua que estructura al grueso del poemario.

Andes empleó el español como lengua hegemónica no tanto para crear estas grietas como para desestructurar y sabotear el sistema dominante desde su propia lógica.

La propuesta más ambiciosa corresponde a Jorge Cornejo Polar (2003), debido a que no se concentra únicamente en la fisura lingüística entre el poeta-emisor-letrado y las poblaciones quechuas y aymaras-receptoras-no letradas. En sus propias palabras: “el autor del primer libro de poesía indigenista no es indio sino mestizo” (p. 214); a partir de esta primera advertencia, el crítico indica que se trata de una “primera heterogeneidad” (p. 214) y que, a todas luces, supone la situación social de jerarquías que atraviesan a los sujetos. Esta primera heterogeneidad, entonces, se ubicaría en la esfera extratextual de *Ande*, pues no hablamos del locutor del poema ni del alocutario o alocutarios del mismo ni tampoco de cualquier otro rasgo textual. Sin embargo, el artículo de Cornejo Polar trasciende este primer acercamiento superficial e ingresa en la esfera literaria de *Ande* para seguir relievando la heterogeneidad que lo envuelve. Llegados a este punto, el juicio de Jorge Cornejo Polar se hermana con el de Cynthia Vich y el de Antonio Cornejo Polar, pues estos sostenían que el circuito de comunicación externo entre el autor (emisor) y las comunidades aymaras y quechuas (supuestas receptoras) se encontraba quebrado.

Jorge Cornejo Polar (2003) seguirá refiriéndose a la heterogeneidad de *Ande* e identificamos tres grados adicionales que se unen al primero: 1) la escritura del libro en castellano, 2) algunos poemas no son considerados como indigenistas sino simplemente como vanguardistas y 3) la presencia de rasgos modernistas. De estos tres puntos, es necesario destacar que son articulados por el español, esto es, por los códigos y recursos lingüísticos que manejó Alejandro Peralta. Estos nuevos niveles de heterogeneidad crearían un silencio como producto de la fractura del circuito de comunicación si se piensa a los colectivos que tienen como lenguas maternas al quechua o al aymara como los receptores de este poemario. De esta manera, Jorge Cornejo Polar anota estas nuevas dimensiones que confirman las grietas del poemario y que lo convierten en uno de los libros más intrincados de la vanguardia peruana, muchas veces reducido a binomios categoriales como tradición/modernidad o andino/occidental que limitan su potencia literaria. No obstante, hay que poner de relieve que el quiebre del circuito de comunicación se daría solo en caso de que el poemario haya sido pensado para las comunidades no alfabetizadas.

Siguiendo la idea sobre hacia quién estuvo direccionado el libro, Vladimir Terbullino (2005) comenta que “esta producción estaba dirigida a un sector de poder” (p. 31). Según este breve fragmento, se ponen de relieve implícitamente varias estructuras jerárquicas de la sociedad peruana. Así, habría un grupo de poder absoluto oligárquico; luego vendría otro grupo de poder intelectual regentado por el hispanismo y muchas veces ligados al primero y cuyas barreras se tornan porosas; tras ellos vendrían los sujetos letrados de las provincias —acá hallaríamos a los orkopatas, por ejemplo—; y, por último, las distintas comunidades andinas y amazónicas del territorio peruano que han sido y siguen siendo invisibilizadas. De esta manera, sería bueno repensar si en verdad el direccionamiento de *Ande* se trató de una estrategia para reforzar el poder simbólico y hegemónico de intelectuales en el Puno de la época, o si se fue, antes bien, un mecanismo para insertar este tipo de discursos a fin de desequilibrar y trastocar un orden cuadrulado que se puso en entredicho por las capas medias y casi siempre provincianas —cuando no provincianas-andinas— como *locus* heteróclitos de enunciación y de significación.

Para reforzar su postura, Vladimir Terbullino (2006) ratificará que en *Ande* se expresa una visión de mundo “inevitablemente tamizada y ordenada mediante una cultura de poder” (p. 8). Asimismo, que los orkopata —y por extensión Alejandro Peralta—, según Terbullino (2011), intentaron “representar a un grupo social al cual no se pertenecía y cuyo discurso artístico tampoco iba dirigido a este sector” (p. 46). En ambos enunciados se explora una lógica interna (propia del texto y ligada a la cosmovisión) y otra externa (propia del circuito de comunicación autor-receptor), pero donde ambas nos remiten al problema entre quién es el que enuncia y hacia quién se está enunciando el discurso. La arista que agrega Terbullino sería en torno a quién o quiénes se modelan los poemas, es decir, la conflictiva dimensión de la representación de los sujetos o personajes que habitan el espacio ficcional recreado. En este orden, el crítico sigue densificando este segundo núcleo temático en el que prima no solo la situación lingüística, sino también las estructuras de poder que atraviesan tanto a emisores como a receptores.

Américo Mudarra (2016) complementa esta posición en su tesis de maestría⁴⁹. Allí, concibe que *Ande* podría leerse como un libro que media entre “los artistas-intelectuales

⁴⁹ A diferencia de la tesis de bachillerato dedicada a *Ande* en 1989, la propuesta de Mudarra ahora se traslada a la figura de la voz poética para demostrar, en diálogo con la pragmática literaria y la teoría de los actos del habla, que este sujeto ficcional no sería sino la proyección de la conciencia sensitiva del autor real. Así, la tesis se distribuye en tres capítulos. En el primero, Mudarra realiza un recuento de la crítica sobre *Ande* y la divide en dos grandes bloques: la crítica ideológica, centrada más en lo temático, y la crítica estética, focalizada en los recursos estilísticos y formales. En el segundo capítulo, desarrolla y expone el marco

de Orkopata (Alejandro Peralta entre ellos) y su comunidad regional” (p. 10). No obstante, cabría preguntar en qué sentido el libro —a partir de la figura central del locutor⁵⁰— sería un agente que medie a favor de la comunidad regional si el texto se encuentra construido fuertemente bajo un patrón lingüístico occidental y hegemónico. Por el contrario, es más certero pero contradictorio con la idea anterior afirmar que:

El código poético de Peralta, por lo tanto, exigiría un lector preparado para descifrar aquellas metáforas [...] el discurso expresado a través de sus poemas [...] estaba dirigido a un sector evidentemente letrado, y no al grupo social al cual representaban los Orkopata, es decir, la población indígena (Mударra, 2016, p. 92).

En este pasaje se observa con claridad las dos aristas que se exploran al momento de opinar sobre esta suerte de impacto de lo letrado en el poemario. En otras palabras, para Mudarra no solo se trata de la estructura interna de la obra literaria, específicamente en la figura central de la metáfora, en su grado de elaboración y complejidad para el caso de *Ande*, sino también en lo que excede al ensamblaje literario y que se encuentra más afinado a la figura del poeta puneño Alejandro Peralta y la comunidad altiplánica de la segunda década del siglo XX. Es perentorio aclarar que Américo Mudarra, al igual que los demás investigadores, está pensando en un circuito de comunicación donde el emisor y receptor no comparten el mismo código lingüístico y, además, donde el primero se instala en un lugar hegemónico en comparación de los segundos (sus virtuales receptores), quienes manejan una lengua distinta y cuyos mecanismos de lucha y de resistencia nos sugieren dinámicas más pragmáticas como las rebeliones o los levantamientos como correlatos de una agencia propia.

Por tal motivo, Roger Santiváñez (2018) concuerda con lo anterior al corroborar que “[...] todo está visto desde la perspectiva mestiza del poeta, separado podría decirse, de la masa india aunque busque —con toda su mejor intención— representarla y hablar por ella” (párr. 9). Aun cuando las ideas de Santiváñez se deslizan por cuestiones

teórico del que se valdrá para ingresar al análisis literario; a saber, repasa los postulados de la pragmática literaria y la teoría de los actos del habla (Samuel R. Levin), así como la teoría de la lírica (José María Pozuelo Yvancos y Susana Reisz). El tercer capítulo corresponde al análisis de los epígrafes, de los cuales se desprende la aplicación del marco teórico dilucidado en cuatro poemas nucleados en dos bloques en función de la figura del poeta-intelectual: de una parte, “cristales del ande” y “andinismo” —relación con el *mundo de afuera*—; de otra parte, “nocturno de los sapos” y “nocturno del vacío” —relación con el *mundo de adentro*—. Finalmente, la tesis culmina con las conclusiones y la bibliografía utilizada. En síntesis, si bien la propuesta pone de relieve la pragmática literaria, ¿por qué no se analizaron las estrategias discursivas que instrumentaliza el poeta proyectado como conciencia sensitiva, según Mudarra, para interactuar con el público (lectores)? ¿Por qué analizar 4 poemas de los 22 que componen el libro?

⁵⁰ El yo lírico (léase el locutor personaje), en los poemas de Alejandro Peralta, es concebido como un personaje. Esta idea la desarrollaremos en el siguiente núcleo dedicado a los últimos sujetos que pueblan el poemario en conexión con la propuesta de Américo Mudarra (2016).

etnoraciales («mestizo»/«indio»), manifiesta juicios similares a los anteriores entre la direccionalidad del libro y, otra vez, al igual que Terbullino (2011), en la representación e, inclusive, en el papel de la voz. Pese a ello, no coincidimos con la figura de la voz de los sujetos que desfilan en *Ande*, ya que en ningún poema son quienes hablan o toman la palabra como un modo de agenciarse; antes bien, es siempre la otra voz la que los interpreta y los traduce desde su perspectiva o visión de mundo particular.

En esa misma línea argumental, Ulises Juan Zevallos Aguilar (2018) dirá que “con el discurso indigenista construían una posición intermediaria entre indígenas y Estado para seguir conservando pequeños privilegios de una vanguardia que iba siempre delante de los indígenas” (p. 76). De la cita de Zevallos se puede reafirmar una idea que apunta hacia el plano sociocultural en vez que la obra literaria en sí: la posición que ocupa el grupo Orkopata y Alejandro Peralta en tanto poeta frente a la comunidad puneña. Así, Zevallos destaca dos puntos. En primer lugar, que los denominados indigenistas fungen de intermediarios entre los colectivos a quienes intentar representar en sus manifestaciones artísticas y el Estado. En segundo lugar, se pone de relieve los privilegios —acaso simbólicos— que los escritores y gestores del grupo Orkopata venían acumulando desde antes⁵¹ a despecho de la situación de abandono, atraso, silenciamiento y represión que venían sufriendo, principalmente los campesinos, a causa de sus luchas y levantamientos contra los abusos ejercidos por el gobierno de turno, es decir, la dictadura leguista. En síntesis, el impacto de la ciudad letrada como una de las tesis que articula a la crítica se estructuraría a caballo entre dos lineamientos: 1) al reparar en los aspectos superficiales o extratextuales y 2) al tomar en cuenta la constitución del texto literario.

1.5.3. Núcleo tres: Los personajes como presencias colectivas e individuales

Un elemento cardinal en toda obra literaria es el personaje entendido como aquella entidad que se desenvuelve en el espacio ficcional y que posee un saldo de sentido o porta algún significado crucial para la interpretación. Por ello, en este bloque encontramos a la crítica que ha señalado puntos importantes en función de los personajes que aparecen en el poemario de Alejandro Peralta ya sea de manera colectiva o individual. En ese orden,

⁵¹ Nos referimos, solo por citar un caso, al grupo Bohemia Andina y cuyo vocero hemerográfico fue la revista *La Tea* (1917-1920), página cultural fundada por Arturo Peralta (Juan Cajal; después Gamaliel Churata) y en donde publicaron las principales figuras de la vanguardia puneña (Armaza, Churata, Peralta) y otros escritores de la época. En tal sentido, no se trata de que el grupo Orkopata fuese una ruptura tajante y radical frente a la Bohemia Andina, sino pensar en aquel como un colectivo donde van fortaleciendo un nuevo horizonte cultural que muchas veces en *La Tea* estaba ausente: el componente o sustrato andino en las producciones (relatos, poemas, ensayos).

tendremos un grupo de críticos que los tomará como presencias grupales; otros críticos, en cambio, se detendrán más en aquellos personajes específicos que les permiten defender sus hipótesis.

Con respecto a los primeros, tenemos a Luis Fernando Chueca (2006), quien realiza un valioso estudio introductorio a las ediciones facsimilares de *Ande* y *El Kollao* a propósito de los 80 años de la publicación del primer poemario. En dicho trabajo, aparte de referir las características formales que convierten a *Ande* en un texto de cuño vanguardista y también indigenista, Chueca (2006) sostiene dos rasgos interesantes sobre los personajes que se sintetizan en el siguiente pasaje:

los indígenas aparecen mayormente como presencia colectiva [...], como integrantes de coreografías de hombre y mujeres fuertes, vitales y trabajadores [...] Con esto, la poesía de *Ande* ofrecía un elemento discursivo que renovaba de manera fundamental la tradición de representación de los indígenas (p. 14).

De lo anterior, se desprende una representación colectiva de los personajes y cuyo correlato podría leerse como una idea de comunidad dinámica que se va tejiendo en el poemario y que se articula con el trabajo y la vitalidad. Esto es, valoraciones positivas y más afines al mundo de los Andes que las producciones virtuales de un José Santos Chocano o de hombres y mujeres andinas degradados en la pluma de Ventura García Calderón. Asimismo, el otro aspecto resaltante es que Alejandro Peralta al renovar la imagen de los sujetos andinos no solo refresca y remoza la tradición —sobre todo la romántica (lacrimosa) y la modernista (exotista)—, sino también la cuestiona y la resignifica a partir de una revaloración de personajes que se hallaban en los márgenes de la ciudad letrada y que suponen entenderlos desde nuevas coordenadas y horizontes de sentido⁵². Este gesto resulta sintomático y más si tomamos en cuenta el formato desde donde se ejecuta: un discurso poco habitual como el poético.

Así como los agentes humanos cobran protagonismo en el poemario de Peralta, no hay que dejar de lado a la naturaleza en tanto personaje activo y dinámico dentro de la lógica textual. Si bien la crítica inicial —Tauro (1935), Núñez (1938), Cáceres (1973) y

⁵² Esta misma postura la sostienen, aunque de manera mucho más somera, Jamir Mendoza Preciado (2013) cuando asevera que “Peralta, al igual que el Grupo Orkopata, trató de neutralizar la imagen negativa y estereotipada del indígena” (p. 184); y también Aymar de Llano (2015), autora para quien al fin se ve “la figuración de un *indio humano*, no la de un ser detestable por sus defectos y vicios” (p. 112; énfasis nuestro). Como se puede observar, tanto en Mendoza como en De Llano la idea apunta hacia un viraje sobre la representación caricaturesca de los sujetos andinos y la potencia rehumanizadora, respectivamente, que Peralta les imprime a los personajes que habitan en los diversos escenarios que recrea en *Ande*.

Mudarra (1989)— destacó aspectos que la ponían de relieve en cuanto a su conexión (dialógica y tensional) con los personajes humanos, ahora resulta interesante, y de manera complementaria a ello, la aproximación de Dimas Arrieta (2009)⁵³ sobre la naturaleza en tanto entidad a la que debemos entender bajo los presupuestos de un personaje, pues:

[...] tiene vida, recobra un alma que solo puede comunicarse con el hombre andino, en quien reposa esos idiomas sin habla, esa comunicación sin palabras. Lo que se encuentra en esta propuesta de Alejandro Peralta es una biopoética, es decir, una poesía de la vida que eleva y vuelve a los elementos inanimados en animados (p. 282).

Como se puede inferir, el autor enfatiza en tres aspectos: los componentes naturales, el ser humano y el animismo⁵⁴ (personificación). Cada uno de estos denota e inyecta de sentido al discurso de *Ande*; por ello, concordamos con Arrieta (2007, 2009) en que la naturaleza posee cualidades vitales que se potencian gracias a un trabajo con los recursos poéticos y específicamente con la figura de la metáfora en su acepción vanguardista. Pero también llama la atención que se haya concebido al conjunto de textos poéticos de Peralta bajo el rótulo de «biopoética»: como una poética vital o poética de la vida en función de la naturaleza. La definición que brinda Arrieta es escueta y no profundiza en ella, motivo por el que hubiera sido pertinente desarrollar ese punto que ha sido tangencialmente abordado en *Ande*⁵⁵. En adición a lo planteado, es importante comentar que la naturaleza es incluida para interactuar con el ser humano y para cuestionar tanto la mirada occidental y antropocéntrica⁵⁶, como también para desnudar a la modernidad contaminante del

⁵³ Extiendo mi agradecimiento a Jean Paul Espinoza por haberme facilitado, muy gentilmente, una copia del artículo de Arrieta que se encontraba en la biblioteca de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Si bien estamos tomando como referencia el trabajo de Dimas Arrieta publicado el 2009 en el número 7 de la revista *Tipshe*, originalmente apareció en la entrega número 14 de la revista virtual *El Hablador* el 2007 bajo el título “La vanguardia peruana y Alejandro Peralta”. Gracias a las ventajas de la web, este artículo se puede consultar gratuitamente en https://elhablador.com/est14_arrieta1.html

⁵⁴ Al respecto, consultar el breve trabajo aproximativo de Edmundo de la Sota: “El ‘animismo’ en el indigenismo vanguardista de *Ande* de Alejandro Peralta” (2007). Este archivo también puede consultarse gratuitamente en <http://gonzaloespino.blogspot.com/2007/07/ande-de-arturo-peralta-por-edmundo-de.html>

⁵⁵ Otros autores que también han evidenciado ribetes vitales en la naturaleza han sido Cynthia Vich (1998, 2000), sobre todo en la figura capital del sol; Vladimir Terbullino (2005, 2006, 2011), quien se enfoca esta característica cuando habla del sincretismo andino en “la pastora florida”. Además, estudios más recientes como los de Edmundo de la Sota (2021), quien se centra en la figura del animismo y expone sus variantes en el poemario (pp. 55-57), así como la importancia de la écfrasis y de los interlocutores en *Ande* desde la perspectiva de Oswald Ducrot; o en un trabajo propio (Luján, 2021), donde sostenemos, al igual que otros críticos, que la naturaleza estructura al poemario y que, por ello, ya no debe verse como un simple telón de fondo y sí como una entidad modelada como personaje participativo desde la idea de la «poesía transcultural». Este último aspecto será ampliado en el capítulo dos.

⁵⁶ El investigador Vladimir Terbullino (2006) también avala esta línea argumental al manifestar que: “El sujeto no es impermeable a su ambiente, se encuentra en ósmosis con el viento, el lago Titikaka, los animales, propia de una *concepción no homocéntrica* del mundo” (p. 7; énfasis nuestro).

medio ambiente en tanto dinámica que intenta sustraer y monopolizar los espacios (léase el territorio). Esta ideas las corroboraremos en el tercer capítulo.

Ahora bien, trasladémonos a la exposición y discusión del segundo grupo de críticos, aquellos que distinguen un personaje particular o nominalizado. El primero es Vladimir Terbullino (2011), quien dedica su tesis al poemario de Peralta y divide su investigación en cuatro capítulos⁵⁷. En líneas generales, podríamos indicar que la propuesta de Terbullino distingue tres niveles en cuanto a la aparición de la mujer en *Ande*: uno, concebida como entidad etérea que vive en la mente del sujeto poético y ligada a una lógica que echa raíces en el imaginario de la tradición hispánica; dos, en la «india» —optamos por el término de mujer andina— en función de los trabajos cotidianos que realiza, pero como presencia que se articula con el paisaje; y tres, la pastora Antuca como un personaje individual y *sui generis* que posee agencia y que, a su vez, subvierte los cánones femeninos establecidos durante el siglo XIX e inicios del XX. Así, la tesis de Terbullino se convierte en la primera que estudia la imagen y el papel de la mujer⁵⁸ (en específico la Antuca) desde un marco teórico novedoso que toma los aportes de Slavoj Žižek en función del psicoanálisis y de Pierre Bourdieu sobre la teoría de la dominación.

El primer nivel sobre la concepción de la mujer en el poemario permite a Terbullino (2011) afirmar lo siguiente: “En Peralta, la mujer aparece incorpórea o simplemente no

⁵⁷ En el primer capítulo, Terbullino (2011) realiza un contrapunto entre la mujer construida y ligada a la tradición hispánica y cuyo correlato es una presencia etérea que sirve como una entidad desencadenante de los afectos, emociones y percepciones sentimentales del yo poético; para ello, se basa en el análisis de “orto”, “canto en brumas” y “saeta” siguiendo algunos postulados lacanianos como la «Cosa imposible» o el «gran Otro» —en función del sujeto femenino—, a partir de las ideas de Slavoj Žižek. En el segundo capítulo, sin dejar de lado el psicoanálisis, Terbullino comulga con las ideas de Dorian Espezúa (2000) sobre la concepción del «indio» como categoría que se inserta en el ámbito de lo imaginario y no de lo «Real» (entendido este último como lo inaprehensible o lo no empaquetable mediante el lenguaje); de esta manera, y homologando en base a las actividades que realizan tanto al «indio» como a la «india» —naciones sumamente problemáticas, peyorativas y con una carga colonial inobjetable—, analiza lúcidamente, pese a este reparo, los poemas “cristales del ande”, “chozas de medio día”, “balsas matinales” y “el indio antonio”. En el tercer capítulo, hace lo propio con “la pastora florida” mediante un marco teórico que pone de relieve al sujeto femenino desde el psicoanálisis; es aquí donde radica uno de los aportes fundamentales en la crítica de Alejandro Peralta, toda vez que la tesis supone un enfoque novedoso, aunque por momentos pareciera forzar algunos aspectos de la interpretación para no perder el hilo teórico. El cuarto capítulo es más expositivo y tiene que ver con las representaciones de la mujer en el espacio sociocultural a partir de la lectura del *Boletín Titikaka* y la presencia de las mujeres escritoras en él. Finalmente, la tesis culmina con las respectivas conclusiones, la bibliografía empleada y con un anexo que contiene fotos del poemario completo y una carta que Alejandro Peralta envía a José Carlos Mariátegui.

⁵⁸ Quizá uno de los comentarios más entusiastas en el primera época de la recepción de *Ande* lo brinda José Antonio Encinas (1926), específicamente sobre la mujer del Ande cuando se la piensa como “VENUS DE BRONCE / ojos mojados de totorales” (Peralta, 2006, p. 36), pues el pedagogo dirá que se trata de “la más perfecta y la más *optimista* descripción a la par que más alto y admirable elogio de la india, MADRE DEL PERU [sic]” (*BT*, p. 6, énfasis del autor). Este optimismo también guarda puntos de contacto con lo que menciona Chueca (2006) y Mendoza (2013) sobre el quiebre del estereotipo de los sujetos andinos.

aparece sino como soledad del poeta” (p. 21); o que, las más de las veces, “se convierte en el sustento de la dominación masculina a través de papeles pasivos” (p. 28). Es decir, sí existe un personaje femenino en *Ande*, solo que este se estructura a partir de significantes como «incorporeidad» y «pasividad» —o también los de «musa» o «cortesana», según el autor—, lo cual nos conduce a inferir que se trata de un sujeto femenino carente de agencia. No obstante, si bien comulgamos parcialmente con la idea que sostiene el autor en torno a que la mujer pareciera vivir únicamente en la racionalidad del yo poético y en la disforia sentimental de este a raíz de ausencia de aquella, habría también que traer a colación que este capítulo se estructura a partir de tres poemas estratégicamente seleccionados y que refuerzan el objetivo del autor en este primer nivel: demostrar que una de las aristas del personaje femenino se construye a partir del amor cortés y en donde la dama posee una posición quietista.

El segundo nivel corresponde al personaje humano andino. Según Terbullino, existiría una especie de gradiente en los poemas escogidos y en función de la representación de «lo indio» —como él lo llama— para sostener que tanto el hombre como la mujer andinos poseen rasgos que permiten su homologación. Siguiendo lo argumentado por Terbullino (2011), no perdamos de vista cómo concibe a los personajes altioplánicos del poemario:

[...] debo decir que el “indio” de los indigenistas no existió porque fue una construcción imaginaria. El problema de este movimiento fue que trataron de representar lo Real imposible (en terminología lacaniana) y, todos los críticos, hasta hace poco, valoran las obras indigenistas es base al acercamiento de este “indio real” (p. 31).

Al margen de que a la corriente o movimiento ideológico, cultural y artístico llamado indigenismo se le haya catalogado casi siempre bajo la parábola del realismo o desde la insistencia de una lectura «desde dentro», resulta interesante lo que plantea Terbullino en consonancia con las ideas de Dorian Espezúa (2000). Solo habría que precisar que esta no-existencia en lo Real (léase en el plano de lo pragmático) resulta evidente porque nos encontramos frente a un texto literario y no ante un documento que está interesado en mostrar datos, fechas o sujetos reales como si lo haría, por ejemplo, un documento etnográfico o sociológico. Con esto no queremos decir que lo literario no se articule en base a dichos elementos; antes bien, ponemos de manifiesto que un texto literario supone ingredientes ficcionales que viabilizan recrear mundos semánticos, ideológicos y afectivos por medio de un mecanismo interno que se traduce en la estructura

literaria de la obra, que es, principalmente, desde donde se debería partir antes de contrastar mimética y especularmente lo representado ficcionalmente con la realidad real. Esta, pues, sería la idea que late en la cita de Terbullino al parafrasear a Espezúa.

No obstante, sí disentimos totalmente con el tesista cuando menciona que en *Ande* se puede “observar la representación de “lo indio” —y dentro de esta noción lo femenino— desde una generalidad en la cual los personajes carecen de subjetividad y está en comunión con la naturaleza (animalizados)” (p. 43). En primer lugar, puesto que se trata de una generalización del capítulo que solo analiza cuatro poemas de los veintidós que componen el libro; en segundo lugar, dado que urgiría cuestionarnos a dónde realmente apunta aquella «animalización»; en tercer lugar, ¿por qué homologar, primero, y generalizar, después, el componente andino del poemario cuando ello no hace sino diluir las diferencias y direccionar una lectura parcelada?; y, en cuarto lugar, porque partimos de que los vínculos del hombre y mujer andinos que guardan con los diversos agentes naturales, animales o minerales implican una lectura distinta respecto de la cosmovisión occidental y antropocéntrica.

El tercer nivel, en cambio, tiene que ver con el exhaustivo análisis de “la pastora florida”, específicamente de la figura de la Antuca como aquel sujeto femenino que subvierte los roles tradicionales asignados a la mujer desde la asunción de un *ethos* indígena que dialoga con la vanguardia del momento. En tal sentido, para Terbullino (2011), la Antuca es un personaje activo que recorre el poema y que convierte en objeto de deseo al sujeto masculino (el Silvico). Cabe destacar que los roles de aquella mujer que vivía en la subjetividad del yo poético (es decir, la que se hallaba en el primer nivel) se ha trocado en un cuerpo performático que existe y que dispone sus acciones en función de su propio goce. Sumado a ello, el autor sostiene que en este poema se lleva a cabo la vehiculización del proyecto modernizador, el cual, desde luego, “no supone una incoherencia en la construcción de una nueva identidad que aliance lo foráneo con lo autóctono” (p. 68). A partir de esto, Terbullino sostiene que es en “la pastora florida” donde este proyecto se concretaría tanto en el nivel del personaje como en el nivel de un sincretismo religioso que cuestionábamos en el primer núcleo.

Sin embargo, resulta clave la lectura del autor desde el marco teórico que toma herramientas teóricas del psicoanálisis y siguiendo las propuestas de Žižek y Bourdieu, dado que apertura, por primera vez, una interpretación de *Ande* profundizando en el

personaje femenino. Dicho esto, cuando Terbullino alude en el título de sus tesis a «la imposible articulación» de las tradiciones andina e hispánica encarnadas en la figura de la representación de la mujer, habría que indagar si es que realmente el poemario busca o intenta mostrar al lector una imagen armónica, engarzada y orgánica entre ambas tradiciones, así como también si es que lo intenta en base al universo andino y a la llegada (parcial y fragmentada) de la modernidad. O quizá se trataría, por el contrario, de mostrar un escenario distinto (no real, por supuesto) en el que los productos de esta modernidad atentan no solo contra el ser humano en su integridad, sino también contra el medio ambiente (léase la naturaleza que los rodea), hecho que sintoniza más con una mirada atenta y crítica de esta idea de modernidad.

Marcos Mondoñedo (2015)⁵⁹, por su lado, también analiza el texto “la pastora florida” y pone atención en el personaje particular de la Antuca para plantear que es ella la responsable del cuestionamiento del proyecto cosmista que estaría estructurando el poema. Esta hipótesis la teje el crítico sanmarquino tomando como marco teórico los postulados de Alain Badiou en la noción de los «múltiples» (subconjuntos diferenciados o individualizados). Dicho en términos concretos, hay muchos múltiples en “la pastora florida” que están incluidos dentro de un conjunto general bajo el arco conceptual de «lo andino». Este procedimiento articulador lo ejecuta la metáfora, pues hace las veces de figura ensambladora que impide la formación de estos múltiples. Atendiendo a ello, Antuca “es distinguida de los demás múltiples [que alientan el proyecto cosmista] sin que por ello deje de ser un múltiple normal, presentado y representado” (p. 6); es decir, ella estaría estableciendo un nuevo grupo de estructuras conjuntistas, pero que fracturan la armonía. Sobre este punto volveremos en el último núcleo.

Por último, Américo Mudarra (2016) se concentra en un personaje individual: el sujeto poético de los poemas. Este trabajo es la segunda tesis que le dedica a *Ande*, pero ya no abocado en el qué ni en el cómo se dice el discurso, sino en quién lo dice. Para tal empresa, se vale de la pragmática de la lírica y de la teoría de los actos de habla en consonancia con los presupuestos teóricos de Samuel R. Levin y algunas reflexiones de José María Pozuelo Yvancos y Susana Reisz sobre el texto lírico. Así las cosas, la tesis

⁵⁹ Agradezco la gentileza de Christian Cachay Luna por haberme facilitado el texto de Marcos Mondoñedo (2015) cuando este documento ya no se encontraba disponible en la web y me era urgente consultarlo. Actualmente, el artículo se encuentra alojado en <https://gepsidic.wixsite.com/gepsidic-revista/i-y-t-2> Se trata de la segunda entrega de la revista virtual *Intervenciones y trazos*; asimismo, sugerimos revisar este número dedicado a las vanguardias literarias en el Perú.

que defiende Mudarra (2016) con respecto al personaje (léase sujeto poético) es que este no sería sino “la proyección de Alejandro Peralta y, por extensión, de los demás integrantes de Orkopata” (p. 64). Aquí, como bien lo sustenta Mudarra, no debemos asumir equívocamente que el poeta (sujeto real) es quien aparece miméticamente proyectado en el plano ficcional del texto literario, puesto que en realidad se trata de una instancia mediadora a la que el tesista articula bajo la noción o concepto de «conciencia», la cual no estaría relacionada tanto con la biografía cuanto por la visión de mundo.

Alineado con las ideas de Susana Reisz, Mudarra (2016) precisa que sería una «conciencia sensitiva», exactamente la de uno de estos sujetos alfabetizados que formaban parte del grupo Orkopata, la que estaría estructurando al poemario como entidad mediadora entre el emisor y sus lectores: “nos referimos a Alejandro Peralta, quien organizará y plasmará en *Ande* las expectativas y objetivos que celosamente anhelaban” (p. 73). Esta conciencia sensible no solo es la que se proyecta en los poemas, sino también la que deviene en aquel personaje que transita por cada uno de los textos bajo una figura clave para la lectura de Mudarra: el poeta-intelectual del grupo Orkopata. ¿Cómo se manifestaría ello? Esto se comprueba, según el autor, en el análisis detenido que realiza de los epígrafes que fungen de pórtico textual de *Ande*; gracias a ellos, se percibe tres categorías: «creación», «lo externo» y «lo interno». Atendiendo a estas tres ideas-eje, Mudarra propone que este sujeto poético (léase conciencia) se comporta como poeta, intelectual y como sujeto letrado en la ciudad de Puno que trata de hacer las veces de mediador con sus receptores.

En la investigación se analizan “cristales del ande”, “andinismo”, “nocturno de los sapos” y “nocturno del vacío”. En los dos primeros, cuyo escenario es lo externo ligado al paisaje y a la naturaleza, el personaje central y nominalizado lo encontraríamos tanto en el uso del impersonal como en el empleo de la primera persona («yo»), respectivamente; esto, según Mudarra, implica una estrategia de posicionamiento del sujeto intelectual (su conciencia) proyectado en el poema y posicionándose en el campo cultural puneño. Los dos poemas restantes, por su parte, y en donde prevalece el empleo nuevamente de la primera persona en singular, tienen como escenario un ámbito propio e íntimo; es decir, en la soledad del poeta-intelectual en donde acontece, muchas veces por sugerencia, el quehacer creativo. De esta manera, y sin perder de vista las categorías de «creación», «lo externo» y «lo interno»:

[...] el *sujeto poético* de *Ande* se halla situado en dos planos, uno de *interacción con el entorno* que lo rodea, ya sea con los habitantes de la región o con los elementos naturales como el Sol o el Lago Titicaca; pero también otro *plano más íntimo*, donde se exteriorizará su sentimiento de desarraigo y de búsqueda de comunicación con una instancia superior (Mударra, 2016, p. 69; énfasis nuestro).

Tal como se puede observar, el investigador destaca el personaje central que aparece en *Ande* de acuerdo con su lectura: la voz poética modelada y proyectada bajo la idea de un sujeto-intelectual que interactúa. Si bien la tesis es interesante, nuestro reparo estriba, por un lado, en la escasa cantidad de poemas analizados (solo el 18% del total que componen el libro), lo cual podría conllevar a una lectura sesgada; y, por otro lado, en que se deja de lado la figura del receptor como una entidad rígida y sin participación, dado que, como el propio tesista afirmaba siguiendo a Luis Fernando Chueca (2006), en muchos de los textos la voz poética no se articula o no forma parte del universo en que se desarrollan las acciones cotidianas de los personajes de *Ande*. Entonces, es cierto que existe una especie de desgaje de este sujeto poético frente a los sujetos andinos altiplánicos, situación que Mudarra identifica en la imagen del poeta-intelectual; sin embargo, ante la presencia de este silencio a raíz de los distintos códigos lingüísticos, la pragmática, desde nuestra perspectiva, no llega a acoplarse ni a funcionar completamente, sobre todo porque el lenguaje en que está escrito el poemario se convierte en una barrera.

1.5.4. Núcleo cuatro: Las tensiones en *Ande*

Este último apartado es el menos explorado en *Ande*. Declaramos que esto ha sido por causa de lecturas que alineaban al poemario en una propuesta de conciliación, de hibridez, de armonía o de negociación que muchas veces lindaba con el zurcido de las diferencias o con el hecho de presentar un proyecto perfectamente organizado vía lo simbólico. A despecho de esta postura de buena parte de la crítica, hemos creído necesario introducir, aunque de forma breve, un bloque en el que advirtamos que *Ande* también cuestiona y problematiza la modernidad. A su vez, los autores que se han acercado sobre este punto lo han hecho a partir de poemas o de versos, pero no desde el corpus textual que supone *Ande* en tanto libro y como propuesta mayor. Un primer acercamiento es el de Ulises Juan Zevallos Aguilar (2006), quien se detiene en un par de versos del poema “canto en brumas”: “Los carbones cardiacos de la locomotora / han quemado los horizontes de los días” (Peralta, 2006, p. 63). Frente a ello, Zevallos (2006) sostiene que:

[...] es clara la *visión negativa* que se tiene del tren [...] en estos versos se demuestra el rechazo a uno de los símbolos de la expansión capitalista que no sólo [sic] causaba la *explotación* de los recursos naturales y humanos sino también *contaminaba* el medio

ambiente con su negro humo. Esta visión de la locomotora se inscribe en una *visión crítica* de la modernidad como *factor deshumanizante y antiecológico* (p. 2134; énfasis nuestro)⁶⁰.

La opinión de Zevallos sobre los versos citados del poema es clara y contundente. Entonces, reactualicemos el núcleo uno de la lectura en torno a *Ande* para confrontarlo con este último y preguntarnos si en el poemario se liberan o, en su defecto, se amenguan estas tensiones que introduce también la modernidad al deslizarse en un espacio distinto al occidental y en donde adquiere nuevos ribetes de significación. No ahondaremos en el fragmento de Zevallos, pues nos será de mucha utilidad cuando analicemos completamente el poema “canto en brumas”. De momento, solo cabe precisar que el crítico resalta: 1) la visión desencantada de la modernidad por parte de la voz poética en la figura de la locomotora, 2) la tensión de la naturaleza y lo humano frente a los embates o estragos de la modernidad y 3) el componente crítico de los versos siempre en función de estos procesos de modernización y de su supuesta instalación plácida, pacífica o armónica.

Por su parte, Vladimir Terbullino (2011) también expone un reparo que se encuentra en *Ande* sobre los presupuestos contradictorios de la modernidad, específicamente en el análisis de “balsas matinales” y de “canto en brumas”. En ambos casos, el crítico literario, a pesar de que aún mantiene la idea que rige al primer núcleo (la imbricación armónica entre lo occidental y lo andino), indica que la aparición o que la presencia de la modernidad se encuentra en una posición que desestructura y que desestabiliza, respectivamente, los escenarios planteados en cada uno de los poemas. Precisamos que las ideas que desliza Terbullino tienen que ver con traslado de sentido de aquellas «balsas matinales» por «lanchas piratas», de un lado, y el verso que habíamos citado en la lectura de Zevallos (2006), de otro lado. Sin embargo, cabe indicar que la mención es breve y solo a manera de referencia, lo cual se comprende, pues el objetivo matricial de la tesis lo articula la figura de la mujer y cómo se halla representada en el poemario, motivo por el que no se profundiza en dicha idea que corresponde a este último y cuarto núcleo.

A partir de una lectura comparatística, Carlos Ramos Millones (2012) analiza los libros *Ande* de Alejandro Peralta y *Una esperanza i el mar* (1927) de Magda Portal. El

⁶⁰ Esta reflexión de Zevallos, aunque con ligeras variantes, apareció años más tarde en otra publicación del autor. *Vid. Literatura y cultura en el sur andino. Cusco, Puno (siglos XX y XXI)*. Lima: Ministerio de Cultura & Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, 2018, p. 83.

juicio que rescatamos del autor es el siguiente: “Ambos poemarios, desde su lugar de enunciación, denuncian *una serie de tensiones* producto del proceso de modernización” (p. 62; énfasis nuestro). Es interesante la idea que desliza Ramos, pero resulta sintomático que no evidencie ello en su lectura por medio del análisis de los poemas que estructuran un discurso que no solo dialoga con la modernidad, sino que también —ratificamos— la pone en entredicho. ¿A qué tensiones se refiere precisamente Ramos? ¿Cómo se encuentran representadas en los poemas de Peralta y de Portal, respectivamente? ¿Qué función desempeña el lugar de enunciación (Puno y Lima, si seguimos el orden de publicación de los poemarios)? ¿Cuáles son las estrategias discursivas mediante las que se teje esta mirada vigilante sobre la modernidad como un proceso que monopoliza y que trae disforias en las voces textuales de Peralta y Portal? ¿Qué los hermana y qué los distancia en sus construcciones literarias? Estas son interrogantes que no se responden.

Desde otra línea teórica, Marcos Mondoñedo (2015) —como ya lo habíamos anotado en el núcleo anterior—, se centra en la pastora Antuca como personaje para poner de manifiesto que se trata de un sujeto que desestructura o fractura la armonía cósmica y cuyo agente catalizador también sería la modernidad en tanto proceso adoptado en la representación ficcional. Así, según su lectura de “la pastora florida” (nótese que se trata ahora de un solo poema), Mondoñedo dirá que es a partir del goce de la pastora Antuca que se “*cuestiona o desestabiliza* el universo cosmista, es decir, ese espacio de armonización” (p. 8; énfasis nuestro). No nos interesa profundizar tanto en la idea del goce, que el autor toma de los esbozos teóricos del psicoanálisis de Jacques Lacan, cuanto en lo que supone este goce en la dinámica del poema, esto es, concebirlo como un mecanismo que permite cuestionar o desestabilizar el espacio liberado de tensiones. Asimismo, hay que hacer hincapié en que este trastocamiento estaría encarnado por el sujeto femenino: la pastora Antuca, aunque no tanto desde un rol activo —como indicaba Terbullino (2011)—, sino desde la individuación de este personaje frente a los demás.

Américo Mudarra (2016) también nota cierta fricción en el poemario y la deja patentada cuando analiza “nocturno de los sapos”. Como se puede corroborar, nuevamente se pone énfasis en un solo poema y no en el poemario como conjunto o, cuando menos, de un grupo de textos que permita una lectura mucho más orgánica en función de dicho contrapunto. En este poema, Mudarra nos dirá que se “transparente [sic] la *tensión* que existe entre el espacio andino y la modernidad” (p. 141; énfasis nuestro). Es a todas luces importante rescatar la afirmación de Mudarra, pero también lo es

mencionar de que se trata de una de las conclusiones a las que llega en su tesis. Por ello, hubiera sido clave profundizar cómo operan estos mecanismos o elementos de la modernidad frente al espacio andino y por qué dicho encuentro es asumido como la evidencia de una tensión. Se comprende que la tesis no haya seguido dicho cauce, pues los propósitos que persigue los guía otra premisa.

Por último, José Miguel Herbozo (2018) es uno de los últimos investigadores de fines de la segunda década del siglo XXI que se detiene en *Ande*. A diferencia de los otros autores, su lectura resulta un poco más amplia, debido a que atiende a más textos del poemario. Si bien su interpretación toma una ruta que sintoniza más con la idea de trascendencia, de lo absoluto, de lo religioso y de cierta ligazón con el idealismo alemán a partir de lo que propone el poemario y de lo que articula el locutor, el punto de que *Ande* sea un poemario donde se manifiesta una tensión lo refiere como un aspecto presente para entender ciertos poemas. Aun cuando por momentos pueda advertirse ciertos atisbos de negociación que apuntan no a una bidireccionalidad paritaria y homogénea, Herbozo dice lo siguiente: “considero intencional la figuración de tantas experiencias de arrebatos perceptual en *Ande*, pues es a partir de ellas que el lector puede reconocer el *drama de la modernidad*” (p. 8; énfasis nuestro). Este drama al que alude en la cita debe ser entendido en diálogo con las otras aristas temáticas que el autor encuentra en *Ande* y a partir de las cuales direcciona su lectura.

Llegados a este punto, y según lo expuesto en este apartado final, reiteramos que la crítica se ha acercado a *Ande* desde distintas aristas teóricas para evidenciar los desencuentros en el poemario y lo que se representa en él, aunque en menor medida respecto de los demás núcleos. No obstante, la mayor parte de las interpretaciones realizadas se han dado siguiendo la lectura de versos sueltos, de poemas individuales y, en el mejor de los casos, de un grupo de textos cuya dirección hermenéutica apuntaba hacia otro horizonte y aludía a las fricciones como un tema lateral. En tal sentido, este último núcleo correspondiente a la clasificación de la crítica sobre *Ande* es un apartado en el que profundizaremos más adelante con el objetivo de calibrar cuáles son aquellas negociaciones con la modernidad, pero ya no tanto en términos de transacción igualitaria, sino, más bien, bajo los presupuestos de las fricciones que ello implica. En suma, de los conflictos y de los silencios que esta modernidad acarrea cuando entra en contacto con otros horizontes culturales como el andino, por ejemplo.

1.6. Balance final

En síntesis, lo expuesto hasta el momento recopila, muestra y problematiza un largo recorrido crítico de casi un siglo (1926-2021) en el que tanto autores como autoras han manifestado sus impresiones y análisis al aproximarse al primer poemario de Alejandro Peralta. A su vez, nuestra intención ha sido agrupar y, sobre todo, sistematizar la recepción de *Ande* de manera exhaustiva y detenida con el objeto de delinear nuestra propuesta, la cual, desde luego, entablará un diálogo con las demás. De esta manera, señalamos los siguientes puntos en nuestro balance.

Primero, la crítica inicial de *Ande* se encuentra, principalmente, en revistas literarias y culturales de los años 20. Este primer grupo está compuesto, en mayor medida, por comentarios breves, impresiones o textos-respuestas de carácter epistolar, y, en menor medida, por documentos extensos. A trazos gruesos, ambos grupos ponen de manifiesto las deficiencias y los vacíos de la crítica literaria a raíz de que hay notas que dialogan con el biografismo o partiendo de una lectura determinista para interpretar los poemas; sin embargo, es posible encontrar valiosas referencias que luego serán exploradas a profundidad por nuevos autores. Por ello, sostenemos que este primer grupo de la recepción crítica sobre *Ande* hace las veces de una hoja de ruta exegética para otros acercamientos. Son seis las directrices identificadas: 1) el carácter de novedad, 2) la ruptura respecto de la época anterior, 3) la interacción de frentes culturales, 4) el cromatismo, 5) el componente vital y, por último, 6) las variantes categoriales con que se lo intenta clasificar.

Segundo, el siguiente tramo contempla cuatro décadas (1930-1970) y se caracteriza por continuar con algunas ideas que se habían señalado en el primer grupo. Entre sus características principales encontramos que profundizan en uno o en más aspectos de las seis aristas identificadas, en el poco diálogo que establecen con la crítica ejecutada desde el *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *La Sierra* y en ingresar al poemario sin un marco teórico que permita desentrañar el saldo de sentido de los textos. A despecho de ello, la crítica de los años 70 y 80 marca un nuevo paradigma (léase un giro interpretativo) —aunque se trata de una minoría, es cierto— sobre el hecho de prestar atención a los mecanismos textuales que estructuran y que están funcionando en *Ande*. Así, en este nuevo periodo encontramos, por un lado, la inédita y poco valorada sistematización de la producción

poética de Alejandro Peralta (Cáceres), y, por otro lado, el primer acercamiento a *Ande* desde las apoyaturas teóricas de la semiótica (Mударra).

Tercero, la última década del siglo XX (1990-2000) sigue poniendo de manifiesto la importancia de analizar el poemario desde sus construcciones estructurales, pero ahora sin perder de vista el contexto en el que surge el texto literario. De esta manera, en el transcurso de estos años sobresale la figura capital —y casi exclusiva— de Cynthia Vich (1998) al analizar algunos poemas de *Ande*. Según la autora, gracias a estos estudios se privilegian dos puntos cruciales para la comprensión del poemario: 1) el papel que desempeña la metáfora de cuño vanguardista y 2) el desarrollo y la exposición de un juicio de Mariátegui y que Vich intenta convertir en categoría analítica, el «indigenismo vanguardista». Desde estas dos coordenadas, la investigadora lee los poemas de Alejandro Peralta, lo cual supone un aporte valioso y que marca un hito crucial en la crítica peraltiana.

Cuarto, la recta final de la crítica —solo hasta este momento— la vertebran las dos primeras décadas del este nuevo siglo y el inicio de la tercera. En ella, se advierten recurrencias sobre aspectos que fueron planteados a manera de comentarios en los primeros decenios y tras la publicación del poemario. La diferencia radica en que se dejan de lado aproximaciones que tomen como punto de referencia cuestiones positivistas, deterministas o biografistas para la interpretación; por el contrario, se trata de nuevos marcos teóricos como la retórica, el psicoanálisis, los estudios de la cultura o la comparatística (de manera tangencial). En este orden de ideas y atendiendo a la multiplicidad de lecturas, hemos advertido cuatro grandes núcleos: 1) el de la transacción cultural armónica, donde prima la conciliación, la hibridez, la mezcla, entre otros; 2) el del impacto de la ciudad letrada, pues, según la crítica, se advierte un hiato entre el poemario y el público al que se encuentra dirigido; 3) el de los personajes (colectivos e individuales) que, a su vez, se pueden dividir en agentes humanos y naturales; y, finalmente, 4) el de las tensiones en *Ande* a raíz del ingreso de la modernidad como contrapunto del núcleo uno.

Finalmente, es necesario subrayar que, en muchas ocasiones, la crítica no dialoga entre sí a pesar de que los postulados planteados caminan por senderos semejantes o, cuando menos, tienen puntos de contacto. Por tal motivo, no hemos dejado de lado la fase inicial de la crítica sobre *Ande* que ha sido considerada a rajatabla bajo nociones

peyorativas y reduccionistas («impresionista» o «subjetiva») como si se pudiera pensar simplemente en la objetividad como racionalidad pura⁶¹. Craso error al aproximarnos a un texto literario o a una manifestación artística que, ante todo, supone una experiencia tanto cognitiva como afectiva. Sin perder de vista ello, consideramos fundamental a esta primera etapa porque funge de disparador temático y de características que luego serán profundizadas por la crítica literaria de las siguientes décadas. Desde luego, esta situación problemática revela uno de los defectos de nuestro quehacer al asumirlo como un producto individual que se regodea siempre en el mito o en el metarrelato de la invención cuando, en verdad, lo que existe es una heterogeneidad de discursos que nos atraviesan en aras de un diálogo fructífero.

⁶¹ Con ello no decimos que un análisis textual deba realizarse sin un corpus teórico o categorial que, desde luego, nos permite ingresar con nuevas luces al texto. En principio, lo que intentamos es cuestionar a aquel sector de la crítica literaria que se autopregona de «objetiva» y «científica» dejando de lado el componente fenomenológico y afectivo de, en este caso, la literatura; porque es muy distinto acusar a una crítica de «subjetiva» en vez de aseverar que posee poca o escasa «rigurosidad». Un componente adicional a este tinte discriminador, elitista y limeño-centrista es cuando se acusa a la crítica que se ejerce desde las demás provincias. Más que lanzar dardos inútiles, habría que cuestionarnos ¿qué hemos hecho como críticos para enfrentar dicha problemática? ¿Señalar y escribir desde el cómodo y antivital escritorio?

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

En el presente apartado, se expondrán y discutirán las categorías que emplearemos para el análisis de *Ande* (1926). Hemos tenido en cuenta qué herramientas nos ayudarán tanto en la estructura del texto como en el contenido de este. Para ello, hemos dividido el capítulo en cuatro bloques. En el primero, nos acercaremos a las voces que hablan e interactúan en el enunciado poético: los *interlocutores*, pero dialogando y problematizando las propuestas de Susana Reisz, Camilo Fernández y Carlos García-Bedoya. En el segundo, revisaremos la categoría de *campos figurativos* planteada por el lingüista italiano Stefano Arduini. En el tercero, expondremos y cuestionaremos, por un lado, la *transculturación*, categoría aclimatada por Ángel Rama a los estudios literarios y que privilegió la novela latinoamericana, y, por otro lado, la *heterogeneidad*, acuñada por Antonio Cornejo Polar a la luz de sus estudios sobre la novela indigenista peruana; asimismo, evaluaremos la relación entre ambas categorías y los principales trabajos que estudiaron el texto poético desde estos dispositivos del pensamiento crítico latinoamericano. En el cuarto y último bloque, se encuentra la propuesta de lo que entendemos por *poesía transcultural* y los cuatro niveles que la estructuran.

2.1. Los interlocutores en el texto poético

Los textos literarios (cuento, poema, novela, tradición oral o discurso teatral) siempre se encuentran estructurados por temáticas que coinciden con cierta cosmovisión y que, además, proponen mundos posibles; no obstante, es importante diferenciar quién es el sujeto que realmente enuncia, habla o manifiesta una conducta al interior de estos textos. Así como en un cuento o en una novela existe una voz ficcionalizada a la que conocemos como narrador o narradora —término acuñado por la narratología—, cabe preguntarnos, ¿quién aparece en un poema? Ante esta inquietud, urge reactualizar que, en muchos casos, hemos pensado que la voz de un texto poético se corresponde con la del autor real o empírico, esto es, como si el hombre o la mujer de carne y hueso que se instala en un determinado periodo histórico y en un determinado contexto cultural fuera quien estaría hablando en los versos. Esta lectura, en los estudios literarios, es llamada biografista⁶²,

⁶² Según Susana Reisz (1987), la crítica biografista no se plantea “el problema de decidir si un poema es el discurso de un autor o de una voz distinta de la suya [...]. Para ellos es el poeta quien dice lo que dice en el poema y punto” (p. 193). Para Camilo Fernández, la lectura biografista es un error en el análisis literario

porque asume que es el sujeto real quien nos cuenta, narra o expresa sus experiencias cuando, en verdad, se trata de un sujeto ficcional que posee una subjetividad también recreada y no por ello desconectada de la realidad.

En ese orden, nos interesa explorar brevemente cómo, desde el campo de los estudios literarios peruanos, se ha reflexionado y teorizado en torno a la voz que aparece en el texto poético. Nos centraremos en tres autores. En primer lugar, la crítica Susana Reisz en su libro capital *Teoría literaria. Una propuesta* (1986); en segundo lugar, Camilo Fernández Cozman en su texto *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2009); y, finalmente, Carlos García-Bedoya M., quien hace lo propio en *Hermenéutica literaria* (2019). A partir de la propuesta de dichos críticos, podremos dejar por sentado cuál es la perspectiva que asumiremos cuando analicemos los textos del poemario *Ande*. Asimismo, cabe aclarar que no intentamos realizar ninguna propuesta al respecto; antes bien, el objetivo es repasar por los principales aportes de los estudiosos mencionados y poner de relieve los aspectos más interesantes y tensionales en los que inciden.

En primer lugar, Susana Reisz ([1986] 1987) dedica dos capítulos de su libro para hablar de poesía: el tercero (“Literatura y poesía”) y el octavo (“Poesía y ficción”). Para efectos del presente apartado, ahondaremos lo que propone la autora en este último, pues parte de una inquietud desencadenante cuyo planteamiento podría ser simple y cuya respuesta, sin embargo, actualiza diversas percepciones y discordancias: ¿quién habla en el poema? Si bien Reisz toma distancia, por un lado, de las lecturas que caen en un mero biografismo o en un biografismo simple, advierte, por otro lado, que los estudios literarios han «abandonado» dicho polo teórico para reforzar una postura de naturaleza contraria que se condensa en lo siguiente: “el temor de parecer ingenuos lleva a los investigadores a leer *todo* texto poético como el discurso de alguien que *no* es el autor” (p. 193; énfasis de la autora). En dicho fragmento, se percibe que Reisz adelanta una posición intermedia, es decir, la de considerar que la voz del poema no es siempre una instancia ficcional.

Asimismo, es necesario mencionar que la autora discute la idea de representación como un aspecto que, según Tzvetan Todorov, no formaría parte de la lógica poemática. Por el contrario, y con el objetivo de refutar dicha tesis, Susana Reisz se vale del poema “El dominó” de José María Eguren y enfatiza en la figura del personaje y la secuencia de

porque reduce al texto como si fuera un reflejo experiencial de la vida del autor real. Al respecto, véase segundo apartado de su libro *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea* (2014).

acciones que estos realizan a lo largo de la poética egureniana. Esa situación representativa que posee el poema —y donde concordamos con Reisz— es una de sus características inherentes. Ahora bien, volviendo a la pregunta sobre quién habla en un poema, la autora distingue dos instancias que modelan su propuesta teórica: *la situación interna de enunciación* (quien habla en el poema) y *la situación de escritura* (quien escribe el poema). Así, mientras en la primera se trataría de aquella voz ficcional o literaturizada; en la segunda, en cambio, estaríamos frente a la presencia subjetiva del mismo sujeto empírico o real (léase el poeta o la poeta). Para poner a prueba cuál es la dinámica de ambas situaciones en el texto, Reisz trae a colación algunos poemas de *Trilce* de César Vallejo e identifica tres variantes.

La primera es lo que identifica como «poema ficcional». En él, la situación interna de enunciación es distinta de la situación de escritura; dicho brevemente: el sujeto ficcional y el sujeto real no son los mismos. Un ejemplo es el poema “III” de *Trilce*, porque en él se identifica que la voz del texto simula un lenguaje —y el imaginario, agregamos— de un niño dialogando con sus hermanos. Según la crítica, es un poeta adulto que “da forma artística a su sentimiento” (Reisz, 1987, p. 203), y sostiene que la voz del poema no podría ser la de un poeta-adulto (en este caso el individuo nacido en Santiago de Chuco César Vallejo) y sí, en cambio, la de un niño que muestra sus afectos al saberse sin la presencia y sin la protección de sus padres mientras juega con sus hermanos con unos barcos pequeños. Asimismo, la tarea de dar forma artística o modelar estéticamente supone una conciencia presente en texto vallejiano que le imprime condiciones ficcionales al poema. *Trilce* “III” corrobora que el poema es representacional —no un simple juego autotélico del lenguaje— y que existe un sujeto ficcional (voz o hablante, en términos de la autora) que, en este caso, toma una distancia del poeta real.

Desde nuestra perspectiva, los textos de *Ande* son discursos ficcionales porque existe una manipulación estética y consciente sobre el lenguaje. Así, en el poema de Vallejo es evidente que se opera lingüísticamente al tratarse de un adulto que simula, en la escritura, el habla de un niño; dicho de otra manera, se tuerce el lenguaje y se recrea un registro particular del habla. Una lógica similar posee “cristales del ande”: “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” (Peralta, 2006, p. 36). Este fragmento no busca reproducir una voz próxima a la de un niño, sino a una que intenta traducir la majestuosidad del Titicaca con un léxico igual de solemne

(emperador, peplum, prusia), lo cual convierte al texto en ficcional no solo porque el locutor se asume envuelto en un aura de pomposidad —frente a la situación de clase media del sujeto real de la escritura (sujetos diferentes)—, sino también por el componente estético que refuerza el significado del poema. Situación distinta, en cambio, se observa en “orto” o en “siembra”, pues pese a que los locutores podrían tomarse como una proyección de su autor real, su ficcionalidad radica en el trabajo con el lenguaje.

La segunda variante no presenta una denominación exacta en el libro, pero podría llamarse «poema no-ficcional»⁶³ o, como la propia Reisz rotula en otro lugar, «poema testimonial»⁶⁴. En este caso, el hiato entre los sujetos ficcional y real se suelda y ambas instancias se identifican como la misma o devienen idénticas, motivo por el que la situación interna de enunciación es igual a la situación de escritura siempre y cuando las referencias sean generales. La autora toma como ejemplo fragmentos de tres poemas: “LVI” de *Trilce* y “Los nueve monstruos” y “Me viene, hay días, una gana ubérrima...” de *Poemas humanos*. En adición a la homología de ambas instancias, y a partir de los fragmentos que Reisz selecciona de los textos vallejianos, sostiene que: “No hay ninguna razón intra - ni extratextual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta” (p. 204). De esta manera, para la crítica, no existiría una barrera, separación o una mediatización de la voz que aparece en el poema; antes bien, defiende la idea de que quien habla en el discurso poético sería el propio César Vallejo en tanto sujeto real. Por tal motivo, incluso, Reisz (1987) es más incisiva y señala:

Decir que estos textos emanan de un “yo lírico” no es más que un hecho metafórico de aludir a una verdad de perogrullo: al hecho de que Vallejo, como todo poeta, no emplea en ellos los recursos normales de la comunicación cotidiana sino un lenguaje que resulta de la aplicación de un código estético particular (p. 204).

De lo anterior, observamos que la autora no emite un juicio sin tener conocimiento de causa. Por el contrario, para defender su hipótesis reconoce que existen nociones teóricas —“yo lírico”, por ejemplo— que se emplean cuando se pretende aludir a la voz que aparece en el poema; sin embargo, desliza la crítica de que esta categoría envuelve a una verdad tautológica, pero que también implica la presencia, una vez más, de una

⁶³ La autora no subtitula ninguno de los apartados como «poema no-ficcional»; sin embargo, menciona lo siguiente cuando aborda el «poema hermético» —que veremos más adelante— en la última sección del capítulo: “¿Se podría catalogar entonces a *Trilce* XIV como un poema no ficcional?” (Reisz, 1987, p. 220; énfasis nuestro). Esta no ficcionalidad del poema, desde luego, refiere a lo testimonial siempre dentro de la coordenadas teóricas que propone la investigadora.

⁶⁴ Vid. Reisz, S. (2002). ¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer? *More ferarum*, 7/8, 108-117.

conciencia que se encuentra operando estéticamente en el poema. En ese sentido, Reisz defiende su tesis sobre la existencia de textos poéticos en los que sí hay una voz que se diferencia del autor real, y otros en los que se diluye o se borra dicha línea divisoria y ambas instancias se (con)funden. De esta manera, en el «poema testimonial» no existe una «voz ficticia», ya que esta última es una “expresión estética no mediatizada de cierta visión del mundo” (p. 204); es decir, la investigadora no niega las alteraciones estéticas que presenta el poema porque estas le imprimen ribetes literarios, pero sí pone en entredicho, en todo caso, que no existe una voz (la real) mediada por otra (la ficcional).

Si partimos del hecho de que el «poema testimonial» presenta un código estético particular, en términos de Reisz, resulta potente tomar en cuenta su clasificación, pero sin perder de vista que estamos frente a un discurso ficcional; para este caso, un poema testimonial ficcionalizado. En *Ande*, “canto en brumas” es un texto que permite ilustrar este tipo de testimonio. Leamos el siguiente pasaje:

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 cardiacos de la locomotora
han quemado los horizontes de los días

(Peralta, 2006, p. 63).

Aquí se corrobora un testimonio evidente de cómo la modernidad y los procesos de modernización (la locomotora) afectan negativamente a diferentes niveles que refiere el locutor del texto: 1) la condición del hombre imposibilitado de expresarse (el tumor en la garganta); 2) la disforia que salpica a los materiales que cubren su vivienda o sus posesiones (calaminas llorando); 3) la esfera de la naturaleza (ausencia de alpiste y de jilgueros); y, por último, 4) la utopía del hombre se va truncada (los horizontes quemados). De tal modo, estos cuatro niveles son anulados por la modernidad y se pone en evidencia que si bien esta última ayuda, en algunos casos, a mejorar las condiciones de vida, también es innegable que acarrea precariedad, desolación y afecciones disfóricas y negativas. Por tal motivo, “canto en brumas” podría leerse como un poema testimonial en el que se ficcionaliza (léase se trabaja con el lenguaje) para alcanzar un mayor efecto estético en el lector frente a una sospecha sobre la modernidad: el tumor atravesado en la garganta, apelar a la figura del llanto de las calaminas o la oscuridad con que se tiñe el

horizonte por culpa de los carbonos son imágenes que retienen una carga semántica que inyectan un cariz que sobrepasa el testimonio.

Sumado a ambos tipos, encontramos el «poema indiferente». Si bien este podría confundirse con el anterior, la diferencia estriba en que mientras en el «poema testimonial» las referencias contextuales y personales se dan de manera general y sin particularizar de forma puntillosa; en el «poema indiferente», por su parte, se “incluye precisas indicaciones espacio-temporales o cualquier alusión a personas o cosas concretas” (Reisz, 1987, p. 204). Para ilustrar este caso, se coloca como ejemplo el poema “Heces” de *Los heraldos negros*. Esta situación del nuevo tipo de poema resulta problemática y genera confusión en el lector o lectora, debido a que estas precisiones (de escenarios, tiempos o personas) bien podrían aparecer en el poema testimonial e, inclusive, conviviendo con otro tipo de rasgos que complejizarían aún más el tejido poético. Si seguimos lo que plantea Reisz (1987), en el poema indiferente no sería posible determinar con exactitud si lo que se menciona en el texto es cierto o no, así como tampoco si lo que se refiere o se narra sucedió realmente. Por ello, “el poema es dejado en una especie de limbo, indiferente tanto a la ficción como al acto de habla real” (p. 205).

¿Qué exactamente sería tal lugar? Sostenemos que esta indefinición del propio poema manifiesta su reluctancia a las clasificaciones toda vez que estas limitan y restringen su potencia no solo comunicativa y semántica, sino también, ante todo, literaria. En sentido estricto, un «poema indiferente» precisa datos de diversa índole que aparecen como marcas en el propio texto; sin embargo, cabría preguntarnos lo siguiente: ¿por qué “Los nueve monstruos” sería un poema testimonial y no uno indiferente? Por ejemplo, en él encontramos referencias directas que, si seguimos a Reisz, podría tratarse del propio Vallejo quien se dirige a manera de interpelación a un sujeto: el Ministro de Salud. ¿O es que acaso dicho cargo público abunda en un mismo territorio? De ser así, la construcción «Ministro de Salud» funcionaría como si dijéramos simplemente «abogado», «universidad» o «colegio», pero el poema hace explícito el vocablo «señor», el cual antecede al cargo y, por ende, lo convierte en un sujeto particular. Ahora bien, aun cuando las referencias espaciotemporales no existan, ¿se podría hablar de un poema indiferente con la referencia de una persona específica?

He allí lo problemático de este tipo de texto. Inclusive la dinámica se complejiza, por ejemplo, al mencionar el desliz temporal en el poema, esto es, cuando existe un

tiempo que rompe con la lógica natural y que, en consonancia con Genette, implica una narración simultánea como en el verso vallejiano “Esta noche desciendo del caballo” (“LXI” de *Trilce*). Esta última característica sería la que convierte al texto en un poema ficcional, dado que “es imposible que el mismo sujeto que realiza una acción la narre simultáneamente por escrito” (Reisz, 1987, p. 206). Dijimos que esta modalidad se complejiza. El motivo radica en que el poema “LXI” de *Trilce*, para un lector que pase por alto dicha precisión, contendría también, siguiendo los postulados de la autora, las siguientes características: 1) que la voz del poema y la del autor es la misma y 2) que las situaciones espaciotemporales marcadas con deícticos son particularidades, junto con la condición anterior, que convierten al texto en un «poema indiferente». La situación es distinta en una narración ulterior, pues el poema se torna indiferente en el entendido de que no habría el desliz temporal.

Así, el «poema indiferente» contempla que la situación interna de enunciación y la situación externa coinciden; pero, a su vez, se diferencia del segundo caso (el testimonial) porque existen marcas textuales que particularizan el discurso en función de tiempos, espacios o personas que, aun cuando existan o hayan sucedido, la respuesta nunca resulta satisfactoria cuando se intenta comprobar. Por tal motivo, este tipo de poema se encuentra en una zona intersticial entre la ficción y el acto de habla real del poeta. Se infiere, entonces, que estamos ante un texto donde las instancias (la de la enunciación interna y la de la escritura) asumen una lógica tensional: por un lado, se alejan para ingresar en la ficcionalidad, y, por otro lado, se aproximan para tender al poema testimonial. Además, cabe resaltar que cuando en este tipo de poemas indiferentes se advierte una narración o descripción simultánea, se convierte en ficcional (el ejemplo del verso anterior); en cambio, si existe una narración o descripción ulterior, el poema mantiene su carácter de «indiferente». Este tercer tipo de poema resulta problemático por las precisiones y ambigüedades que supone identificarlo.

Finalmente, Reisz (1987) distingue un caso adicional: el «poema hermético», que se caracteriza no solo por su escasa inteligibilidad o por su “falta parcial de coherencia y su entorpecimiento de la referencia” (p. 208), sino también por la multiplicidad de lecturas que genera. Estas ideas en torno al poema hermético lo estructuran bajo un hábito de negatividad que conllevaría a que sea el lector o la lectora quien participe de la experiencia literaria en el hecho de «inventar» una coherencia en la lectura del poema sin caer en sobreinterpretaciones. En este orden, el poema hermético se delinea como aquel

en el que “las frases no pueden ser correlacionadas ni con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse” (p. 209). Por ello, la investigadora sostiene que la instancia que habla en este tipo de poemas es la escritura del propio escritor (César Vallejo). De este modo, no habría una diferencia, una coincidencia o una intermitencia entre el sistema interno de enunciación y el sistema de escritura; antes bien, es un proceso complejo donde el lenguaje cumple un rol clave para la interpretación. En *Ande*, esta idea del poema hermético dialoga parcialmente con “epifanías”, texto cuya falta de coherencia pone en tela de juicio a la razón y evidencia sus limitaciones.

De todo lo expuesto, si bien la propuesta de Susana Reisz es interesante e insular en la crítica y en los estudios literarios de índole teórica en el Perú, detectamos los siguientes aspectos que, de algún modo, la restringen: uno, se emplean diversas nociones para referirse a quien habla en el poema (voz, hablante, yo lírico), lo cual genera ambigüedades para las teorizaciones sobre el texto poético y la instancia ficcional que habita en ellos; dos, al privilegiar el contenido de los poemas, se coloca entre paréntesis a las figuras literarias cuando estas, desde luego, presentan una carga semántica que articula al poema y que dialoga con la cosmovisión que en él se plantea; y tres, no se pone de relieve —salvo en el «poema hermético»— la naturaleza activa y operante de aquella conciencia a la que se dirige el autor textual de los poemas. En resumen, serían cuatro las modalidades poemáticas detectadas: la *ficcional*, la *no-ficcional* o *testimonial*, la *indiferente* y, por último, la referente al *poema hermético*. Tomando en cuenta esta clasificación, en *Ande* detectaríamos el despliegue de las dos primeras, verbigracia, en poemas como “cristales del ande” o “canto en brumas”. Cada una de las variantes propuestas por Susana Reisz se sintetizan en el siguiente cuadro (ver *Figura 1*):

	Situación de escritura (quien escribe el poema)		
Situación interna de enunciación (quien habla en el poema)	\neq [Poema ficcional]	$=$ Poema no-ficcional [Poema “testimonial”]	\approx [Poema indiferente]
	[Poema “hermético”]		

Figura 1. Modalidades poemáticas

En segundo lugar, Camilo Fernández Cozman ([2001] 2009), al igual que Susana Reisz, advierte que, pese a que desde la narratología se ha reflexionado y propuesto nociones teóricas para estudiar los textos narrativos, “[L]a poetología ha empleado de manera imprecisa algunos conceptos como el de yo poético, hecho que ha sido un óbice para el desarrollo riguroso de una teoría de la enunciación en el ámbito del estudio de la lírica” (p. 157). Dicho óbice estribaría en la ambigüedad, la irregularidad y la falta de rigor teórico que existe, en el ámbito de la poesía, para abordar a la voz que habla en el poema y su funcionamiento: ya sea masculina, femenina; ya se encuentre en primera o tercera persona; ya se estructure en singular o plural⁶⁵. Asimismo, Fernández sostiene que para una interpretación pertinente de los textos poéticos es necesario no solo restringirse a las figuras literarias o a los planos semántico y sintáctico; por el contrario, lo que propone —siguiendo una lectura interdisciplinaria y tomando como base a la Retórica General Textual— es que también se enfatice en la condición pragmática del poema; dicho de otro modo, opta por un “abordaje de la lírica desde un punto de vista comunicativo” (p. 157). Para ello, coloca como punto clave a los interlocutores (locutor y alocutario).

⁶⁵ Sobre los interlocutores y la problematización del concepto de «yo poético», sugerimos consultar dos artículos de Camilo Fernández Cozman (2021a, 2021b). En el primero, pone en cuestión la propuesta de Carlos García-Bedoya (2019), quien emplea, en algunos de sus análisis, esta figura del «yo» como la voz del poema; en el segundo trabajo, por su parte, Fernández (2021b) precisa las nociones de locutor, alocutario y sus respectivas modalidades (léase grados) en el texto poético, así como la identificación de tres problemas que presenta la categoría de «yo poético»: a) “existen textos poéticos donde no se usa la primera persona” (p. 368); b) “no existe (desde el punto de vista teórico) una categoría para nombrar al destinatario del yo poético al interior del texto” (p. 369); y, por último, c) “no hay una clasificación del yo poético” (p. 369). De esta manera, coincidimos con el autor, pues no se puede operar con el «yo poético» en un poema que presenta un registro impersonal (tercera persona) ni hablar de un «tú poético», así como tampoco se podría saber si ese «yo poético» es un personaje o un simple espectador en el texto.

Antes de ingresar en la propuesta de Camilo Fernández, es necesario aclarar que el autor pone de manifiesto su postura sobre el hecho de que la voz que se encuentra en el poema es de naturaleza ficcional, lo cual lo distancia de una lectura biografista del texto y, antes bien, defiende un análisis que involucre los planos de la expresión y del contenido. Así, distingue seis entidades que cabe agruparlas en pares en este circuito de comunicación literaria: [*autor real* \leftrightarrow *lector real*], [*autor textual* \leftrightarrow *lector implícito*] y [*locutor* \leftrightarrow *alocutario*]. El primer binomio corresponde a los sujetos reales o empíricos (por ejemplo, el ciudadano Rodolfo Hinostroza y un profesor de Literatura de la UNMSM). El segundo binomio se trataría de instancias textuales (no reales) cuya labor responde, respectivamente, a la organización del libro *Contra natura* (y todo lo que ello convoca) y al desentrañamiento de lo que se propone en dicho poemario; además, el autor textual piensa en un lector implícito. El tercer binomio, por su parte, responde a la situación comunicativa del propio poema o a la situación interna de enunciación (en términos de Reisz); aquí, pues, aparecen las figuras del locutor y del alocutario, quienes emiten, reciben e intercambian discursos en el propio tejido poético.

Frente a esta clasificación, consideramos que las nociones de autor textual y lector implícito son gaseosas, pues aluden a una corporeidad a despecho de su definición abstracta. ¿Quién es realmente el autor textual y quién el lector implícito? A partir de estas inquietudes, nos parece pertinente deslizar la idea de que, en ambos casos, lo que opera es una subjetividad articuladora que llamaremos *conciencia*⁶⁶. Por un lado, la primera conciencia —que parte del autor real— es la que manipula el lenguaje a fin de convertirlo en un código estético-literario; para ello, echa mano de figuras retóricas y estructuras formales que se encuentran en diálogo con el lenguaje y con la cosmovisión construida en los textos. Por otro lado, la segunda conciencia —que parte del lector real— es la encargada de analizar, sintetizar y luego interpretar el texto como estructura global de sentido; con ello, esta nueva conciencia tiene la responsabilidad de leer y desentrañar el texto literario. En tal sentido, discordamos con la dinámica [*autor textual* \leftrightarrow *lector implícito*] y proponemos, más bien, leer a ambas instancias como una conciencia

⁶⁶ Tomamos la idea de conciencia a partir de los interesantes postulados del investigador y crítico Alex Morillo (2017), quien analiza la naturaleza moderna del discurso poético peruano desde lo que denomina «conciencia metapoética». Para Morillo, la noción de conciencia es asumida “como el estado de alerta y vigilia frente a un hecho” (p. 16). A su vez, agregamos que este estado de naturaleza doble debe implicar no solo el posicionamiento en el poema de la subjetividad —en nuestro caso hablaríamos de la subjetividad del autor y la del lector—, sino también la capacidad de manipular e intervenir en y con el lenguaje.

operadora del lenguaje que apunta a la construcción de la obra, para el primer caso, y como una conciencia interventora del texto hacia su interpretación, para el segundo caso.

Expuesta dicha salvedad, Camilo Fernández (2009) realiza una interesante adaptación propositiva⁶⁷ para el análisis de los interlocutores en un texto poético habida cuenta de su naturaleza pragmático-comunicativa. Por ello, al hablar de las instancias ficcionales del poema, opta por las figuras del locutor y el alocutario⁶⁸, presencias que poseen dos tipos en el enunciado poético: de un lado, el locutor personaje y locutor no-personaje; y de otro lado, el alocutario representado y el alocutario no-representado. Sin embargo, ¿cómo se estructuran y de qué modo funcionan sus relaciones? Según Fernández, en el poema existirían tres modalidades: 1) [locutor personaje \leftrightarrow alocutario representado], lo cual implica un diálogo; 2) [locutor personaje \leftrightarrow alocutario no-representado], lo que conlleva a un monólogo o «diálogo interiorizado»⁶⁹; y, por último, 3) [locutor no-representado \leftrightarrow alocutario no-representado], es decir, una narración o descripción impersonal. Asimismo, cabe mencionar que este locutor puede asumir la voz de la primera persona singular o colectiva («yo», «nosotros»), y de igual modo el alocutario en sus respectivas variantes de número («tú», «ustedes»). Estas conexiones las sintetizamos en el siguiente cuadro (ver *Figura 2*):

⁶⁷ La propuesta de Camilo Fernández Cozman (2001, 2009) toma como referente el trabajo de Alfonso de Toro (1985), sobre todo en lo que concierne al papel de los interlocutores en el poema. Para un mayor aproximación sobre este punto, sugerimos consultar “Formas del lenguaje poético en el “Rayo que no cesa” de Miguel Hernández”. Asimismo, cabe mencionar que en la primera edición del libro de Fernández (2001) se toma la idea del alocutario en tres acepciones: *el figural*, *el lector implícito* y *el alocutario cero*. Estos planteamientos, desde luego, son reajustados en la segunda edición del mismo libro.

⁶⁸ Para este punto, nos centraremos en la segunda edición (ampliada y corregida) del libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2009), ya que aquí Fernández estructura su propuesta de forma más clara en función de los interlocutores y con una terminología más funcional al discurso poético.

⁶⁹ Camilo Fernández Cozman (2001, 2009) utiliza este término de lo que postula Jorge Lozano *et al.* (1989), quien afirma que: “[...] un sujeto puede representarse a sí mismo de determinado modo para otros, o tomarse a sí mismo como destinatario de su propio discurso como en el monólogo o «diálogo interiorizado»” (p. 94).

Alocutario(s)/a(s)	Representado(s)/a(s)	No-representado(s)/a(s)
Locutor(es)/a(s)		
Personaje(s)	Diálogo	Monólogo
No-personaje(s)	[∅]	Descripción Narración

Figura 2. Los interlocutores en el texto poético

Por ejemplo, el primer caso (el diálogo) lo identificamos en “siembra”, poema de *Ande*, ya que el locutor menciona lo siguiente: “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 PALABRAS” (Peralta, 2006, p. 45; énfasis nuestro); en este fragmento, los pronombres «te» y «yo» implican lo que Camilo Fernández (2009) advierte como una “tensión dialógica entre los interlocutores” (p. 165). El segundo caso (el monólogo) lo encontramos en “vidrios insomnes”, poema donde se percibe una fuerte exploración introspectiva por parte del locutor: “Cómo son de congénitas / a estas horas pasmadas / aquellas de *mis* arrebatos / sanguinosos perpendiculares / EL CORAZÓN LLENO DE ABEJAS” (Peralta, 2006, p. 62; énfasis nuestro); en esta estrofa, el posesivo «mis» revela a un locutor personaje dialogando consigo mismo y buceando en las capas internas de su subjetividad. Finalmente, el último caso (la descripción) se manifiesta en “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” (Peralta, 2006, p. 46); aquí se aprecia, según lo que arguye Fernández, la ausencia de locutor y alocutario y se privilegia la descripción impersonal.

En tercer lugar, finalmente, Carlos García-Bedoya (2019) es otro de los críticos que también repara en la importancia de las voces que se entrecruzan en el discurso poético. Inclusive, en la misma línea que Susana Reisz y Camilo Fernández Cozman, nuevamente García-Bedoya trae a colación que:

La narratología ha brindado importantes herramientas metodológicas y conceptuales para abordar el análisis del estrato intermedio en el género narrativo, tanto a nivel del plano narrativo como del plano discursivo. En cambio, en el ámbito de la poesía, el análisis del estrato intermedio ha sido descuidado (p. 283).

Ante este problema, desde una postura muy similar a la adaptación que realiza Camilo Fernández (2009), plantea quiénes hablan en un poema y cuáles son las conexiones que presentan estos interlocutores (léase entidades ficticias). De este modo, si en la propuesta anterior de Fernández se hablaba de un locutor personaje y un locutor no-personaje; para García-Bedoya, respectivamente, se tratará de un locutor activo y un locutor pasivo. Asimismo, si Fernández identificaba un alocutario representado y un alocutario no representado; en los términos de García-Bedoya, por su parte, estaríamos frente a un alocutario figural y un alocutario funcional, respectivamente. Como se puede observar, solo hemos mencionado quiénes son las subjetividades que aparecen en el enunciado poético a partir de las ideas de estos dos críticos literarios y cuyos presupuestos guardan puntos de contacto. No obstante, ¿cómo definir las interrelaciones o conexiones según Carlos García-Bedoya? Por ejemplo, de acuerdo con la idea de Camilo Fernández (2009), habría tres modalidades —tensión dialógica (diálogo), monólogo y descripción— dejando una cuarta posibilidad como nula; por el contrario, García-Bedoya reconoce cuatro modalidades en la que operan los interlocutores.

A diferencia de las ideas expuestas por Reisz y Fernández, este tercer acercamiento al discurso poético sí propone un cuadro (ver *Figura 3*) donde se aprecia con claridad lo que el autor desea destacar, a saber: las *estructuras discursivas poéticas*⁷⁰.

⁷⁰ Carlos García-Bedoya (2019) subtitula a un apartado “Estructuras discursivas en la poesía” (pp. 283-296). Ahora bien, enfatizaremos en tres aspectos. En primer lugar, nos interesa mencionar el punto de contacto y de separación entre Wolfgang Kayser y García-Bedoya. Con respecto al diálogo entre ambos, Wolfgang Kayser (1954) identifica tres modalidades a propósito de la dinámica interactiva de las voces ficticias del poema: a) *enunciación lírica*, donde “el yo está frente a un “ello”, frente a un “ente”, lo capta y lo expresa” (p. 446); b) *apóstrofe lírico*, el cual acontece mediante un “flujo recíproco” (p. 446) y c) *lenguaje de la canción*, que sería una “autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica [del yo]” (p. 446) y que García-Bedoya opta por llamar «efusión lírica». Con respecto a la diferencia entre ambos autores, esta radicaría en que para el alemán estas tres modalidades o actitudes líricas “son las únicas que existen y pueden existir en el lenguaje” (1954, p. 446); no obstante, para el peruano habría una adicional: la «alusión lírica». En segundo lugar, hay un diálogo entre García-Bedoya y el libro *El texto poético. Teoría y metodología* (1994) de López-Casanova, quien dedica el apartado “Figuras pragmáticas” (pp. 59-82) para manifestar la naturaleza y la factura comunicativa del discurso poético en los interlocutores, a quienes, desde su punto de vista teórico, denomina como «hablante lírico» (HL) y «tú lírico» (TL), pero concibiéndolos como sujetos ficticios; asimismo, el propio López-Casanova (1994) apunta que el juego de conexiones entre el HL y el TL “está estrechamente relacionado con la función (externa) del lenguaje dominante (expresiva, apelativa, referencial)” (p. 60). En tercer lugar, se advierte un diálogo entre García-Bedoya y la propuesta de Alfonso de Toro (1985) en la tipología del locutor y el alocutario; al respecto, sugerimos consultar nuevamente el artículo “Formas del lenguaje poético en “El rayo que no cesa” de Miguel Hernández”. En síntesis, cabe mencionar que la propuesta de García-Bedoya cruza horizontes de sentido con las de Wolfgang Kayser (en las modalidades identificadas), las de Arcadio López-Casanova (en la función que destaca en dichas modalidades) y las de Alfonso de Toro (sobre los tipos de interlocutores).

Alocutario		
Locutor	Figural	Funcional
Activo Primera persona Hablar	Apóstrofe lírico Función apelativa Secundariamente, función expresiva	Efusión lírica Función expresiva
Pasivo Tercera persona Eventualmente, primera persona Describir	Alusión lírica Función referencial Secundariamente, función apelativa	Enunciación lírica Función referencial

Figura 3. Propuesta de interlocutores (García-Bedoya, 2019, p. 286)⁷¹.

La tabla elaborada por el investigador resulta clave para la sistematización de las ideas; a su vez, cabe resaltar un contraste entre esta última propuesta y las anteriores. Por un lado, se marca cierta distancia con la de Reisz en el hecho de que García-Bedoya realiza un análisis que enlaza contenido y forma de los poemas seleccionados, lo cual se entiende porque su libro es un manual de hermenéutica literaria didáctico y riguroso; por el contrario, la propuesta de Reisz problematiza conceptos y términos establecidos acriticamente en los estudios literarios poéticos, situación que revela una propuesta de sumo interesante e insular en la crítica literaria peruana y que abre un terreno fértil para el debate. Por otro lado, advertimos un doble contrapunto entre los presupuestos teóricos de Fernández y García-Bedoya: 1) este último explica con más detalle lo que entiende en cada una de las estructuras discursivas poéticas —*apóstrofe lírico* [diálogo], *efusión lírica*

⁷¹ De la propuesta del autor, hemos omitido los ejemplos que coloca en el cuadro, debido a que nos interesa subrayar, sobre todo, la clasificación de los interlocutores en el discurso poético.

[monólogo], *alusión lírica* [☞] y *enunciación lírica* [descripción]—; y 2) para el primer crítico no existe una modalidad que implique la presencia de un locutor no-personaje y un alocutario representado; para el segundo, en cambio, sí habría y se denomina «alusión lírica».

Por último, una diferencia final que marca García-Bedoya frente a los otros dos autores estriba en el reconocimiento de las funciones lingüísticas que priman en estas cuatro modalidades. Para ello, sigue las ideas de Arcadio López-Casanova (1994), tal como crítico peruano lo refiere y de acuerdo con lo corroborado (*Vid.* la nota al pie número 70). Sin embargo, pese a los aciertos y a la importancia de los alcances teóricos que sintetiza y reformula García-Bedoya, es necesario indicar que existen dos puntos que devienen problemáticos en sus ideas: la primera es la mención del «yo poético» en ciertos pasajes del libro en vez de la de «locutor», aun cuando el propio autor anticipa que el uso de esta noción es más pertinente que aquella⁷²; la segunda es que la denominada «alusión lírica» —variante del apóstrofe lírico—, desde nuestra perspectiva, se torna complicada para el análisis textual. Sobre a la presencia del «yo poético», señalamos que este concepto es empleado en las cuatro estructuras que distingue el autor y cuya operatividad podría confundir al lector o a la lectora del libro toda vez que, en estos casos, el autor concibe al locutor y al yo poético como sujetos ficcionales homólogos⁷³.

Con relación al segundo aspecto, “el locutor es aquí pasivo, puesto que su función básica es enunciar un discurso de corte descriptivo (prevalece la función referencial); no hay un intento de persuadir al alocutario” (García-Bedoya, 2019, p. 291). Tres características se desprenden de esta cita: la pasividad del locutor, la función referencial del discurso ficcional y la no-persuasión sobre la figura del alocutario. Estas

⁷² Para García-Bedoya (2019), el tan mentado y conocido yo poético en los estudios literarios sobre poesía resulta problemático porque “no siempre el discurso lírico se enuncia en primera persona” (p. 283). Por tal razón, “la denominación más pertinente resulta la de *locutor* y su contraparte, el *alocutario*” (p. 283; énfasis nuestro). Aun así, veremos cómo esta aseveración se tensiona y se contradice.

⁷³ El crítico Camilo Fernández Cozman (2021a) también ha reparado sobre ello: “Incluso García-Bedoya (2019) reemplaza el locutor activo [...] con el término yo poético, aspecto que manifiesta una falencia desde el punto de vista teórico” (p. 77). A continuación, ampliamos y ejemplificamos dicha afirmación. En el *apóstrofe lírico*, García-Bedoya menciona que “el yo poético realiza un acto de habla mediante el cual establece un compromiso...” (p. 287); en la *efusión lírica*, por ejemplo, asevera que “el yo poético prefigura, con actitud visionaria, su propia muerte” (p. 288); en la *enunciación lírica*, por su parte, el autor asevera que “[E]l propio yo poético subraya la distancia que lo separa de la escena representada” (p. 289); y, por último, en la *alusión lírica* sostiene que “el yo poético se dirige al alocutario figural” (p. 291). Acá urge precisar lo siguiente: quizá podría tomarse al yo poético en casos, por ejemplo, donde encontramos una efusión lírica (monólogo) o apóstrofe lírico (diálogo) y su variante; no obstante, ¿cómo hablar de un yo poético cuando se trata de una enunciación lírica (descripción/narración impersonal), verbigracia el poema “Paisaje tropical” de José Asunción Silva que el propio García-Bedoya propone?

aseveraciones del autor son problemáticas e, inclusive, resultan contradictorias si evaluamos el poema de Antonio Machado “A José María Palacio”, texto que el autor propone como ejemplo. Para defender nuestra idea, detengámonos en los cuatro versos iniciales: “Palacio, buen amigo, / ¿está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos? En la estepa” (citado en García-Bedoya, 2019, p. 462). Para el crítico peruano, existe un locutor pasivo y la pregunta retórica no hace sino actualizar el componente referencial (léase descriptivo) del texto; sin embargo, desde nuestra lectura, esta pregunta que desliza el locutor del poema sí interpela al alocutario, lo que convierte a ambas instancias en agentes activos del enunciado, es decir, nos hallamos en la modalidad que Camilo Fernández (2009) llama «diálogo» o, mejor dicho, la idea de un diálogo en potencia, *ad portas* o no de entablarse⁷⁴.

A manera de conclusión, hemos revisado cronológicamente las propuestas de Susana Reisz, Camilo Fernández Cozman y Carlos García-Bedoya en torno a los interlocutores en el poema. Expuestas las ideas de estos tres críticos literarios, optaremos por la funcionalidad y operatividad teóricas de lo esbozado por Fernández, puesto que, en sus diferentes análisis y en sus últimos alcances teóricos, ha cuestionado nociones como las de «yo poético» o «hablante lírico» para privilegiar la del locutor en el enunciado poético. Además, dejamos de lado, parcialmente, las de Reisz y García-Bedoya porque aún es problemático diferenciar meridianamente la naturaleza ficcional o no de la instancia que habla en el poema en el caso de la primera autora —salvo en el caso del «poema ficcional» y del «poema testimonial [ficcionalizado]»—, y porque se sigue empleando indistintamente, en el caso del segundo autor, el concepto de yo poético o hablante lírico junto a un metalenguaje que por momentos se torna difuso. En este orden, para el análisis del poemario *Ande* emplearemos las nociones de locutor y alocutario entendiéndolas como voces ficcionales en el discurso poético, así como las variantes relacionales de estos en las figuras del monólogo, del diálogo en potencia y de la descripción/narración impersonal.

⁷⁴ El poema de Machado no es el único que coloca García-Bedoya (2019). A dicho texto se agregan otros, pero nos parece importante destacar el poema “Intensidad y altura”, puesto que permite reforzar esta nubosidad que empaña y que envuelve a la «alusión lírica». Sobre el poema vallejiiano, el autor argumenta que “este alocutario figural puede entenderse como un desdoblamiento del yo, que dialoga consigo mismo, en un discurso que puede verse como una descripción del estado de ánimo que embarga al locutor” (p. 292). Si se trata de un desdoblamiento en el que prima la interioridad del sujeto —y donde solo al final se menciona a un alocutario: el cuervo—, ¿por qué calificarlo como alusión lírica cuando bien podría dialogar con la idea de un mayor predominio de la efusión lírica?

2.2. Stefano Arduini y los campos figurativos

Si partimos de la premisa de que el lenguaje guarda un estrecho vínculo con la realidad y que esta última se modela a partir de aquel, ingresamos a una esfera no solo lingüística, sino también cultural y cognitiva. Es decir, el lenguaje y sobre todo las palabras en tanto signos refieren a entidades concretas que poseen una materialidad anclada en la realidad, lo cual revela el carácter de intercambio en las relaciones sociales; sin embargo, por otro lado, también el lenguaje adquiere una naturaleza dentro del sujeto —ya sea a través del discurso o de la oralidad— que dinamiza, articula y estructura su pensamiento y las formas en las que concibe al mundo que le rodea. Así, sin perder de vista los elementos mencionados, Stefano Arduini (2000) construye una teorización tomando como base algunos postulados precedentes ampliándolos, problematizándolos y dando nuevas luces para el análisis del texto literario.

En este orden, el lingüista italiano desarrolla su propuesta central en el libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), cuyo basamento epistemológico se inscribe en los aportes de la Lingüística y la Retórica. Para efectos de nuestra investigación, estimamos pertinente extraer la categoría de «campos figurativos» planteada por dicho autor. No obstante, es evidente que las nociones, los conceptos o las ideas no emergen o se crean *ex nihilo*; antes bien, refieren, aluden o dialogan, al menos en parte, de lo que le antecede, motivo por el que resulta necesario realizar un rastreo bibliográfico y ver en qué medida lo que se postula deviene en contribución sustancial en la esfera académica en la que se esté trabajando. Si atendemos a esto último, es necesario definir, siguiendo a Arduini, lo que encierra su concepto de «campo» sin dejar de lado los alcances y los límites que toda propuesta alberga en su propia ontología, debido a que es improbable que una teoría o algún desarrollo epistemológico englobe al objeto de nuestro estudio de manera cabal.

Ahora bien, debemos focalizarnos en dos puntos claves que nos permitirán comprender la tesis de Arduini: por un lado, entender que la Retórica en tanto disciplina no debe restringir ni mucho menos asumir al texto literario como un mero discurso nutrido de figuras que simplemente exornan y que aluden a un desvío respecto del grado cero del lenguaje y, por otro lado, asumir la noción de campo como un escenario o espacio donde las figuras son vistas no solo como portadoras de una carga semántica, sino como aquellas que vertebran la ideología y la lógica presentes en el texto. Estas dos ideas podrían

sintetizar de manera pertinente los postulados que Arduini esboza a lo largo de su libro y que hemos tomado en cuenta para desarrollar el plano estructural de nuestro objeto de estudio, así como también propiciar el diálogo con el plano del contenido a fin de confrontar y engarzar distintas ideas que nos ayuden en la interpretación.

Antes de ello, sin embargo, es importante señalar que Arduini es uno de los representantes de la llamada Retórica General Textual⁷⁵, cuyo principal objetivo es retomar los postulados clásicos de la Retórica (como el enfoque de Aristóteles, por ejemplo) a fin de evaluarlos desde un *contexto otro* al que estos surgieron inicialmente e intentado otorgar organicidad en función de los elementos del texto literario —*elocutio, dispositio e inventio*— para ensamblar una teoría cuyo alcance sea de carácter universal. Así, pues, este grupo que emerge en los años ochenta en Europa tiene como principal punto de agenda rebatir tanto lo que habían postulado y sostenido fehacientemente, en décadas precedentes, la Retórica Restringida (en donde resalta la figura del francés Pierre Fontanier) y el Grupo μ o también conocido como el Grupo de Lieja (en Bélgica), quienes habían centrado sus esfuerzos en un estudio reduccionista de las figuras retóricas, en especial la metáfora, toda vez que se aproximaban a ella bajo los términos de una entidad, en cierto grado, aislada de los demás componentes del texto retórico (léase literario, para efectos de la tesis).

De esta manera, con Antonio García Berrio y su libro *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético* (1989), con Tomás Albaladejo y su *Retórica* (1989) y, más adelante, con los aportes de Stefano Arduini (2000) en el libro ya mencionado, Giovanni Bottiroli (1993) y Lakoff y Johnson (2004) —estos últimos desde una perspectiva cognitiva con *Metáforas de la vida cotidiana*—, el análisis retórico abandona una aproximación estrictamente formalista y desligada de las demás capas semánticas del texto, y opta, más bien, por una interpretación que articula sus tres componentes como portadores de un sentido que se engrana con cada uno de sus niveles y que, además, le otorga una densidad y un espesor mucho más significativos. Todo ello, por supuesto, sin olvidar el estrecho vínculo que existe entre el lenguaje y el mundo tanto en términos

⁷⁵ En lo que se conoce como Retórica General Textual, cabe mencionar autores como Tomás Albaladejo, Giovanni Bottiroli, George Lakoff, Mark Johnson, Antonio García Berrio, entre otros, cuyos postulados se sostienen en un enfoque que se desliga de concebir al lenguaje figurado como un desvío de la norma o a las figuras literarias como meros adornos del texto. Todos estos teóricos, en cambio, ofrecen una nueva perspectiva desde tres ámbitos que dialogan de manera constante: la literatura, la lingüística y la retórica. En el campo de los estudios literarios peruanos, Camilo Fernández Cozman es quien más ha indagado y ha explorado los postulados de la Retórica General Textual para el análisis poético.

estrictamente pragmáticos y asumiendo al primero en calidad de signo, como también en base a una relación que provoca distintas visiones del mundo según el contexto y la cultura donde el sujeto se encuentre. En este orden, es importante señalar el rol crucial que desempeña la Retórica General Textual en los estudios literarios.

Sin perder de vista lo expuesto, es necesario reparar en dos aspectos: el texto retórico y la noción de «campo». Como primer punto, subrayamos que Arduini (2000) concibe al texto como un dispositivo en el que es posible destacar tres elementos que dialogan y se complementan: la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio*. Mientras la primera refiere a las figuras literarias que pueda albergar un discurso literario; la segunda y la tercera, respectivamente, refieren a la estructura (léase en términos formales) y a la visión del mundo (la ideología del texto). Tal vez parezca, a primera vista, una división tripartita que responde únicamente a resultados; no obstante, debemos entender que detrás de cada una de estas partes existen procesos que ayudan a asumir al texto literario —o al texto retórico si seguimos a Arduini— como un tejido de procesos tensionales e interrelacionados de significación. Es decir, no se trata de asociar cada parte del texto con ciertos elementos, sino, más bien, de advertir los mecanismos que se encuentran operando en el entramado ficcional. Para aclarar la idea, nos remitimos a lo que arguye Arduini (2000): “[...] *el texto retórico es un signo complejo constituido por un significante y un significado, este último ya en su componente sintáctico, esto es, semántico-intensional, ya en el referencial, es decir, semántico-extensional*” (p. 46; énfasis nuestro).

¿En qué sentido el texto retórico —y si extrapolamos la idea, también el literario— es concebido como un signo? ¿Qué quiere decir el autor con semántico-intensional y semántico-extensional? La cita puede tornarse opaca debido a los términos que utiliza el lingüista italiano para establecer la naturaleza tripartita que el texto posee en su composición; sin embargo, tomaremos un camino que nos permita dilucidar ello. En la primera idea, el texto retórico se asume como un signo atendiendo a dos planos: el significante, que puede concebirse como la entidad superficial y envolvente del discurso literario; y el significado, que debe comprenderse en términos de saldos de sentido, procesos de significación, ideologías, entre otros. Asimismo, dicha postura revela una clara procedencia de la concepción del signo tal como Saussure lo asumía. En la segunda idea, en cambio, los términos se nos figuran espinosos; para ello, habría que entender que tanto lo extensional como lo intensional se corresponden estrictamente con la *inventio* y la *dispositio*.

Dicho de otra manera, en la *inventio* se encuentra la visión del mundo latente del texto y poseería un carácter simbólico —pero no sin correlato real— a razón de su abstracción en las ideas o en las nociones “reales o imaginarias, efectivas o posibles que forman el referente” (Arduini, 2000, p. 54); en la *dispositio*, por su parte, por tratarse de una entidad que revela cierta organicidad en términos compositivos, dichas ideas que se desarrollan en la *inventio* deben ser aterrizadas y alojadas en recipientes que permitan su condensación de forma esquematizada a través de un proceso que se ha denominado como «intensionalización», el cual alude a un mecanismo que “*convierte* el referente en macroestructura” (p. 46; énfasis nuestro). Cabe mencionar que dicho proceso es tomado por Arduini de lo que desarrolla Tomás Albaladejo⁷⁶. Estas ideas y elementos que porta el texto literario —*elocutio*, *dispositio* e *inventio*— serán útiles no solo al momento de analizar *Ande* (1926), cuyo desarrollo se concentrará en el tercer capítulo de la tesis, sino también en la exposición del siguiente apartado del presente capítulo cuando abordemos la «transculturación» en los parámetros asignados por Ángel Rama (1987).

Como segundo punto, nos detendremos en el concepto de «campo» a partir de los términos formulados por Arduini. Es cierto que podría guardar vínculos semánticos con lo que sostiene Pierre Bourdieu (1991) al referirse a entidades como el capital y el *habitus*, que pertenecen y flexibilizan la idea de campo en tanto espacio; no obstante, tanto Albaladejo como Arduini prescinden de la noción que nos brinda el sociólogo francés. En tal sentido, resulta esclarecedor lo que Aquiles Chihu (1998) afirma: “el concepto de campo forma parte de una *metáfora espacial* en la que se reconoce la fluidez del espacio social y el papel de los actores” (p. 179; énfasis nuestro). Es cardinal rescatar la idea del campo como concepción de metáfora⁷⁷, pues responde a un proceso asociativo y analógico simple que se realiza en nuestra cotidianidad (hermanar términos afines que comparten alguna característica). ¿A qué refiere, en todo caso, el campo en Bourdieu y en Arduini? ¿En qué difieren y en qué términos los alcances planteados por ambos poseen vasos comunicantes?

⁷⁶ Vid. Albaladejo, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo. *Epos: Revista de Filología*, 6, 303-314. <https://doi.org/10.5944/epos.6.1990.9700>

⁷⁷ Si seguimos los postulados de Lakoff y Johnson (2004), por ejemplo, se podría afirmar lo siguiente: «La sociedad es un campo» o “El campo es un escenario”, toda vez que el primer término siempre se construye en base al segundo. Siguiendo los postulados de los autores, estaríamos frente a una metáfora estructural. En este orden, pues, no nos parecería raro que dentro de dicho escenario se encuentren actores (léase sujetos sociales o simplemente individuos) que, por ejemplo, dialoguen, discutan o peleen.

Hay que entender que, para Bourdieu, la idea inicial de campo proviene de las Ciencias Sociales y de la estrecha relación entre el ser humano y la esfera que lo envuelve y con la que interactúa constantemente (léase esta última en calidad de contexto, realidad, mundo, entre otros). En estos términos, cabe sostener que el sociólogo francés asume al campo como un territorio donde distintos actores confluyen y cuyas relaciones se encuentran atravesadas por el capital⁷⁸ y este, a su vez, por estructuras de poder. Así, en el entendido de que no se puede pasar por alto la acción que ejerce el campo sobre las entidades que lo conforman, estaríamos frente a una suerte de fuerza centrípeta relacionada al campo y a la adherencia de los sujetos sociales a dicho espacio. Por otro lado, surge la idea que sostiene Arduini (2000) en torno a esta concepción espacial y de la cual distingue dos variantes: el «campo retórico» y los «campos figurativos». Ambas nociones teóricas son pensadas como recipientes o contenedores que albergan otros elementos que se hallan dinamizando, tensionando y dialogando, al igual que en los lineamientos de Bourdieu, solo que aplicado a la disciplina de la Retórica y vinculado plenamente a los estudios y a los textos literarios.

Se puede afirmar, en todo caso, que aun cuando Arduini no se valga explícitamente del concepto que desarrolla Bourdieu, ambos modelan la idea de campo bajo el arco conceptual de un espacio que alberga figuras literarias⁷⁹, en el caso del primero, y subjetividades o sujetos sociales, en el caso del segundo. A su vez, al interior de dicho escenario —que comparten en términos epistemológicos— prima, para el lingüista italiano, la naturaleza relacional con el texto literario (y el referente o visión del mundo que contiene); y para el francés, en cambio, los nexos con la sociedad asumida como una entidad heteróclita. Sin embargo, señalamos que la diferencia se encuentra no tanto de la disciplina de la que se parte para desplegar el concepto de «campo», sino por la concepción que dichos autores sostienen; es decir, mientras que en los postulados de Arduini se pone de relieve la cuestión estilística sin desligarla de los diversos planos de sentido que abraza el texto literario; Bourdieu, por su lado, enfatiza en las estructuras de

⁷⁸ Pierre Bourdieu (1991) entiende que el capital no solo hace referencia al aspecto monetario, sino también, por ejemplo, a un capital simbólico o cultural que encuentra su legitimación por medio de las «autoridades» que se encuentren en posición de verter juicios sobre una obra de arte, verbigracia.

⁷⁹ No obstante, es necesario traer a colación el planteamiento de «campo retórico» de Arduini (2000), el cual se encuentra compuesto por el hecho retórico (entendido como los acontecimientos o los factores) y texto retórico (como el resultado final de lo anterior), lo cual nos revela la apropiación de las categorías provenientes de la teoría de la literatura.

poder como elementos inherentes al campo en tanto espacio que podría envolver a otro campo (léase el literario, por ejemplo)⁸⁰.

Ahora bien, corresponde mencionar que lo que Arduini (2000) entiende por campos figurativos se vincula con el hecho de evidenciar una propuesta que supere los postulados de la Retórica Restringida y que sea capaz de articular los diferentes estratos de sentido que posee el texto literario a partir de su ficcionalidad. Además, tampoco se puede desligar la idea de que, para el autor, los campos figurativos no son simples recipientes y sí formas de concebir, pensar y estructurar el mundo. En este sentido, se observa claramente que *elocutio*, *dispositio* e *inventio* no pueden ser analizadas desde una óptica reduccionista y que solo atienda a una sola de ellas, pues sería mermar la cuota semántica que se halla presente en el texto. Tal como se reparó en la relación entre *inventio* (lo semántico-extensional) y *dispositio* (lo semántico-intensional) a través de un proceso de intensionalización; ahora, por su parte, es pertinente señalar que los campos figurativos están cargados de conceptos, ideologías —y de afectos, agregamos— que el texto plantea en su propia lógica y estructuración literaria.

La propuesta de campos figurativos se remonta a lo que Giambattista Vico había establecido en el siglo XVIII en base a la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía; Arduini (2000), por su parte, reajusta y propone seis espacios. Previo a ello, no hay que perder de vista que las figuras literarias se condicen con los campos en los que se inscriben, lo cual conduce a despojarlas de la concepción de elementos rimbombantes y que únicamente funcionan como adornos en el texto literario. Siguiendo esa lógica:

Si [...] la figura no salta, no desvía no rompe, entonces ¿cómo podemos concebirla? En nuestra opinión, la figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de *intersecciones*, *antítesis*, *inclusiones*, *contigüidades*, *supresión* de áreas conceptuales (pp. 102-103; énfasis nuestro).

De esta cita, se evidencia que las figuras literarias se encuentran permeando los discursos, aunque habría que dar cuenta del lugar en el que estas interactúan y a través de qué mecanismos lo hacen. En ese orden, Arduini articula una tipología de los campos figurativos en seis grupos: 1) la *metáfora*, que se desencadena a través de un proceso de intersección; 2) la *metonimia*, que pone de manifiesto una dinámica de proximidad entre

⁸⁰ En términos de Pierre Bourdieu (1991): “Mais nombre de pratiques et des représentations des artistes et des écrivains [...] ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l’intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée” (p. 5). [Pero varias prácticas y representaciones de artistas y escritores [...] no se explican sino por referencia al campo de poder, al interior del cual el campo literario (etc.) ocupa una posición dominada (Traducción nuestra)].

dos entidades; 3) la *sinécdoque*, cuya lógica funciona en base a inclusiones; 4) la *repetición*, que contempla las reiteraciones dentro del plano de la lengua; 5) la *elipsis*, donde la supresión es la noción vertebradora y 6) la *antítesis*, que se modela en base a pares polares y tensionales. Partiendo de dicha clasificación, Arduini (2000) afirma que incluye “todo el *universo figurativo*” (p. 103, énfasis del autor). En nuestro caso, operar con estas ideas nos ayudará a asociar los «campos» con las ideologías que se tejen en *Ande* y también en el vanguardismo andino cultural⁸¹. Entonces, si Arduini sostiene que los campos figurativos son depositarios de las figuras retóricas, y estas, a su vez, comprometen formas de pensar (léase visiones de mundo), es pertinente advertir lo que modela a las vanguardias desde su vertiente no solo estética, sino también ideológica.

Con el objetivo de aterrizar la propuesta de Arduini, deslizamos brevemente lo que podría denominarse —de manera amplia, por supuesto— como los campos figurativos de la vanguardia andina cultural. ¿En qué radicaría su peculiaridad? ¿Qué los diferencia de los otros vanguardismos? En principio, sostenemos que los campos figurativos predominantes en la poesía de la vanguardia andina cultural —y dentro de ella el poemario *Ande*— son la metáfora y la metonimia. En la primera, incidimos sobre todo en su figura literaria homónima concebida como un espacio donde pensamientos e imaginarios se entrecruzan y operan de manera friccional, lo que desemboca dialécticamente en productos culturales simbólicos-otros que responden a su propia lógica⁸². En la segunda, por su parte, los procesos que destacan son las aproximaciones, las vecindades y las contigüidades entre elementos humanos y no-humanos. Así, gracias a estos campos figurativos que suponen pensares y sentires metafóricos y metonímicos es factible rastrear que, en la vanguardia andina (nos centramos en la puneña), se percibe una desarticulación de la visión antropocéntrica del mundo y se pone de relieve los contactos con otros cuerpos que circundan a la vida humana⁸³.

⁸¹ Estamos siguiendo los postulados de Jorge Coronado (2018), quien asume la categoría de lo «andino» desde tres vertientes: lo científico, lo cultural y lo social. En nuestro caso, apostamos por la segunda.

⁸² Si bien Arduini deposita en el campo figurativo de la metáfora a varias figuras literarias, en *Ande* dialogan fuertemente dos: la metáfora propiamente dicha y la personificación. Frente a ello, cabe hacer una salvedad, puesto que en vez de la personificación se ha optado por el término de animismo toda vez que se vincula de forma más adecuada con un pensar y un sentir andinos; sin embargo, también señalamos que las veces que empleemos estos conceptos a manera de sinónimos en el análisis responderá a una cuestión operativa.

⁸³ Philippe Descola (2003), en su libro *Antropología de la Naturaleza*, expone cuatro formas o procesos ontológicos en que los seres humanos nos relacionamos con agentes no humanos (en términos suyos): el animismo, el naturalismo, el analogismo y el totemismo en función de lo espiritual y lo físico.

Además, bajo los lineamientos de los campos figurativos que privilegia la vanguardia andina cultural, resaltamos que la noción desarrollada por Arduini deja entrever un alcance pertinente en función de la visión de mundo de los textos. De este modo, por ejemplo, cuando en un poema se representa al lago o a la tierra desempeñando funciones que no les son propias y que se construyen en base a una lógica que tampoco les corresponde, el reto radica en encontrar el motivo de la construcción de un elemento natural en función de otro. Igualmente sucede con la metonimia cuando el ser humano y otros cuerpos (animales, vegetales o minerales) entran en contacto. Esta manera de ver el mundo guarda una estrecha relación con el papel que se asumen dichos campos figurativos para las vanguardias surandinas, pues fungen de espacios flexibles donde objetos o entidades disímiles se relacionan. Asimismo, no hay que dejar de lado el sustrato político y social donde la reivindicación de la mujer y del hombre andinos era la bandera que portaron diversas manifestaciones artísticas. Visto así, la naturaleza y su vínculo con el ser humano daría cuenta de la fuerza, del vigor y de la imbricación —en base a analogías y contigüidades— de ambas entidades.

Llegados a este punto, es cardinal la relevancia de los campos figurativos para el análisis literario, pues implican espacios simbólicos que no deben entenderse como desligados del plano de lo real, de lo fáctico. En ese sentido, se modela una propuesta estética que merece una atención que comprometa un diálogo de los estratos del texto literario: la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio*. En este orden, ¿qué tan importante es el discurso ideológico que subyace en un discurso (novela, cuento, poema, etc.) a partir de las diferentes estrategias de significación? ¿Cómo se actualiza el imaginario de ciertas colectividades en el mundo ficcional representado del texto? ¿Puede, acaso, alguna figura literaria establecer las formas en la que se modelan los universos posibles? Estas son solo algunas inquietudes que dejamos planteadas con el objetivo de responderlas en el tercer capítulo de la tesis. No olvidemos, por último, que un texto literario, antes que un documento histórico o sociológico, recrea, representa y reactualiza diversos acontecimientos desde su propio ensamblaje; vale decir, el componente estético debe actuar como una entidad radial que dialoga con otras aristas de sentido.

En el caso de *Ande*, la noción de campos figurativos planteada por Arduini nos servirá para explicar cómo las figuras literarias —que se hallan al interior de aquellos— funcionan estilística y semánticamente en la estructura de los poemas. Por ejemplo, en “chozas de medio día” el locutor refiere lo siguiente: “El sol picapedrero rompe las moles

fantasmas / La tierra ha dado a luz veinte tablones de papales” (Peralta, 2006, p. 46); aquí se aprecia que el poema está vertebrado por el campo de la metáfora en la figura literaria de la personificación (léase animismo) y en función de dos elementos de la naturaleza: el sol y la tierra. Pero, ¿a dónde conduce ello? Por ejemplo, se advierte un énfasis particular en la vitalidad y en la fuerza de la naturaleza. Esta situación podría responder a una reivindicación del ambiente natural, lo cual dialoga con un intento de defender dicho espacio al presentarlo como una entidad viviente (el sol interviene las piedras y la tierra da a luz) para quebrar, de algún modo, la visión antropocéntrica occidental. Siguiendo esta lógica, los campos figurativos servirán para analizar los demás textos de *Ande*.

2.3. Transculturación y heterogeneidad

Identificadas las herramientas teóricas que nos facilitarán el análisis estructural-formal de los textos poéticos de *Ande* —interlocutores y campos figurativos, respectivamente—, ahora es necesario revisar y problematizar dos categorías que han sido y son base importante para los estudios literarios y culturales latinoamericanos en el ámbito de la narrativa: la *transculturación* y la *heterogeneidad*. De esta manera, este segmento se subdivide en cuatro puntos: los dos primeros siguen una lógica similar y en ellos nos proponemos identificar el origen de cada categoría, así como los componentes o niveles que las estructuran y las aporías que las envuelven; el tercero, en cambio, tiene que ver con los vasos comunicantes entre ambos conceptos; y, por último, el cuarto corresponde a quiénes han sido los críticos que han abordado el discurso poético empleando tales nociones.

2.3.1. Ángel Rama y la transculturación

Resulta innegable reparar en la figura de Ángel Rama como uno de los principales críticos literarios latinoamericanos que intentó desarrollar, en la década de los años setenta y ochenta del siglo XX, un armazón teórico para analizar las producciones literarias de esta parte del continente. Así, uno de los principales trabajos que adaptó el crítico uruguayo —aparte de sus investigaciones capitales sobre la poesía gauchesca, el modernismo hispanoamericano o los lineamientos de la ciudad letrada— es la categoría de transculturación. Sobre esta última, pese a las limitaciones conceptuales que alberga, proponemos entenderla como una dinámica que siempre está en un constante devenir habida cuenta de la naturaleza de las culturas y de las manifestaciones que estas estructuran desde sus propios imaginarios en diálogo con otras formas de ver, sentir y

expresar el mundo. En ese sentido, nuestra finalidad es revisar, a partir de la transculturación, cómo este concepto puede echarnos luces sobre el proceso poético entendiendo al texto como un espacio donde bregan distintas dinámicas que se actualizan con nuevas lecturas y desde distintos horizontes hermenéuticos.

2.3.1.1. Origen y planteamientos de la transculturación

Sin perder de vista el contexto en el que se instala la transculturación dentro el panorama literario latinoamericano, es decir, fines de los años setenta e inicios de los años ochenta, es necesario referir cuál es y en qué lugar se encuentra el origen de este término. Para ello, hay que remontarnos a Cuba alrededor de los años cuarenta, escenario donde se postula, por primera vez, esta categoría con la finalidad de explicar una realidad social, cultural y económica antes que estrictamente literaria. Al respecto, hay que tener en cuenta que este intento por la búsqueda de lo nacional, así como el incesante afán de encontrar una identidad mucho más amplia (léase latinoamericana), siempre ha estado presente no solo en manifestaciones ficcionales, sino también en textos de carácter no ficcional. ¿Qué podría significar ello? ¿A qué nos podría remitir el deseo de hallar una entidad que nos permita sentirnos pertenecientes a una determinada colectividad?

Con el objetivo de ensayar una respuesta tentativa, habría que traer a colación dos eventos claves. Por un lado, las diversas invasiones a los territorios americanos por parte de Occidente (países como Inglaterra, España y Portugal), pues a partir de ellas se produjeron innumerables enfrentamientos entre sujetos provenientes de una cultura totalmente distinta respecto de quienes poblaban el espacio geográfico americano en el siglo XVI. Por otro lado, ya avanzados los siglos y luego del periodo colonial y las distintas guerras de independencia que libró cada territorio para desligarse del yugo de la Corona, hay que poner de relieve que los nuevos sujetos sociales⁸⁴ y las manifestaciones culturales van asumiendo características propias o peculiaridades que ya no respondían a patrones netamente occidentales. Así, bien entrado el siglo XIX, en los espacios geográficos de América Latina (o también Hispanoamérica, como se le conocía) se publica una gran

⁸⁴ Estos nuevos sujetos emergen de las capas de sociedades netamente estamentales. Nos referimos a los criollos (hijos de españoles nacidos en América), quienes fueron uno de los primeros grupos que combatió al yugo español y trataron de perfilar cuál era la identidad de un territorio tan conflictivo como América Latina. Sin embargo, su proyecto nunca terminó de cuajar, pues si bien ellos se sentían discriminados por parte de la Corona, también hicieron lo mismo con las grandes capas sociales de poblaciones andinas, por ejemplo, que formaban parte del rostro geográfico y cultural de nuestro territorio. Nunca los incluyeron en sus reclamos y siempre fueron vistos bajo un sesgo paternalista.

variedad de discursos —sobre todo ficcionales (novelas)— que proponían, a través del mestizaje, una salida en clave mesiánica para los pueblos americanos⁸⁵.

En este decurso histórico, en los albores del siglo XX el grueso de países latinoamericanos ya había conquistado su independencia y creyeron haber quebrado, en cierta medida, aquel cordón umbilical ideológico que los unía a sus colonizadores. Es en dicho escenario donde se discute una identidad primero de índole local y luego latinoamericana. Esta vez, a diferencia del periodo decimonónico, lo que primará son producciones no ficcionales: el ensayo, la crónica o la crítica literaria y cultural; no obstante, el plano ficcional no se dejó de lado. De esta manera, se acredita la partida de nacimiento del modernismo con Rubén Darío a la cabeza en tanto corriente literaria e ideológica propiamente americana. Una vez diluido el esplendor modernista, que se extendería hasta fines del segundo decenio del siglo pasado, emergen fuertemente las vanguardias. Con su llegada y eclosión, diversos países sintonizan con la modernización histórica mediante la transformación de sus urbes y con la llegada de los elementos-símbolo de dicho fenómeno: el avión, el helicóptero, el telégrafo o el cine. Además, aparecerá un nuevo enemigo: el imperialismo norteamericano.

Es durante dicho contexto que va gestándose el concepto de transculturación. Como se señaló, en ningún momento se desarrolla como una categoría destinada a dar cuenta los fenómenos literarios, pues fue empleada, realmente, para intentar explicar la naturaleza económica, social y cultural de Cuba. El autor que acuña este neologismo fue Fernando Ortiz en su reconocido libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* ([1940] 1978). En él, se realiza un amplio desarrollo de ambos productos vegetales que dan título al libro a través de una interesante prosopopeya toda vez que uno de sus objetivos es “personificar el moreno tabaco y la blanconaza azúcar” (p. 11). Dicho en otras palabras, Ortiz construye dos personajes, bajo la lógica del contraste, con el objetivo de entender los diversos procesos de la realidad cubana de aquella época. No obstante, no nos detendremos en lo que se aborda ampliamente en el libro, sino en un aspecto puntual: la transculturación. Según el propio autor:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir

⁸⁵ No resulta extraña esta idea, ya que durante el siglo XIX uno de los tópicos más recurrentes fue el binomio categorial y dicotómico de civilización vs. barbarie: en él, mientras la primera se encontraba representada por el criollo blanco americano; la segunda, por su parte, era encarnada por el sujeto indígena construido en clave del «buen salvaje», toda vez que era rescatado del ambiente bárbaro y sórdido en el que vivía: la selva, la pampa, la sierra, entre otros escenarios.

una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (Ortiz, 1978, p. 96, énfasis del autor).

De este fragmento, resulta interesante poner de relieve las nociones de desculturación y neoculturación, debido a la dinamicidad que ofrecen en su concepción. Además, habría que reparar críticamente y preguntarnos quién se descultura y quién se neocultura, ya que es innegable que en una tensión de dos bloques culturales siempre existe uno hegemónico (o dominante) y otro dominado habida cuenta de las estructuras de poder que los atraviesan. Entonces, ¿a qué apuntaría el tránsito que refiere Ortiz? ¿Se trata, *stricto sensu*, del pase de una cultura a otra? Es a raíz de esta concepción que Ángel Rama desarrollará su propuesta en torno a la novela latinoamericana; sin embargo, de nuestra parte sostenemos que la transculturación implica un choque o una fricción antes que una resolución en términos cuasi armónicos. Atendiendo a ello, no puede existir sino virtualmente un intercambio en igualdad de condiciones entre dos o más matrices culturales, puesto que los procesos de dominación, la enraizada heterogeneidad y las posiciones privilegiadas que ocupan ciertos grupos culturales siempre establecen una clara diferencia frente a los bloques menos visibilizados.

En este orden, la categoría de transculturación aparece por primera vez en los dominios literarios gracias a la publicación de un artículo de Ángel Rama titulado “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (1974), publicado en la *Revista Hispanoamericana*. En dicha pesquisa, el autor uruguayo realiza un esbozo de lo que entiende por transculturación sin abandonar los presupuestos que ya había delineado Fernando Ortiz en 1940. No obstante, será en el ya clásico libro *Transculturación narrativa en América Latina* ([1982] 1987) donde Rama desarrolla y ejemplifica ampliamente su propuesta. No solo corporiza el esqueleto teórico de este potente neologismo conceptual, sino que lo aplica a la obra de algunos autores latinoamericanos (Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Roa Bastos y Guimarães Rosa)⁸⁶, aunque sumergido, en mayor medida, en el mundo ficcional que se construye en *Los ríos profundos* del peruano José María Arguedas.

⁸⁶ Es importante, incluso, señalar un aspecto interesante: mientras que Ángel Rama acusaba de ciertos procesos de transculturación en las novelas de Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier; Antonio Cornejo Polar, por su parte, hará lo suyo, a partir de la heterogeneidad, mencionando a ambos escritores. Esto revela, de algún modo, los cruces y los complementos teóricos que existen entre ambos conceptos.

Ahora bien, conviene enfatizar en un aspecto clave: si por un lado Ortiz hablaba de un desculturación y luego de una neoculturación —casi como procesos consecutivos—, el autor uruguayo, en cambio, mencionará tres acepciones bastante particulares y funcionales para su análisis: 1) *el repliegue defensivo*, 2) *la selección* y 3) *la absorción*⁸⁷. Estas acepciones no se desvinculan de lo anotado por Ortiz si entendemos a la desculturación como una pérdida de ciertos elementos e ingreso de otros que luego, gracias a la neoculturación, se recrean en un producto cultural inédito que responde a sus propias particularidades. En ese sentido, tanto la propuesta de Ortiz como la de Rama discurren por cauces similares; incluso habría que entender la idea que toma Rama de la transculturación bajo la concepción de que las culturas son entidades que se encuentran en un constante flujo y dinamizando sus propios elementos simbólicos. En todo caso, esta última idea —la de asumir a las culturas como grupos múltiples que no se cristalizan— nos va a permitir, en breve, realizar ciertos reparos a la propuesta del crítico uruguayo.

Cuando Ángel Rama (1987) explica la transculturación literaria es consciente de que en ella se desarrollan diversos procesos a partir de la manipulación del lenguaje y de la recreación de códigos estéticos. Para desentrañar estos mecanismos y evidenciar los procesos de transculturación, el crítico uruguayo propone tres grandes secciones: 1) *la lengua*, 2) *la estructuración literaria* y 3) *la cosmovisión*. La primera refiere a un lenguaje ensamblado desde el plano ficcional y lo ejemplifica con casos paradigmáticos como la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Los ríos profundos* de José María Arguedas; la segunda, por su parte, tiene que ver con la naturaleza de la obra (léase la novela en tanto especie literaria) y cómo esta ha sufrido modificaciones por los creadores a partir de otros códigos estéticos, verbigracia el componente de la oralidad en Arguedas; la tercera, finalmente, alude a la ideología o visión del mundo que se teje en un texto literario⁸⁸. De esta manera, Rama delinea su propuesta tomando el neologismo acuñado por Ortiz y calibrando ciertos aspectos que exigían las particularidades del campo y del discurso literarios. He allí la novedad y la pericia con que Rama repiensa la transculturación.

⁸⁷ Cabe mencionar que Ángel Rama se vale la propuesta de Vittorio Lanternari (1966), quien, en su artículo “Désintégration culturelle et processus d’acculturation”, desarrolla los términos de «rigidité culturelle» (rigidez cultural), «vulnérabilité culturelle» (vulnerabilidad cultural) y «plasticité culturelle» (plasticidad cultural). A partir de esta última noción, llamativa a todas luces para la época, Rama se apoya en ella y estructura la manera en que se realizan los diversos procesos de transculturación en los ejemplos de las novelas latinoamericanas que refiere en su libro.

⁸⁸ Esta instancia en la propuesta de Rama, por ejemplo, se relaciona con la *inventio* que el teórico Stefano Arduini (2000) desarrolla en diálogo con la *dispositio* y le *elocutio* del texto retórico-literario.

Tal como se puede observar, hemos realizado un breve recorrido del contexto en que surge esta nueva categoría que fue empleada para evaluar, en un primer momento, la realidad cubana (por Ortiz), y luego, en un segundo momento, la narrativa latinoamericana (por Rama). Sin embargo, es necesario problematizarla siguiendo de cerca los presupuestos ramianos, puesto que deviene en una noción harto compleja y discutible si nos enfocamos en cómo el investigador uruguayo la expone y la concibe en su libro. De tal manera, el siguiente apartado se propone cuestionar una categoría que ha sido tomada en cuenta para los análisis literarios muchas veces de manera mecánica y automática, es decir, sin advertir las limitaciones y contradicciones que la envuelven. Esta dinámica que asumiremos, además, nos ayudará a reajustar ciertos aspectos para el análisis de *Ande*. Por ejemplo, ¿por qué Ángel Rama no contempla a los personajes de las novelas en tanto agentes que portan una o varias visiones del mundo?

2.3.1.2. Límites de la transculturación

Aun cuando sea cierto que la transculturación⁸⁹ se acuñó para intentar explicar nuestras intrincadas realidades, no se puede negar que también alberga contradicciones. En su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1987), Ángel Rama adopta una postura dicotómica atravesada por la tensión entre regionalismo y cosmopolitismo. A partir de ello, el autor revisa algunas obras que se publicaron previamente al *Boom* de la novela latinoamericana; sin embargo, sostenemos que, en ocasiones, se deja llevar por un aliento que intenta resolver las diferencias y conflictos que muestran los textos. ¿Qué es, pues, lo que encierra verdaderamente la transculturación desde la visión ramiana? ¿Por qué disolver lo heteróclito y entregar un producto simbólico en términos armónicos? A continuación, presentamos una confrontación entre dos líneas argumentales que hemos encontrado en la concepción teórica del autor: de una parte, la idea de la transculturación como proceso dinámico, y, por otra, —y he aquí la aporía— la de concebir a las culturas y los sistemas como bloques cristalizados y homogéneos.

En primer lugar, entonces, para evidenciar una de las profundas contradicciones en las que incurre la propuesta de Rama (1987), veamos cómo el autor se refiere a la transculturación:

⁸⁹ Si bien este neologismo-concepto fue acuñado por Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), para efectos del trabajo asumiremos el esquema tripartito de Ángel Rama (1987), a saber: 1) la lengua, 2) la estructuración literaria y 3) la cosmovisión.

[...] el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana [...] está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy *distinta de un simple agregado de normas*, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues *se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura* (p. 34; énfasis nuestro).

De este pasaje, convenimos en que 1) Rama no asume a las culturas como bloques monolíticos u orgánicos y, además, 2) que las culturas latinoamericanas desplegarían, en un escenario signado por el desencuentro, un mecanismo de respuesta frente a otras. A su vez, se remarca la noción de una fuerza caracterizada por su propia desenvoltura (léase por su libertad, por cierta autonomía). Aunque las culturas interactuantes presenten sus singularidades, es importante subrayar que, en aquel choque, una de ellas (la hegemónica) siempre obtendrá mayores beneficios, situación que conduce a que los intercambios en condiciones de igualdad o paridad sean vistos meramente desde un plano irreal teniendo en cuenta a los campos de poder imperantes dentro de los sistemas culturales, solo por mencionar un factor. En tal sentido, comulgamos con estos dos vectores de pensamiento que se desprenden de la primera idea matriz ramiana en los que se pone de manifiesto que las culturas latinoamericanas cumplen un rol agencial y no, por el contrario, una postura pasiva o hierática frente a los desencuentros simbólicos.

Siguiendo este orden, es interesante que Rama (1987) piense el espacio transcultural en términos de enfrentamiento, lo que se ratifica cuando asevera que las “culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales [...], lo cual traza un muy *variado esquema de pugnas*” (p. 34; énfasis nuestro). De este breve fragmento, extraemos a la pugna comprendida como conflictividad y a la variedad entendida como pluralidad. Aun cuando ambas características o propiedades llamen la atención por denotar cierto hábito de negatividad —dado que se apartan de la tan ansiada unidad y apuestan por la fragmentación y la diferencia—, en realidad estarían poniendo de relieve las propias lógicas y aspectos de cada grupo social durante los procesos de transculturación sin fundirlas en un todo homogéneo. En otros términos, la pugna y la variedad (multiplicidad) podrían leerse como rasgos que permiten a determinados grupos invisibilizados agenciarse por medio de estrategias frente a los grupos de poder que los asedian. De esta forma, surgirían productos simbólicos insospechados y novedosos que, las más de las veces, portan una lógica de resistencia y disidencia frente a lo supuestamente instaurado como hegemónico.

En segundo lugar, y a modo de contrapunto, conviene dar cuenta de la segunda línea argumental que se articula en los juicios que el autor desliza en otros apartados de su libro y que se contradicen con la idea expuesta líneas arriba, es decir, aquella que mostraba una defensa por la no-organicidad de las culturas tanto en su condición como en sus procesos. Por ejemplo, encontramos una aporía cuando Rama (1987) indica las dinámicas que contemplaría la transculturación: “Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones *se resuelven todas* dentro de una reestructuración general del *sistema cultural*” (p. 39; énfasis nuestro). Es menester no perder de vista lo siguiente: 1) la resolución y 2) el sistema cultural. ¿A qué se refiere el autor con resolver todos estos procesos henchidos de dinamismo? ¿Cómo concebir un solo sistema cultural en un territorio como el latinoamericano caracterizado, sobre todo, por lo diaspórico y por lógicas centrífugas y rizomáticas?

Fehacientemente, el autor uruguayo asevera que este tinte resolutivo tiene lugar en la transculturación; a despecho de ello, sostenemos que es un error considerar al proceso transcultural como aquel escenario en que las culturas arriban para limar sus asperezas o en donde lo obtenido a raíz del enfrentamiento se encuentra desligado de tensiones, las cuales, a todas luces, aportarían pliegues de significación en el espacio textual. De igual manera, resulta paradójico que el crítico intuya la existencia de un sistema cultural que, pese a reestructurar o recrear lo foráneo, sigue siendo, desde su visión, un bloque compacto y cristalizado. ¿Existía, acaso, en la década de los años ochenta, una cultura signada por tales presupuestos y condiciones? En absoluto. Por tal motivo, su postura puede ser asumida indirectamente como una categoría que se arroja con la indumentaria del mestizaje o que lo encubre bajo una apariencia epistémica⁹⁰.

Otro aspecto que guarda puntos de contacto con lo expuesto en el párrafo anterior alude a los mecanismos con que actúan estas culturas, a las que el autor llama «regionales». Ángel Rama (1987) no duda en afirmar en que “cuanto más integrada la nacionalidad y desarrolladas sus tendencias culturales propias, el proceso fue menos

⁹⁰ Al respecto, Antonio Cornejo Polar (1997) realiza un breve reparo sobre la distorsión teórica de la propuesta ramiana: “[...] la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje” (p. 341). En la misma línea, la investigadora uruguaya Mabel Moraña (1997) manifiesta que “[...] La subyacente *ideología del mestizaje* como fórmula conciliatoria y niveladora reduce en la teoría de Rama lo cultural a lo letrado, lo urbano, lo latinoamericano a lo hegemónico” (p. 142; énfasis nuestro). De tal modo, ambos críticos literarios convergen en que la transculturación se halla no solo en una situación que homogeniza y sutura, sino también que se encamina por corredores donde se entroniza lo hegemónico en desmedro de los márgenes.

pernicioso, permitió un *avance armónico* resguardando tradiciones e identidad y *adaptándolas a las nuevas circunstancias*” (p. 75; énfasis nuestro). ¿Qué podemos colegir? Rama no solamente estaría señalando un avance sin fricciones ni fisuras al interior de los derroteros culturales, sino también —y esto es lo más problemático— que serían las culturas de las zonas andinas las que deben adaptarse, acoplarse o acomodarse a estas nuevas modalidades, contextos o situaciones que ofrece la modernidad en términos sociales y la modernización en cuanto a técnicas artístico-literarias. Además, cabría cuestionarnos lo siguiente: ¿fue menos pernicioso para quién? Es evidente que las prácticas culturales occidentales no se vieron mermadas o mutiladas; a diferencia, en cambio, de aquellas ubicadas en las diferentes regiones andinas. ¿Es la transculturación, entonces, una dinámica lineal?

Otra pregunta sería, ¿por qué nuestras culturas deben adecuarse a los moldes extranjeros en vez de bregar por una dinámica que implique lo contrario? Si quisiéramos decirlo con otras palabras, lo que Rama sostiene es que los diversos grupos sociales latinoamericanos se estructuran de acuerdo con un registro y un repertorio occidentales que —valga la pena recordar— no pueden expresar un mundo que no les corresponde sin antes dejar de mostrar sus limitaciones. Argumentamos que no se trata de una asunción pasiva o mecánica, sino una de naturaleza crítica que fagocite y transforme lo ajeno en sintonía con nuestras realidades y requerimientos. Es cierto que asistimos a un plano literario, pero es allí donde las ficciones modelan y representan las zonas conflictivas de nuestras múltiples realidades. Por ello, la idea que desliza Rama discurre, por momentos, a través de un canal de pensamiento rígido que desnuda cierta simpatía por lo occidental y una minimización o reducción de la complejidad de las culturas latinoamericanas⁹¹.

Por último, al referirse al segundo punto de su esquema hermenéutico —la estructuración literaria—, Rama (1987) explicita un juicio homólogo que, una vez más, sutura la condición heteróclita de las culturas. Sirva de ejemplo el siguiente pasaje: “En este nivel la forma debe entenderse como un sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para *convivir armónicamente* e integrarse a una *estructura autorregulada*” (p. 208; énfasis nuestro). Cabría sospechar sobre la posibilidad de una

⁹¹ Sobre este punto, Miguel Ángel Huamán (1994), al analizar *El Pez de oro* de Churata, apunta que “[...] el concepto “transcultural” sigue remitiendo al mundo popular andino a la oralidad, máximo accede a la palabra, ni al enunciado y menos a la enunciación o a la forma (eso de ópera de los pobres bien visto no puede ocultar su etnocentrismo)” (p. 75). Por tal motivo, uno de nuestros intereses descansa en repensar la transculturación desde la poesía de la vanguardia andina cultural: en nuestro caso, el poemario *Ande*.

convivencia armónica entre los planos que envuelven a una obra literaria y, sumado a ello, problematizar si es que realmente existiría una estructura autorregulada. La respuesta, desde nuestra posición, sería negativa, pues si bien la novela es concebida como una forma unitaria (en términos de cohesión), no hay que olvidar que en su composición luchan y negocian tensamente distintos elementos⁹². Tampoco debiera asumirse una sola estructura autorregulada bajo un aliento pacifista, debido a que ello implicaría borrar la diferencia, característica inherente a las producciones de corte transcultural.

Hasta el momento hemos observado el contraste de dos puntos cardinales que Ángel Rama desarrolla en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. El primero es aquel en el que se defiende la capacidad de las culturas andinas —en este caso con la figura central de Arguedas— para hacer frente y apropiarse creativamente de las estrategias o modalidades foráneas por medio de sus manifestaciones artísticas (lo literario, por ejemplo); el segundo, en cambio, es la concepción del proceso transcultural en calidad de escenario en el que las distintas culturas sueldan sus diferencias a fin de transitar por corredores armónicos. Al ejecutar esta exposición a manera de contrapunto, no se pretende deslegitimar la propuesta ramiana; por el contrario, intentamos mostrar que, así como una categoría posee valiosos alcances para la interpretación literaria, cobija también limitaciones. No obstante, es gracias a las porosidades epistémicas que evidencia la transculturación lo que permitiría el ingreso de otras perspectivas teóricas que la complementen y refuercen, a saber: la heterogeneidad⁹³.

Finalmente, para efectos de nuestra investigación la categoría de transculturación, concebida desde la fricción y las negociaciones tensionales, permitirá revelar que *Ande* vendría a ser un poemario que se configura no sobre una horizontalidad o un diálogo armónico con la modernidad (como varios autores han sostenido), sino que, más bien, sería un discurso que cuestiona y problematiza a dicha modernidad tomando como base a la naturaleza y a la condición del ser humano; es decir, en qué sentido la modernidad está afectando a estos últimos. De tal manera, la transculturación nos ayuda a releer *Ande*

⁹² Por ejemplo, Antonio Cornejo Polar (1991) sostiene que “resulta imposible considerar un texto como absolutamente representativo de una ideología o de los intereses de una clase; en su interior compiten opciones varias, discordantes, que hacen de él un verdadero campo de batalla” (p. 33).

⁹³ Comulgamos con Raúl Bueno (2010) cuando afirma que la «heterogeneidad» —propuesta por Cornejo Polar— se ubica como “la *condición previa* a la transculturación” (p. 213; énfasis nuestro). En la idea de poesía transcultural que desarrollaremos, dicha heterogeneidad se ubica tanto en las superficies como en las zonas intrínsecas de los cuatro elementos que explicaremos en el apartado final de este capítulo.

porque subraya el componente de resistencia que presentan algunos poemas ante la llegada de la modernidad (“balsas matinales”, “canto en brumas”), u otros en donde se aprecia esta negociación tensa en la que el locutor se apropia de elementos de la modernidad (“andinismo”), e, incluso, aquellos donde se enfatiza el papel de la naturaleza casi compenetrada al hombre y a la mujer andinos (“cristales del ande”, “chozas de medio día”), y que sospecha del antropocentrismo. Así, y sin perder de vista el reparo a la lógica de Rama sobre la transculturación, optamos por tomar aquella posición donde las culturas andinas se apropian creativamente de lo foráneo y lo traducen en productos-otros.

2.3.2. Antonio Cornejo Polar y la heterogeneidad

Al igual que con el caso del investigador uruguayo, el pensamiento de Antonio Cornejo Polar se inscribe, quizá, en uno de los periodos más fructíferos y complejos de los estudios críticos latinoamericanos en función del texto literario. Aunque pensando desde distintos espacios geográficos —lo que implica visiones, ideologías, subjetividades y afectos—, en Cornejo Polar también encontramos la misma latencia por una aproximación pertinente al corpus latinoamericano, motivo por el que se dedicó al estudio y al planteamiento de la naturaleza de nuestras literaturas, sobre todo privilegiando el área cultural andina peruana (la novela indigenista) y proponiendo un dispositivo bajo el arco conceptual de la *heterogeneidad*. De esta manera, la heterogeneidad apuntaría a un estado diverso en el que se encuentran, por ejemplo, las culturas, las literaturas, entre otros. A su vez, nos interesa ubicar el origen de esta categoría y reparar en sus contradicciones epistemológicas a fin de cribar cuáles serían los presupuestos que nos servirán para trasladarnos críticamente al terreno de la poesía.

2.3.2.1. Origen y planteamientos de la heterogeneidad

Sobre el concepto de heterogeneidad, también resulta necesario rastrear dónde se encuentra su primer esbozo atendiendo al contexto durante el que se empieza a hablar de una idea que implica aperturas teóricas y nuevas miradas tanto para la sociedad como para las manifestaciones artísticas. Para ello, cabe remontarnos a las primeras décadas del siglo XX en el Perú, donde los grupos sociales aún se encontraban —y se encuentran— fuertemente atezados por una división de clases tributaria de la época colonial. Sin embargo, desde la tribuna artística, pensadores como Manuel González Prada y también las primeras fuentes nutricias de un indigenismo —con Mercedes Cabello o Clorinda Matto de Turner a la cabeza— intentaron reactualizar debates y dar una vuelta de tuerca

a lo que se vivía en ese entonces a fin de reposicionar a un grupo social que había sido excluido y relegado a los márgenes: las colectividades andinas. Además, no hay que olvidar que el poder fue regentado por José Pardo y Barreda (1915-1919) y luego por el engañoso gobierno «progresista» de Augusto B. Leguía (1919-1930).

En este curso histórico, el Perú sufre un gran cambio gracias a los ingentes derroteros modernizadores que se impulsaron en estos gobiernos de corte civilista, lo cual se vio reflejado en lo que Leguía había denominado, bajo su proyecto presidencial del oncenio, como «La Patria Nueva», idea de sumo sintomática, ya que con la llegada de las vanguardias⁹⁴ se tomaron los derroteros de la novedad, de la ruptura y de la asunción de un espíritu vinculado a aquella modernidad que se encargaría, supuestamente, de remozar a las sociedades peruana y latinoamericana⁹⁵. Los hombres y mujeres de los Andes, en cambio, no dejaron de ser el gran grupo olvidado por la sociedad peruana (exclusivamente la limeña). Sin embargo, con las vanguardias —aunque habría que fecharlo un poco antes— se origina una gran proliferación de manifestaciones que emergen de las capas medias de provincias y que se convierten en referentes y *locus* de enunciación que, muchas veces, eclipsaron a una Lima que debía compartir a regañadientes su protagonismo cultural y social. En dicha ciudad, por ejemplo, aparece la revista *Amauta* (1926-1930), dirigida por José Carlos Mariátegui, la cual dialoga con otras que surgen fuera del perímetro limeño⁹⁶.

Será en el calor de dicho escenario y durante la eclosión de las vanguardias artísticas peruanas que Mariátegui publica los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* ([1928] 1995). En él, el *Amauta* no solo analiza a la sociedad peruana enfatizando en las clases oprimidas (léase los sujetos andinos) o advirtiendo que el problema se situaba en

⁹⁴ La llegada de las vanguardias al territorio peruano, fechada en 1916, se debe a la publicación del poemario *Arenga lírica al emperador de Alemania*, cuya autoría corresponde al escritor arequipeño Alberto Hidalgo. En este texto, a todas luces, se deja notar una fuerte impronta del futurismo, corriente literaria y política desarrollada en Italia por F. T. Marinetti, pero no sin ciertos resabios de estéticas anteriores.

⁹⁵ Pese a este ímpetu vanguardista que va surgiendo desde diversos puntos de provincias (en el norte: Trujillo, Chiclayo, Cajamarca; en el sur: Cusco, Arequipa, Puno), aún existía una fuerte impronta del pomposo, lujoso y palaciego modernismo —que iba de la mano con la idea del proyecto de Leguía— bajo la gran figura del poeta José Santos Chocano, a quien se le imponen los laureles en 1922. Sin embargo, este modernismo aún veía una reinstauración de un pasado anclado en un episodio utópico del Incanato, así como la presencia fugaz o como telón de fondo de la naturaleza y del hombre andinos.

⁹⁶ Habría que mencionar también a otras publicaciones de naturaleza periódica, pues las vanguardias exigían rapidez en la transmisión de la información que venía aconteciendo en diversos lugares del país. Ejemplo de ello son, pues, otras revistas como el *Boletín Titikaka*, *Chirapu*, *Kosko*, *Kuntur*, *La Sierra*, entre otras. Un valioso trabajo sobre las revistas literarias en el periodo vanguardista fue el que desarrolló Yasmín López Lenci en su libro *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999). Actualmente, Alex Hurtado Lazo viene elaborando interesantes investigaciones sobre la revista arequipeña *Chirapu*.

la esfera económica, sino que también propone un lúcido ensayo sobre nuestra literatura producida hasta ese entonces. En dicho trabajo, Mariátegui desliza un juicio valioso que ha servido para dar cuenta de la naturaleza que atravesaba a las producciones artísticas y que, en la actualidad, han devenido aún más polares y problemáticas a causa de la globalización, del capitalismo y de los sistemas económicos neoliberalistas que se han enquistado en el grueso de los países latinoamericanos. Por ello, indicamos —retomando lo que el propio Cornejo Polar refiere⁹⁷— que es Mariátegui (1995) quien propone, indirectamente, esta noción que rompe con las premisas de una supuesta homogeneidad armónica al aseverar que:

El *dualismo quechua-español* del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el *método válido para las literaturas orgánicamente nacionales*, nacidas y crecidas sin la interrupción de una conquista. Nuestro caso es diverso del de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inocuos (p. 171; énfasis nuestro).

De la cita es posible extraer un par de ideas claves con el objetivo de comprender no solo nuestra literatura, sino también nuestra cultura⁹⁸: el dualismo y la no-organicidad. Es evidente que la primera característica que estructura a la literatura peruana se forma en base al choque cruento, cuando menos, entre dos matrices e imaginarios culturales: el español y el andino, la escritura y la oralidad, de acuerdo con Mariátegui. De ello es evidente que la consecuencia inmediata no es sino la de una ruptura, un quiebre y un fragmentarismo insalvable que marcará el derrotero por el cual han transitado —y hasta ahora transitan— nuestras diversas producciones culturales. En ese sentido, el juicio de Mariátegui nos permite advertir claramente que nuestra literatura, a raíz de la invasión y la violencia ejercida por los españoles, se encuentra bajo la impronta de una no-organicidad que invita y apunta inmediatamente a pensar en la multiplicidad. Esta misma

⁹⁷ Antonio Cornejo Polar (1980) reconoce que el planteamiento de las literaturas heterogéneas (léase la indigenista) proviene de la diferenciación planteada por Mariátegui ([1928] 1995) entre lo indígena y lo indigenista. Por tal motivo, según Cornejo Polar, “el deslinde propuesto por Mariátegui ilumina a plenitud el fenómeno que nos interesa [...]” (p. 64), y, además, gracias a la aplicación de lo propuesto por el Amauta, se obtienen los resultados en los que el crítico arequipeño profundiza: a) la instancia productiva, b) la obra resultante, c) el circuito de comunicación y d) el referente.

⁹⁸ Cabe aclarar que la mención en singular de la literatura y de la cultura peruanas solo apunta hacia una terminología metodológica para efectos del presente trabajo; sin embargo, es inconcebible creer que solo existe, en la actualidad, solo una literatura o una cultura, toda vez que formamos parte de un escenario signado por la diferencia y por la multiplicidad de voces que se imbrican y se superponen. Asimismo, la noción de identidad ha devenido en una que resulta afín a pequeños grupos con intereses comunes, pero no al de un estado-nación. Esta incesante búsqueda de la identidad se puede encontrar desde el siglo XIX tanto en el discurso ficcional (léase la novela hispanoamericana) como en el no ficcional (la ensayística).

idea es retomada y resemantizada por Antonio Cornejo Polar en los dominios literarios al analizar la novela indigenista.

En este orden, la noción de heterogeneidad es ampliada por el crítico arequipeño en su artículo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural” (1978), el cual apareció en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. No obstante, una exposición y desarrollo más amplios se encuentran en su libro *Literatura y Sociedad en el Perú. La novela indigenista* (1980). En él, Cornejo Polar desarrolla la idea de las literaturas heterogéneas y, por ende, de una categoría que aún encierra una potencia interpretativa que entra en diálogo (y también en sintonía) con otros horizontes de sentido o paradigmas teóricos⁹⁹. Al referirse a las literaturas de corte heterogéneas, Cornejo Polar (1980) menciona lo siguiente: “se trata de literaturas en las que *uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros elementos*” (p. 60; énfasis nuestro). En este breve fragmento, encontramos la definición de su propuesta.

Asimismo, no hay que dejar de lado que, para Cornejo Polar, esta heterogeneidad en la literatura indigenista se comporta como una de sus principales características. Vistas las cosas desde esta perspectiva, y de manera similar a la de Ángel Rama, el crítico peruano destaca aquellas instancias que participan de manera concomitante y conflictiva en la producción de la novela indigenista; estas son: 1) *la instancia productiva*, 2) *la obra resultante*, 3) *el circuito de comunicación* y 4) *el referente*. La primera hace referencia al autor real y a aquella entidad —la conciencia de la que hablábamos al abordar los interlocutores— que modela estéticamente la obra; la segunda tiene que ver con la especie literaria, es decir, la novela en tanto formato que surge en Occidente; la tercera se vincula tanto con la lengua que se emplea (el español) para construir un mundo distinto, así como hacia quiénes está dirigido dicho producto cultural; y, finalmente, la cuarta, por su parte, alude al referente que se presenta y se recrea en el discurso ficcional. Según Cornejo

⁹⁹ Tanto Carlos García-Bedoya (2011) como Yolanda Westphalen (2019) han explorado que ciertas categorías latinoamericanas —entre ellas la heterogeneidad— pueden recorrer e intentar dar cuenta de los estados en que se encuentran otros territorios, pero siempre y cuando se empleen con criterio y pertinencia; es decir, su objetivo es enfatizar la productividad de esta categoría. Por su parte, Javier Morales Mena (2014) encuentra puntos de contacto entre tres categorías latinoamericanas y lo que el crítico Manuel Asensi plantea desde la lógica del sabotaje. En ese sentido, la aproximación de Morales Mena es clave y reveladora para una relectura del pensamiento crítico latinoamericano en diálogo con otras perspectivas.

Polar, es este último elemento el que cumple una función distinta respecto de los demás y, a su vez, contempla un doble movimiento¹⁰⁰.

Entonces, el referente —en este caso las zonas y los escenarios andinos— será aquella entidad que permita el surgimiento de la heterogeneidad. Además, cabe mencionar el acierto por encontrar una característica que realza y repotencia al discurso indigenista al inocularlo de pliegues semánticos inéditos y que permitieron una interpretación más pertinente que respondía a su propia lógica. No obstante, desde el momento en que se empiezan a definir los elementos que interactúan y se imbrican en esta literatura heterogénea, es posible advertir un triple desliz en el que incurre el crítico arequipeño: el que concierne a la instancia productiva, el que refiere a la obra resultante y el que implica el referente. Antes de ingresar a este desajuste que presenta el desarrollo epistemológico del autor, conviene preguntarnos, al igual que con el caso de Ángel Rama, ¿por qué Antonio Cornejo Polar no analiza los personajes en los planteamientos iniciales de la heterogeneidad cuando aborda las novelas de Arguedas y Alegría?¹⁰¹ Este vacío es el que intentaremos ir completando en la propuesta que tendrá lugar en el último bloque del presente capítulo.

2.3.2.2. Aporías de la heterogeneidad

En primer lugar, cuando Antonio Cornejo Polar (1980) se refiere a la *instancia productiva* menciona que esta “alude tanto *al autor* como al *sistema de valores* [...], es evidente que se trata de un acontecimiento dominado por *características ajenas al mundo indio*” (p. 64; énfasis nuestro). Lo que afirma el crítico es que tanto el sujeto que produce la novela como el sistema de valores que aquel posee no se encuentran anclados en el horizonte andino; no obstante, habría que reparar en la propia naturaleza del autor (léase el escritor), de quien también se desprende una visión del mundo que se encarna en la ideología del discurso ficcional. Dicho de otro modo, y pensando en José María Arguedas, Cornejo

¹⁰⁰ Para Cornejo Polar (1980), este doble movimiento se debe al impacto de dicho referente andino en la novela indigenista. En resumidas cuentas, podríamos anotar que mientras en un primer movimiento el referente es el que se adapta a la forma occidental de la novela y esta es la que comanda y lo modela según sus necesidades; en el segundo movimiento, en cambio, es el referente el que se vale de la forma occidental (léase la novela) para ejercer e imponer sobre ella su propia lógica y sus dinámicas particulares. Esta idea, poco atendida por la crítica, resulta de crucial importancia para el estudio no solo de la novela indigenista, sino también de la poesía vanguardista que privilegia el escenario andino, ya que se gesta como una etapa anterior a la emergencia de connotados escritores como Ciro Alegría y José María Arguedas.

¹⁰¹ Un interesante estudio sobre los personajes de Arguedas se extrae a partir de los postulados del crítico y teórico Giovanni Bottiroli (1993). Vid. Fernández Cozman, C. (2011). Una retórica del personaje en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Letras*, 82(117), 7-16. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.1>

Polar afirma que el escritor andahuaylino se encontraría, culturalmente hablando, dentro de un orden “más o menos occidentalizado” (p. 65), debido a que emplea una forma también occidental (la novela) y a razón de que se expresa en un idioma que no pertenece a la colectividad andina en tanto lengua materna, como sí lo sería, por ejemplo, el quechua o el aymara. Así, la afirmación «más o menos» denota una carga dubitativa o, en todo caso, un espacio compartido al menos por dos situaciones.

En este orden, sostenemos que Arguedas se inscribe en un sistema cultural conflictivo porque se trata de un sujeto atravesado por una competencia bilingüe que heterogeniza su cosmovisión, pues esta se configura por dos frentes culturales que dialogan pero que también tensionan. Por ello, si Cornejo Polar concibe a la instancia productiva como un elemento que forma parte de un arco cultural distinto del «mundo indio», según sus términos, es decir, en cierta medida occidentales y bajo cierto hábito homogéneo y orgánico, cabe plantear lo siguiente: ¿Arguedas (sujeto productor) podría ser concebido bajo dicho ropaje que alberga la organicidad? Esta inquietud tiene respuesta en la propia afirmación de Cornejo Polar, pues el «más o menos» supone una interferencia o un estado que no puede ser definido por encontrarse en el intersticio; por ello, Arguedas sería un sujeto constituido por mundos que pugnan no solo desde lo social, sino también desde lo formal e ideológico en sus novelas. De tal modo, sostenemos que el sujeto que opera como creador (instancia productiva) encarna una naturaleza fragmentaria y problemática, la cual se traduciría a través de códigos estéticos en la obra literaria.

En segundo lugar, por su parte, la *obra resultante* se ubica en la misma problemática que el caso anterior, ya que el crítico arequipeño indica que se trata de un factor que se aleja de los presupuestos indígenas; esto a raíz de que entre la novela (género elegido en calidad de soporte) y las sociedades indígenas (agentes que forman parte del referente) existiría un hiato porque la primera es una estructura discursiva de corte occidental. Sin embargo, es gracias al cuarto elemento (el referente) que la novela vista en clave europea (que toma como eje central al personaje individual y a la urbe como escenario privilegiado) se convierte en una entidad no-orgánica, heterogénea. En ese sentido, si atendemos a la definición inicial de literaturas heterogéneas, cabría preguntarnos lo siguiente: ¿acaso la obra resultante —como la denomina Cornejo Polar (1980)— no es la propia «novela indigenista» cuyos rasgos que la inscribirían en el imaginario occidental se diluyen? Valga esta breve pasaje para dar por sentado lo que queremos exponer:

En lo que atañe a *la obra misma*, tanto en su *especificidad* como en su *adscripción genérica*, también es claro que se está en presencia de manifestaciones aún más alejadas del universo indígena [...]. Este punto requiere, sin embargo, un análisis más detenido” (p. 65; énfasis nuestro).

De la cita anterior, se desprende una interrogante: ¿cuál sería la especificidad de la novela? Si de un lado Cornejo Polar se está basando en su procedencia cultural-discursiva (adscripción genérica) para desgajarla de la racionalidad artística andina, de otro lado, en cambio, sería en su especificidad donde radicarían aquellos rasgos que mantengan o modifiquen su supuesta homogeneidad¹⁰². Dicho de otra manera, en la novela indigenista estaríamos frente a una especificidad de naturaleza mínimamente doble, ya que contempla aquella que se orienta al universo occidental y otra que se alinea al universo andino (el referente) que se inserta en la novela creando tensiones que la heterogenizan y la tornan en un texto que gana espesor ideológico y literario. Por ende, la obra resultante —y enfatizamos en el término «resultante»— se convierte de antemano, y desde el momento en que se la intenta definir o describir, en una instancia en cuyo seno se alberga la heterogeneidad al igual que sucedía con la instancia productiva.

En tercer lugar, conviene destacar un factor clave en la propuesta de Cornejo Polar: *el referente*, entendiéndolo de manera amplia y superando únicamente su asociación con el paisaje andino. No obstante, aunque el autor distingue tres componentes medulares (el aditivo, el lírico y el mítico)¹⁰³ mediante los cuales el referente se convierte en una entidad dinámica y de resistencia frente a un sistema-otro respecto del suyo, nuestra crítica estriba en que la idea de indigenismo que desarrolla Cornejo Polar, al centrarse en las novelas de Alegría y Arguedas, tiende a decantar en una posición que englobaría al referente de un movimiento artístico, político, ideológico y cultural múltiple bajo la idea de un patrón general. Pese a que las novelas elegidas representan la zonas andinas del norte y del centro-sur, quizá sería clave haber precisado cuáles son los componentes que permiten leer al indigenismo ya no en singular sino reconociendo su pluralidad, vale decir,

¹⁰² ¿Se podría aseverar que la novela como discurso que echa raíces en los horizontes de sentido occidentales es no-heterogénea? Aseveramos que este punto requiere de una mayor profundización, por ejemplo, en el plano de la narrativa; asimismo, urge visitar la propuesta de Cornejo Polar a fin de realizar los reajustes necesarios en función no solo del texto literario, sino también —como él lo hizo en su momento— del contexto en el que se inscribe una novela, un poema, etc.

¹⁰³ Es necesario reconocer tanto la potencia del componente aditivo como del lírico y del mítico, dado que expresan y encarnan la cosmovisión que se plasma en la obra literaria y que Cornejo Polar analiza lúcida aunque brevemente en su estudio.

erosionando aquella visión para reconocer que existen *indigenismos* que envuelven y que están atravesados por múltiples visiones y formas de conocer el mundo.

Estas ideas que venimos cuestionando de la propuesta cornejiana también fueron corroboradas sintéticamente en su libro *Escribir en el aire* (1994): “[...] la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (p. 17; énfasis nuestro). Tomando en cuenta ello, reafirmamos que la heterogeneidad como característica de la literatura indigenista no se hallaba tanto en las superficies de los elementos que la componen, y sí, en cambio, como lo hemos referido forma patente, en la interioridad de cada uno de ellos. Es allí donde radicaría la potencia categorial de la heterogeneidad. Asimismo, cabe indicar que los cuatro factores que Cornejo Polar reconoce en la concepción de su propuesta funcionan en diferentes grados de heterogeneidad. Por ejemplo, el circuito de la comunicación tendría un distinto grado respecto de los otros tres, dado que el lector pensado para la narrativa de los años treinta y cuarenta y para la poesía vanguardista de los años veinte era un sujeto letrado o alfabetizado en lengua española, situación que se traducía en un grupo reducido de mujeres y hombres andinos.

Tal como se ha visto, hemos dado cuenta también del origen y de la naturaleza de la segunda categoría que se complementa con la transculturación: la heterogeneidad. No obstante, al igual que sucedió con el caso de Rama, resultaba necesario plantear el esquema delineado por Cornejo Polar para no asumirlo gratuitamente, sino, más bien, dispuestos con un filtro crítico que nos permitiese afinar ciertos aspectos que en la poesía son completamente distintos respecto de la narrativa. De tal modo, hemos comprobado que, así como la heterogeneidad brinda alcances para el análisis literario, también presenta algunas contradicciones en su propia ontología. Por ello, y es aquí en donde ambas categorías dialogan, destacamos que donde una pierde su vigor la otra ingresa como apoyatura epistemológica-conceptual. En la interpretación del poemario *Ande*, que ocupa el tercer capítulo de la investigación, se pondrá de manifiesto el acompañamiento categorial del que se sirven tanto la transculturación como la heterogeneidad, pero sin olvidar que todo proceso transcultural es conflictivo y se desarrolla en un contexto pletórico de heterogeneidades.

2.3.3. Relación entre la transculturación y la heterogeneidad

De lo expuesto anteriormente, resulta sintomático encontrar puntos de contacto entre las propuestas de Rama y Cornejo Polar. Por ello, es necesario atender, de una parte, a la noción de «sistema literario» y, de otra parte, al entendido de que la transculturación y la heterogeneidad se complementan teóricamente. Lo primero tiene que ver con lo que Antonio Candido plantea en su texto *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos) (1750-1836)* ([1959] 2000) y los alcances de su propuesta sobre el sistema literario; lo segundo, en cambio, con lo que el crítico peruano Raúl Bueno expone en su libro *Promesa y descontento de la modernidad* (2010). De esta forma, en el presente apartado solo se abordará, de forma tangencial, las dos cuestiones señaladas para esclarecer ciertos lineamientos que se cristalizarán en el apartado final de este capítulo y que refieren al modelamiento del concepto de «poesía transcultural».

Hemos querido realizar una mención del concepto de sistema literario que tanto Rama (1987) como Conejo Polar (1980) emplean en sus propuestas. En todo caso, hay que señalar una condición previa de las categorías problematizadas: estas, necesariamente, se desarrollan dentro de un sistema cultural y, por ende, literario. Por ejemplo, Cornejo Polar (1989) reconoce a tres sistemas literarios diferenciados en nuestra tradición: uno que opta por la escritura en una lengua culta; un segundo que privilegia a la lengua popular y, finalmente, un tercero en el que se inscriben las lenguas aborígenes. Rama, en cambio, no desarrolla una noción de sistema *per se*, pese a mencionarlo en varias ocasiones en su libro. Sin embargo, no hay que perder de vista que la existencia de un sistema es una condición necesaria para que estas categorías se encuentren y dialoguen a fin de activar sus dinámicas internas. Así, no es gratuito que las divisiones de Rama y Cornejo referidas a la transculturación y heterogeneidad, respectivamente, guarden aires de familia en torno a estructuración literaria/obra resultante o lengua/circuito de comunicación. Al respecto, la propuesta de Candido (2000) se orienta por esa misma línea, pues anuncia que en un sistema de obras se da:

[...] a existência de um conjunto de *produtores literários*, mais ou menos conscientes do seu papel; um *conjunto de receptores*, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um *mecanismo transmissor*, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (p. 23; énfasis nuestro)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ “[...] la existencia de un conjunto de *productores literarios* más o menos conscientes de su papel; un *conjunto de receptores*, formando los diferentes tipos de público sin los cuales la obra no vive; un

Es revelador el planteamiento que desarrolla Candido a fines de la década del cincuenta en Brasil, ya que estos aspectos se comenzaron a discutir recién a mediados de los años setenta en las propuestas de Rama y Cornejo Polar. Tal vez el idioma haya sido siempre una barrera cultural que nos ha limitado entender a otras culturas que poseen similitudes con las nuestras, pero también fructíferas diferencias. Ante todo, interesa rescatar este sistema conformado por tres entidades que recuerdan a los postulados básicos de la comunicación en términos pragmáticos; no obstante, la relevancia de Candido estriba en proponer este sistema que se vincula fuertemente con las ideas de Rama y Cornejo Polar. En términos concretos, podríamos mencionar que la propuesta del crítico brasileño trae a colación a los autores, a los receptores (léase público) y a la lengua como aquel medio a través del cual se deslizan, en un flujo incesante, las visiones de mundo. Así, conviene subrayar que, desde el plano de la literatura, es innegable que la presencia de uno o de más sistemas literarios se comportan como los escenarios que permiten el funcionamiento de la transculturación y de la heterogeneidad habida cuenta de la existencia de un campo común: las teorizaciones de los años 70 y 80.

Por otro lado, es necesario mencionar la relación de ambas categorías trayendo a colación lo que Raúl Bueno (2010) anota: “[...] la heterogeneidad de mundo (no la discursiva) es *condición previa* a la transculturación, pues en el estado virtual de una cultura aislada y homogénea no habría necesidad de ningún intercambio transculturador” (p. 213; énfasis nuestro). Nos interesa que se plantee a la heterogeneidad como una primera condición para que acontezca la transculturación en tanto fenómeno y proceso de flujo e incesantes interacciones. Sumado a ello, agregamos que la heterogeneidad se encuentra también en el siguiente “estado” de la transculturación, toda vez que se trata de un proceso y debe entenderse dentro de los marcos de un *continuum*, de un devenir. En otras palabras, si dos o más entidades heterogéneas (léase culturas) entran en contacto, interacción e imbricación conflictiva, como un primer nivel, luego se daría lugar a la diversidad de procesos transculturadores en sus distintas matrices culturales como un segundo nivel; y, finalmente, como tercer nivel, dicha entidad heterogénea inicial mantiene tal condición, pero ya no su misma composición, pues ha sido modificada y aún es posible de cambios en la medida de que se encuentre en contacto con otros imaginarios.

mecanismo transmisor (de modo general, un lenguaje traducido en estilos), que conecta unos a otros” (Nuestra traducción).

Llegados a este punto y habiendo dilucidado someramente la relación entre transculturación y heterogeneidad, sostenemos que antes de ensayar el esbozo de una propuesta sobre la poesía transcultural, debemos hacer hincapié, de forma crítica, sobre los trabajos que han privilegiado o bien a la transculturación o bien a la heterogeneidad para el análisis de textos poéticos. Asimismo, ambas categorías no deben ser vistas como conceptos antagónicos, pues, tal como se ha indicado, si bien ambas nociones visibilizan sus limitaciones, es precisamente en dichos quiebres y silencios donde urge el ingreso y el complemento de la otra en términos epistemológicos. Con esto no queremos dar por sentado que si se emplean de forma aislada no funcionen operativamente; por el contrario, solo queremos ponemos de manifiesto que en su interacción y mediante un diálogo fructífero se puede captar, quizás, un sentido más completo del texto literario sin perder de vista su estructura modelada por una conciencia estética.

2.3.4. Transculturación y heterogeneidad en la poesía latinoamericana

El primer trabajo es el artículo de Américo Arellano (1994) “Oralidad y transculturación en la poesía de Ramón Palomares”, publicado en la *Revista Iberoamericana*. En él, el investigador recupera la categoría de transculturación para revisar, en la poesía de Palomares, “las formas de apropiación (y su funcionamiento) de aquellos elementos pertenecientes al entorno cultural popular [...] de los Andes venezolanos” (p. 235). Además, pone de manifiesto que la escritura de dicho poeta llanero supera el regionalismo tradicional enfocado más en descripciones, pues incluye de manera creativa y dinámica el sustrato de las fuentes populares en el cuerpo de los poemas. Esto, sobre todo, se deja ver en la intervención de algunos personajes (lenguaje) o aludiendo a manifestaciones religiosas propias de la región andina (imaginario cultural), lo cual no solo visibiliza la cuota reivindicativa que menciona Ángel Rama (1987), sino también porque permite enfatizar que las culturas regionales (léase internas) no son grupos pasivos y receptores, y sí, en cambio, activos y conscientemente (re)creadores.

Arellano (1994) segmenta en dos bloques su artículo: en el primero, se enfoca en los núcleos temáticos de la poesía de Ramón Palomares; en el segundo, ahonda en la oralidad como un mecanismo de transculturación. Por ejemplo, en el caso de los núcleos temáticos, el autor subraya el papel que desempeña la «naturaleza integradora», debido a que esta posee un lenguaje que se aproxima al registro infantil y también gracias a la personificación con que se la construye. De esta manera, la integración a la que Arellano

alude no es más que “la relación dinámica entre el hombre y lo natural” (p. 235). Por su parte, al hablar de la oralidad en la poesía de Palomares, el crítico repara que existe un intento artístico deliberado por buscar un “efecto oral en el discurso poético” (p. 241), el cual se traduce, en algunas ocasiones, a través de un conglomerado de voces que se entrecruzan y que dan una idea de colectividad, pero sin perder de vista que el sustrato oral, aparte de configurar al componente lingüístico, también involucra a “un sistema de pensamiento y de visión del mundo” (p. 241).

A pesar de que concibe a la transculturación como un fenómeno complejo donde las tensiones vertebran al grueso de los procesos artísticos y culturales del discurso poético, así como también cuestiona —aunque indirectamente— que el referente (andino-venezolano) no se comporta como un espacio puro, esto es, bajo la lectura de una suerte de grado cero que pareciera proponer Cornejo Polar (1980), no concordamos con Arellano cuando sostiene que el proceso de literaturización del referente “responde a un proceso continuo de *desculturación*” (p. 245; énfasis del autor). Si advertimos que existe una desculturación entendida como pérdidas parciales de acuerdo con la lógica ramiana, ¿qué produciría que este proceso se mantenga? ¿A dónde arribaría, realmente, una continua desculturación sino a diluir y sustraer los componentes de las culturas andinas? Por nuestra parte, relevamos que una constante desculturación restaría la potencia disidente y cuestionadora que portan los elementos ajenos a la lógica occidental.

El segundo trabajo es de Miguel Arnedo-Gómez (2006). De su artículo, un punto en el que se debe hacer hincapié es la crítica que el autor realiza a lo planteado por Cornejo Polar (1980). Esta se encuentra direccionada a lo que el investigador peruano había denominado literaturas heterogéneas. En ese orden, no hay que olvidar que el esquema delineado por Cornejo Polar se modela en base a cuatro elementos bien identificados: la instancia productiva, la obra resultante, el circuito de comunicación y el impacto del referente andino. Así, Arnedo-Gómez menciona lo siguiente: “Sin embargo, antes de analizar cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de producción de la poesía afrocubanista es necesario rectificar un *problema conceptual* en el concepto de heterogeneidad de Cornejo” (p. 92; énfasis nuestro). ¿Cuál es el problema que el autor encuentra en dicha noción? Esto, por supuesto, tiene que ver con el hecho de que la heterogeneidad está atravesada en los cuatro elementos de su propuesta.

Una vez detectada la aporía teórica cornejiana, Arnedo-Gómez (2006), tomando como base a la poesía afrocubanista, ejecuta su análisis con los cuatro elementos clásicos del sistema de producción acuñados por el investigador arequipeño. De tal modo, al señalar el referente anclado en un imaginario afrocubano, asevera que en “la poesía afrocubanista también es aguda la heterogeneidad del referente, ya que la cultura afrocubana es una *mezcla de los elementos de origen africano y español*” (p. 97; énfasis nuestro). Al parecer, según lo indicado, no habría mayor problema frente a lo desarrollado por Cornejo Polar; sin embargo, ¿a qué se alude cuando se introduce el concepto de mezcla? Si bien es totalmente sustancioso e interesante la interacción e imbricación entre dos sistemas culturales (el africano y el español) en la poesía afrocubanista, la definición de mezcla no hace sino borrar la diferencia, suturar aquella conflictividad que resalta la heterogeneidad en tanto una de las principales herramientas del pensamiento latinoamericano. La mezcla, en esa lógica, vendría a ser un manto que envuelve y disuelve las diferencias de las distintas matrices culturales haciéndolas invisibles hasta cierto punto y ofreciendo un producto no solo de naturaleza armónica, sino también liberado de aquellas tensiones que lo enriquecen semánticamente.

A partir de este orden argumentativo, Arnedo-Gómez (2006) considera que “para evaluar la composición del circuito de comunicación de la poesía negrista hay que analizar las características de los lectores ideales y los lectores reales” (p. 97). Al respecto, es un acierto que el autor otorgue un papel importante a la dimensión social dentro de la producción de esta poesía surgida en Cuba, sobre todo porque remite a que el pensamiento de Cornejo Polar estrecha vínculos con los postulados de las teorías marxistas de Mariátegui o de Goldman cuando delimitan sus análisis y sus propuestas de naturaleza teórica: nos referimos al vínculo inquebrantable entre la serie literaria y la serie social. La idea de los lectores, a su vez, es problemática, pues habría que prestar atención al idioma en el que se escribía (el español) y plantearnos la siguiente interrogante: ¿realmente para quiénes estaba dirigida esta poesía en los primeros decenios del siglo XX? Esta situación se podría extrapolar (salvando las distancias) al vanguardismo andino cultural y a la narrativa indigenista peruana.

Así las cosas, es de capital importancia el abordaje que realiza Arnedo-Gómez (2006) de la poesía afrocubanista; no obstante, pese a reparar en el error que ya se había anticipado en *Escribir en el aire* sobre la heterogeneidad, sería necesario agregar un filtro que nos permita transitar del plano de la narrativa al de la poesía, dado que, si bien el

utillaje que Cornejo Polar plantea es útil, no hay que pasar por alto que fue elaborado a partir del análisis de la novela indigenista. El discurso poético, por su parte, no solo responde a las cuatro entidades planteadas, sino también a otros factores tanto internos como externos que gravitan en la significación total del texto. En ese sentido, por ejemplo, cabría explorar y evaluar qué lugar ocuparían los personajes que se construyen en los poemas y aquellas figuras literarias que adhieren capas semánticas al texto. Incluso vale indicar que el aspecto formal juega un rol de crucial relevancia en la poesía vanguardista, puesto que no se trata de colocar versos de forma arbitraria, sino que estos, en su disposición en el blanco de la página, estructuran internamente a los poemas.

El tercer estudio es la tesis de Jorge Eliécer Valbuena Montoya (2014) titulada *La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de Amat*. La problematización de este estudio estribaría en el primer capítulo donde se indica el desarrollo de la denominada «transculturación poética», situación que parece sumamente reveladora toda vez que se trataría de un valioso aporte para emprender las interpretaciones literarias por los derroteros de la poesía. En ese sentido, habría que consultarle al autor a qué se refiere cuando habla de una transculturación poética; al respecto, Valbuena anota que esta debe entenderse no solo “como la adopción de un referente cultural ajeno, sino como la inherente tensión generada en este intercambio” (p. 14). Este pasaje se sustenta en los planteamientos de Rama (1987), quien argumenta que las culturas que reciben los elementos del bloque dominador (léase dominante) no se predisponen de forma pasiva, sino que existe, como punto inicial, una resistencia y, posteriormente, una asimilación de aquellos materiales, ideologías, conceptos o nociones provenientes de un imaginario ajeno u otro¹⁰⁵. A partir de ello, Valbuena realiza la lectura de dos poemarios: *5 metros de poemas* (1927) y *La tortuga ecuestre* (1938).

Ambos textos son leídos desde los códigos surrealistas en los que prima una escritura de naturaleza automática, la influencia y la presencia de lo onírico en tanto elemento catalizador y liberador, y, por supuesto, el aliento rupturista de las vanguardias con los periodos precedentes, verbigracia las formas estrictas y medidas de un acartonado modernismo. Así, aun cuando desde el aspecto teórico no se llega a redondear la idea de la transculturación poética, comulgamos con las ideas que plantea el autor de la tesis en

¹⁰⁵ Si se quiere remontar aún más, podríamos volver al texto de Fernando Ortiz (1978), en el que se plantea un proceso en torno a la idea que implica la transculturación. Por ejemplo, Ortiz habla de una *desculturación* (pérdida de ciertos elementos propios) y de una *neoculturación* (ganancia y asunción de elementos ajenos). A pesar de que se podría discutir un poco ambas ideas, Ángel Rama (1987) también las asume como tales.

sus análisis. La propuesta central es que Oquendo de Amat y Moro desarticulan los preceptos de surrealismo (como corriente literaria surgida en Francia) y lo inoculan de nuevos sentidos desde sus propias subjetividades, particularidades y del *locus* enunciativo en el que se posicionan. Esta situación es bastante sintomática, pues permite percibir que las vanguardias latinoamericanas no fueron un simple remedo o copia de las vanguardias que surgieron en Occidente; por el contrario, recalca que las manifestaciones latinoamericanas poseen sus propias particularidades y se hallan atravesadas constantemente por una conflictividad de matrices culturales diversas¹⁰⁶.

Tanto en Oquendo de Amat como en Moro, este paradigma surrealista *per se* es subvertido desde los propios discursos que se tejen en sus textos literarios en tanto propuestas estéticas e ideológicas. Teniendo en cuenta ello, nos limitaremos a mencionar un aspecto que Valbuena considera crucial. En el caso de Oquendo, por ejemplo, el discurso surrealista (llamémosle occidental) se ve desestructurado a raíz de la inserción de una subjetividad modelada por la sensibilidad y la nostalgia como elementos que permean a *5 metros de poemas*; en el caso de Moro, la situación es similar, ya que a pesar de que se empleen los recursos de la retórica de dicha corriente vanguardista (la escritura automática ligada muchas veces al plano onírico), los poemas de *La tortuga ecuestre* presentan el componente del amor y de una subjetividad que recupera elementos propios que dinamizan, dislocan y desacomodan el discurso hegemónico del vanguardismo¹⁰⁷, al cual le añaden un nuevo pliegue de sentido e, inclusive, una arista aún poco estudiada en las vanguardias: el componente o sustrato afectivo.

Finalmente, se puede agregar que el aporte de Valbuena (2014) estriba en analizar los poemas identificando ciertas figuras literarias (plano de la expresión) para articularlas con los temas (plano del contenido) y a la disposición formal de los poemarios, sobre todo

¹⁰⁶ Ejemplo de ello serían las manifestaciones culturales que surgen en toda la franja andina al momento que eclosionan las vanguardias, lo que brinda una nueva e inédita perspectiva de todo el discurso de renovación, modernidad y rapidez que estos ofrecían. Aquí, por supuesto, es evidente el encuentro de culturas y en donde tanto las categorías de heterogeneidad como de transculturación, vistas desde una perspectiva complementaria, permiten explorar este fenómeno. Frente a la defensa del vanguardismo latinoamericano ante la errónea idea de que no era sino un mero calco de Occidente, son de crucial relevancia los aportes de Noé Jitrik, Mihai Grunfeld, Nelson Osorio, Haroldo de Campos, Alfredo Bosi, Yazmín López Lenci, Cynthia Vich, entre otros.

¹⁰⁷ El hecho de haber reparado en la sensibilidad del hombre frente a la impronta maquinista de las vanguardias, crea una dialéctica sumamente interesante. Incluso el propio Vallejo se muestra crítico con las vanguardias hispanoamericanas al asumir aquella «modernidad» de manera superficial. Por ello, siempre apela a la dimensión sensible y a lo humano dentro de sus poemas. Un texto clave para comprender esta dicotomía es el libro *Hombres y engranajes* (1951) de Ernesto Sabato, en el que se hace alusión a las vanguardias, y, en especial, al surrealismo. De por sí, el título, ya nos marca un preámbulo bastante peculiar.

el de Oquendo de Amat. Esta idea se puede contrastar con el desarrollo de Arnedo-Gómez, quien solo se focaliza en otros aspectos del poema que, si bien son importantes, no representan la significación global del texto literario. En ese sentido, Valbuena se aproxima más al discurso poético, pese a la escasa cantidad de páginas que dedica a la interpretación de ambos poemarios en la tesis. Cabe rescatar, además, algunos términos que nos indican el desencuentro entre el surrealismo (en tanto corriente de vanguardia) y los elementos que no se alinean a sus propuestas (atribuidos por los propios autores): «elementos alternativos», «rasgos de transgresión» o «condición distinta». Así, el trabajo de Valbuena complementa al expuesto por Arnedo-Gómez al incluir aspectos de análisis que fueron dejados de lado por este último. Por lo tanto, se puede afirmar que resulta funcional —siempre y cuando haya un filtro adecuado— la operatividad de la transculturación y de la heterogeneidad en los territorios de la poesía.

La cuarta investigación es el libro *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016) de Camilo Fernández Cozman, quien toma como base la epistemología ramiana, pero varía el nombre de la categoría y opta por una poesía intercultural entendiéndola como “una práctica artística que *busca el diálogo* (no exento de conflictos) entre dos o más culturas: una occidental y una amerindia, por ejemplo” (p. 34; énfasis nuestro). Es importante rescatar la idea de diálogo que el autor le imprime en la definición, lo cual supone que antes de asumir que una u otra cultura es superior a la otra, ambas sean consideradas como manifestaciones que responden a sus propias peculiaridades y lógicas internas. Por ello, hay que tener cuidado al operar con prácticas o nociones ajenas en un contexto para el que no han sido elaboradas, toda vez que ello implicaría adecuar una cultura a la visión de otra, situación inconcebible cuando nos encontramos en un periodo signado por la diferencia, por la dispersión y por las constantes olas de migraciones y diásporas alrededor de todo el mundo. Si bien la globalización ha diluido las fronteras e intenta homogenizar a los grupos humanos bajo una misma lógica capitaneada por el capitalismo, este mismo proceso nos pluraliza, nos fragmenta y nos heterogeniza¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Por ello, no es extraño que Camilo Fernández Cozman (2016) convoque a una categoría propuesta también por Antonio Cornejo Polar: «sujeto migrante». Esta noción ha cobrado una potente relevancia debido a que no se intenta homogenizar ni formar una unidad con respecto al sujeto, sino que se le concibe como aquel que pertenece a diversos espacios y cuya propia polifonía lo convierte en una entidad sumamente fragmentada. La categoría de sujeto migrante quedó como un reto para la crítica literaria peruana a raíz de la temprana muerte de Antonio Cornejo Polar en 1997.

Volvemos a apuntar la necesidad de que exista un filtro o, cuando menos, una postura que dialogue con las categorías que se pretenden emplear en la presente investigación. Fernández Cozman (2016), por su parte, y al ser un trabajo de mayor aliento, se detiene con mayor profusión en el marco teórico que desea emplear y realiza un sintético repaso entre la posición que se intentó asumir hacia fines del siglo XIX e inicios del XX con respecto al abordaje de las ciencias humanas¹⁰⁹. Luego de ello, el docente sanmarquino esboza un breve panorama sobre las concepciones referentes a la modernidad y a la caída de ese gran metarrelato —en términos de Lyotard— que se encontraba atenazado y bajo la tutela del Iluminismo (la razón sobre un pedestal). Por último, se aproxima a la noción de interculturalidad que le llevará a proponer la idea de «poesía intercultural». En ese orden, Fernández Cozman, tras llamar la atención sobre la interesante propuesta de Rama aplicada a la narrativa latinoamericana, menciona lo siguiente:

[...] hemos considerado y adaptado el enfoque de Rama (1987) sobre la narrativa transcultural, pues el crítico uruguayo se refiere solo a tres niveles [...] Pensamos que resulta pertinente, en el ámbito del estudio de la lírica, añadir el estrato de las *estructuras figurativo-simbólicas*, debido a la gran importancia que poseen las metáforas, metonimias y símbolos en el ámbito del *análisis retórico* de un poema (p. 35; énfasis nuestro).

De este fragmento, se desprenden dos ideas cruciales sobre el abordaje hermenéutico de los poemarios de César Vallejo, Antonio Cisneros y José Watanabe. De tal manera, Fernández Cozman sostiene, por un lado, que es necesario prestar atención al hecho de que las figuras literarias no deben ser pensadas como elementos de ornato en los textos literarios, pues poseen una carga semántica que nutre, en este caso, al poema; y, por otro lado, se adscribe a una perspectiva de análisis: la Retórica, pero sin dejar de dialogar con orientaciones de índole cultural para atender al contenido de los textos. No obstante, hay que recordar que la vertiente de análisis que ha empleado el autor a lo largo de varios años ha sido la Retórica General Textual, la cual se encuentra representada por nombres de importantes teóricos como Giovanni Bottiroli, Stefano Arduini, Tomás Albaladejo y otros que han desarrollado propuestas interesantes alrededor de la función que cumplen las figuras dentro de tejido literario y de nuestra cotidianidad.

¹⁰⁹ Básicamente, Camilo Fernández (2016) cuestiona el hecho de que los postulados de raigambre positivista y determinista, que tenían por banderas a la razón, a la ciencia y al progreso material, fueron instrumentalizados, muchas veces, para analizar los discursos literarios mostrando serias limitaciones y lecturas demasiado reduccionistas. Esto, sobre todo, porque se aplicaron mecánicamente metodologías que eran funcionales a las ciencias exactas como la física, la matemática, la química, entre otras.

En este orden de ideas, cabe plantear lo siguiente: ¿qué se requeriría para una adaptación de la propuesta de Rama (1987) a los dominios de la poesía? Puede que este sea el punto más discutible de lo esbozado por Fernández (2016), pues si bien prefiere trabajar con lo intercultural al mismo tiempo que agrega acertadamente las estructuras figurativo-simbólicas, sigue asumiendo los tres niveles planteados en la transculturación sin realizarles ningún reparo ni mucho menos un reajuste antes de sumergirse en el análisis de los poemas, el cual, mérito aparte, es un punto destacable del volumen. Asimismo, es interesante recuperar la noción de diálogo que el autor había sostenido en torno a la interculturalidad. En todo caso, si la interculturalidad supone un diálogo sin obviar las tensiones, ¿acaso la transculturación no permitiría un diálogo de la misma naturaleza? Partiendo de este aspecto, entendemos a la transculturación como un proceso mediante el cual dos o más frentes culturales interactúan de forma conflictiva y muchas veces violenta, pero donde no existe aquella transferencia de elementos —en forma paritaria como muchas veces se desliza en la lógica ramiana— entre aquellos bloques heterogéneos que se encuentran. Por el contrario, el resultado se modela como un producto cultural inédito que no responde a uno u otro bloque, ya que supone una fisonomía textual-otra y una nueva lógica particular¹¹⁰.

Aunque el libro de Camilo Fernández (2016) se erige como una de las propuestas de mayor rigor analítico, sostenemos que resulta necesario (e imprescindible) revisar la transculturación en función de las exigencias del texto poético, dado que hay elementos que no funcionan de igual modo en una novela (o cuento) que en un poema; por ello, Fernández incluyó las estructuras figurativo-simbólicas. Bajo la lupa crítica, es pertinente plantear la siguiente cuestión: ¿quiénes son los portadores de la lengua en los textos literarios? ¿Con qué material se construyen las estrategias que suma el catedrático sanmarquino a la propuesta de Rama? No hay que perder de vista que el lenguaje poético posee peculiaridades que deben ser desentrañadas para captar los sentidos del texto. Por lo tanto, el lenguaje podría engarzar a los personajes y estos últimos podrían ser los depositarios de las visiones de mundo que se entretejen al interior del discurso ficcional; dicho brevemente, tanto el lenguaje como el personaje están íntimamente ligados. Pero ¿cómo funciona ello en el poema? ¿Acaso de igual manera que en una novela o en otro

¹¹⁰ En otro lugar, analizando sintéticamente la poesía de Alejandro Peralta, deslizamos la idea de la existencia de una suerte de «poética transcultural» en dicho autor. Para ello, sugiero consultar el trabajo titulado “Alejandro Peralta: un breve recorrido por su producción poética” (2019), que se encuentra en <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/10/alejandro-peralta.-bibliografc3ada-esencial-redlit-1.pdf>

texto narrativo? En absoluto. Sin embargo, estas inquietudes serán expuestas en el tercer capítulo de la presente investigación cuando veamos algunos personajes de *Ande*.

En síntesis, hemos explorado cuatro trabajos que operan con dos categorías del pensamiento crítico latinoamericano para el análisis poético. En primer lugar, Américo Arellano (1994) analiza lúcidamente la poesía del escritor venezolano Ramón Palomares desde los presupuestos de la transculturación enfatizando en los núcleos temáticos articulados con la naturaleza y en el sustrato de la oralidad. En segundo lugar, Miguel Arnedo-Gómez (2006) trabaja con heterogeneidad en función de la poesía afrocubanista; no obstante, no presta mucha atención a los aspectos literarios del poema y su investigación, por momentos, circula más por los territorios sociológicos que por los literarios. En tercer lugar, Jorge Valbuena Montoya (2014) intenta demostrar cómo se realiza el proceso de transculturación en la corriente surrealista a través de la sensibilidad humana, el asombro y el amor en tanto pilares que modelan las poéticas de Carlos Oquendo de Amat y César Moro; adicionalmente, cabe mencionar que el marco teórico debió ser discutido y no solo asumido. En cuarto lugar, está la propuesta de Camilo Fernández (2016) sobre la idea de «poesía intercultural»; si bien se trata de un desarrollo teórico más sólido, aún resulta espinoso dar cuenta de aquel filtro que permita la extrapolación categorial pertinente y rigurosa de la esfera narrativa hacia la poética.

2.4. «Poesía transcultural»: una propuesta

A partir de lo discutido, ahora expondremos la propuesta del trabajo teniendo en cuenta que nos encontramos ante un discurso que se distingue del narrativo y que exige un tratamiento que advierta sus particularidades y explique sus funcionamientos. En ese orden de ideas, la «poesía transcultural» se compone, cuando menos, de cuatro niveles interrelacionados que dialogan de manera constante; estos son: 1) *el léxico*, 2) *la estructuración literaria (el verso y las estructuras figurativo-simbólicas)*, 3) *el personaje (agentes humanos y agentes naturales)* y 4) *la cosmovisión*. A continuación, nos detendremos en cada uno no sin antes defender que lo cultural debe pensarse en términos de movimiento, de fluctuación y de tensiones que no cesan. Ahora bien, ¿qué se entiende por poesía transcultural¹¹¹?

¹¹¹ Si bien partimos de las propuestas de Ángel Rama (1987) y de Camilo Fernández (2016), ofrecemos una reformulación y ampliación, respectivamente, en función del objeto de estudio.

La poesía transcultural es aquella en la que concurren dos o más frentes culturales que interactúan de forma activa y en donde si bien existe un resultado, este debe ser concebido desde lo inédito y no por ende vaciado de conflictos, sino más bien como poseedor de una nueva lógica que ya no responde a uno u otro bloque ni que tampoco se deja atezar por dicotomías que reducen y limitan su carga semántica. Así, la poesía transcultural contemplaría tres etapas harto complejas: 1) la interacción, mínimamente, de dos grupos heteróclitos; 2) el intercambio dinámico y tensional de patrones, características, cualidades, ideologías, entre otros; y 3) un nuevo «producto simbólico» henchido de tensiones-otras que mantiene su condición heterogénea pero no su misma lógica interna, debido a que esta última ha sido modificada y seguirá siéndolo mientras se ponga en contacto con nuevos imaginarios y horizontes. Todo este proceso se lleva a cabo por medio de los cuatro estratos que explicaremos a continuación. No obstante, hay que señalar que la predominancia de alguno de ellos en el poema no implica un sentido incompleto del mismo, sino la reluctancia del texto a las clasificaciones rígidas y dogmáticas.

2.4.1. El léxico

En primer lugar, se encuentra *el léxico*. Para Rama (1987) y Cornejo Polar (1980) se trataba de la lengua y del circuito de comunicación, respectivamente; en otras palabras, del lenguaje empleado por un personaje individual o colectivo en la diégesis de la novela o por el autor real en la escritura. En los corredores poéticos, en cambio, no se puede hablar de un lenguaje *per se* toda vez que este se construye en función de una subjetividad individual ficcionalizada que no siempre ejecuta un intercambio verbal. Por tanto, se ha optado por el léxico en vez del lenguaje, ya que entendemos al primero como un grupo de palabras que, a pesar de portar un sentido de forma aislada, contextualizadas en el poema adquieren nuevos ribetes de significación¹¹²; el segundo, por el contrario, *grosso modo* serían vocablos necesariamente articulados por medio de un proceso cognitivo con una finalidad pragmática en un determinado contexto o situación.

¹¹² Domingos Carvalho da Silva (1989) menciona que “As palavras comportam-se num poema como peças integrantes de um todo, subordinadas à sua estrutura global. Tiradas da fala cotidiana e organizadas na linguagem da poesia passam a participar do *novo processo de significação*” (p. 30; énfasis nuestro). [Las palabras, en un poema, se comportan como pieza integrante de un todo, subordinadas a su estructura global. Tomadas del habla cotidiana y organizadas en el lenguaje de la poesía participan de un nuevo proceso de significación (Traducción nuestra)] Antonio Candido (2006), por su lado, hablará de una «transposición de sentido». Ambos autores brasileños apuntan a motivar o a emplear deliberadamente el lenguaje, esto es, a quebrar aquella arbitrariedad del signo lingüístico.

El léxico, entonces, se comportaría como un listado de significantes que se implican en un lenguaje perteneciente al registro del locutor del poema. De tal modo, en la poesía transcultural se desenvuelve un fenómeno particular que compromete dos aspectos dinamizadores: de un lado, la presencia de un punto fijo (y vinculado a los usos de una lengua hegemónica: verbigracia, el castellano); y, de otro lado, de un factor variable que va asumiendo nuevos carices de acuerdo con el catálogo verbal disponible (dependiente de uno o varios grupos sociales). A partir de la interacción de ambos aspectos —donde el primero podría llamarse «léxico fijo» y el segundo «léxico flexible»—, se estructurará un formato recreado —«lenguaje *literario* nuevo»— que emerge del desencuentro entre dos o más imaginarios pertenecientes a distintas culturas. Cabe resaltar que este léxico fijo puede dialogar con varios léxicos flexibles dentro de un mismo poema y al mismo tiempo. A fin de esclarecer la idea, sugerimos revisar el siguiente esquema (ver *Figura 4*).

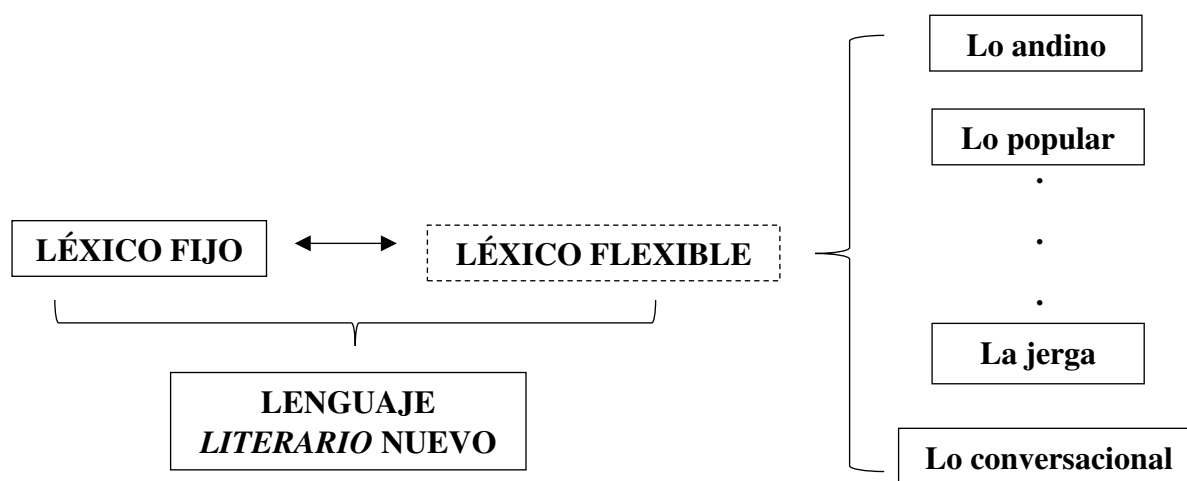


Figura 4. Dinámica del léxico

Articulando lo expuesto, esta idea se evidenciaría no solo en el periodo vanguardista, sino, inclusive, en lo que el crítico literario Luis Monguió (1954) denominó postmodernismo, esto es, una suerte de espacio transicional donde se revelan características residuales del modernismo y rasgos o visos muy incipientes del vanguardismo. En ese sentido, habida cuenta de que este último periodo es el que nos interesa para efectos del presente trabajo, es necesario traer a colación algunos ejemplos que permitan ilustrar dicho esquema. Se ha escogido el caso de Nazario Chávez Aliaga y su poemario *Parábolas del ande* ([1928] 1960); de Emilio Vásquez y su libro *Altipampa* (1933) y de Alejandro Peralta con *El Kollao* (1934).

En el caso de Nazario Chávez (1960), es clave reparar en el empleo de los artículos y de los apócopeos que coloquializan el lenguaje y lo conducen por un terreno que sintonice con los códigos orales. Esto se encuentra en el poema “El Isidro y la Margara”: “*El Isidro y la Margara han venido a visitar a su / comá Santosa y su compá Rumaldo / [...] Sobre un tronco aborricado, en el quicio de la / puerta, se ha sentado el Ishico [...]*” (p. 77; énfasis nuestro). Por otro lado, en el caso de Emilio Vásquez y Alejandro Peralta, pese a que también despliegan el recurso empleado por Chávez, lo que llama la atención es la profusión de voces provenientes del imaginario aymara que interactúan en el espacio poemático con una lengua hegemónica (el español). Esta situación se observa en “El poema de la agonía”: “*La mechachuwa de la chujlla / a brincos nos lame en las caras viajeras / [...] Las espinas del sankayu de junio / [...] Mama Ruqa yuyo nutricio*” (Vásquez, 1933, p. 14; énfasis nuestro); y también en el poema “imillita”: “*kollis en la loma del gorrión / [...] El sankayo iluminado / oculta una voz de fuego / IMILLITAAA IMILLITA*” (Peralta, 1934, p. 102; énfasis nuestro).

Tal como se puede observar, en cada poema —y también en otros que componen los libros— se advierte una particularidad: el léxico se ha modificado con la intención de agudizar, por un lado, el saldo de sentido de la oralidad no como un rasgo inherente del imaginario de las culturas andinas, sino como una de las tantas características que las vertebran; y, por otro lado, la cuota identitaria que se intenta plasmar mediante la inserción de vocablos provenientes de la lengua aymara. Así, si bien se comprueba que no existe un diálogo encarnado por uno o más personajes, sí se propone a un locutor que disloca, en cierto sentido, el empleo de un léxico homogéneo al insertar nuevas voces y giros sintácticos. Esto revela que nos encontramos ante a un poema que se enfrenta a un registro lingüístico dominante con la finalidad de sostener su propia cosmovisión y construir un producto cultural inédito.

2.4.2. La estructuración literaria

El segundo elemento es la *estructuración literaria*. Según la exigencia del poemario *Ande* y para un mejor análisis de este, hemos creído pertinente subdividir el apartado en dos bloques: uno que enfatice en la figura del verso basándonos en las propuestas teóricas sobre la versología moderna de Isabel Paraíso (1985¹¹³, 2000); y otro que subraye las

¹¹³ Agradezco el desprendimiento y la generosidad de Valery Quezada por haberme facilitado el ejemplar *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes* (1985), texto que ha sido medular para construir la propuesta.

estructuras figurativo-simbólicas en función de los planteamientos desarrollados por Camilo Fernández Cozman (2016). De esta manera, reconfiguramos la lógica inicial de la estructuración literaria en los postulados de Ángel Rama (1987) porque analizaremos un contenido y un formato distintos del discurso narrativo.

2.4.2.1. El verso

No hay que olvidar que estamos frente a un caso específico donde el verso, concebido rígidamente hasta inicios del siglo XX a causa de la impronta clásica modernista, se irá liberando de aquella atadura literaria impuesta por los modelos occidentales. No obstante, será también Occidente el escenario donde se desencadenó el afán de cancelar lo pasado unido a una conciencia versolibrista, aunque los propios modernistas hispanoamericanos habían mostrado trazas de ello a partir de quiebres tenues y cuestionamientos estéticos¹¹⁴. En ese sentido, nos enfocamos en el verso libre por ser el dispositivo que vertebra al poema vanguardista y por su trascendencia para dicho periodo. Esto nos conduce a identificar que en el vanguardismo andino cultural no solo confluyen códigos de una corriente literaria rupturista, sino que también perviven otros de periodos precedentes (el romanticismo o el modernismo) en calidad de insumos residuales.

Estos rasgos responden a entrecruzamientos de diversos registros, lo cual refuerza la condición intrincada y múltiple de esta poesía; por tanto, consideramos necesario reparar en este eclecticismo poco asediado por la crítica, pues su omisión ha conllevado a emitir juicios apresurados que dan por sentado, apriorísticamente, la naturaleza vanguardista de un poemario sin antes haber advertido su real dimensión. A despecho de esta premisa, afirmamos que en la poesía del vanguardismo andino cultural (aunque no únicamente en él) persisten dos aspectos que lo estructuran: las *formas/contenidos románticos y modernistas*, y las *formas/contenidos vanguardistas propiamente dichos*, que se conectan, en algunos casos, con el imaginario andino. Ambos bloques deben ser asumidos desde la permeabilidad, puesto que conviven, se superponen y se diferencian en el escenario poemático. Un ejemplo de dicho eclecticismo se corroboraría en el poema

¹¹⁴ En el contexto literario hispanoamericano, son fundamentales los textos de Isabel Paraíso (1985, 2000) y el de María Victoria Utrera Torremocha (2010), quien sostiene que ya existía un “[...] *consciente proceso de ruptura* con la tradición métrica que es propio de fines del XIX y sobre todo del XX” (p. 19; énfasis nuestro). Por otro lado, en cambio, en el contexto peruano es importante la breve aproximación que realiza Luis Eduardo Lino (2019) sobre el verso libre en la formación de la poesía peruana. Sugerimos consultar <https://www.youtube.com/watch?v=9EQHvHdoRyQ>

“A toda velocidad” de César Atahualpa Rodríguez (1926)¹¹⁵. Allí, encontramos lo siguiente:

El automóvil pasa.....
Fuga inquieta una liebre.
El sol como una brasa,
dora como un orfebre.

(p. 152; énfasis nuestro).

Si reparamos en la forma de los cuatro versos que componen la estrofa inicial, nos damos cuenta de que son heptasílabos que poseen rima consonante (pasa/brasa [y] liebre/orfebre), que se encuentran medidos de forma perfecta y cuyos acentos se ubican en la segunda, cuarta y sexta sílabas, respectivamente. Sin embargo, lo interesante estriba en la tensión entre la forma y el contenido: mientras que desde el plano formal se ha optado por el empleo de estructuras modernistas —heptasílabos rimados—, el contenido responde a un imaginario distinto y que será plenamente abordado en las vanguardias: lo cinético. Además, esta estrofa intenta actualizar la sensación de velocidad al mostrarnos una secuencia rápida del paisaje a manera de un encadenamiento de escenas producto del desplazamiento de un automóvil frente a la mirada del locutor del texto. De esta manera, tanto la forma como el contenido del poema escenifican esta suerte de eclecticismo y de juegos tensionales que, inclusive, se dan al interior de un mismo periodo, lo cual confirma su potente heterogeneidad.

Ahora bien, los planteamientos de Isabel Paraíso (1985, 2000) son cardinales para abordar el verso libre, pues este es la principal estructura literaria que atraviesa a las producciones vanguardistas hispanoamericanas y *Ande* no es la excepción. A grandes rasgos, Paraíso (1985) propone dos modalidades versolibristas: a) una que se sostiene *sobre ritmos fónicos* y donde se respeta o se mantiene alguno de los elementos de la métrica tradicional (el acento, el metro, la rima y la estrofa) y b) otra que se articula *sobre ritmos de pensamiento (o semántico)*, donde resaltan los paralelismos y las imágenes. Dentro de la segunda clasificación, encontramos lo que Paraíso denomina *versificación paralelística* y *verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas*. Sostenemos que estas dos variantes de los ritmos de pensamiento son las que estructuran en gran medida al

¹¹⁵ Este poema de César Atahualpa Rodríguez aparece en 1916 en el segundo número de la revista *Colónida*; es decir, diez años antes de la publicación en Buenos Aires del poemario *La torre de las paradojas*. Adicionalmente, ponemos de manifiesto que no se trata de un poema que se pueda leer como perteneciente al campo del vanguardismo andino; solo lo hemos colocado a manera de ejemplo para corroborar esta convivencia de formas/contenidos en el texto.

poemario *Ande*, así como también al grueso de las producciones del vanguardismo andino cultural desarrollado en la zona sur del Perú (Cusco, Puno y Arequipa). Asimismo, resaltamos que estos ritmos no deben leerse desgajados del plano semántico.

Cuando Isabel Paraíso (1985) desarrolla la *versificación paralelística*, sostiene que esta contempla recurrencias sintácticas, léxicas y semánticas, esto es, resulta evidente que posee “un fuerte andamiaje sintáctico y semántico” (p. 399). Por otra parte, al detenerse en el *verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas* afirma que:

La recurrencia semántica de este tipo versolibrista, favorito de las literaturas de vanguardia, se encuentra en las imágenes —metáfora, sobre todo—. El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece deslizado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo [radica] en la red de *imágenes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta (p. 400; énfasis de la autora).

De este pasaje rescatamos tres puntos. El primero es la metáfora concebida como el principal tropo que estructura las imágenes del tipo versolibrista que plantea la autora; el segundo tiene que ver con la naturaleza del verso libre en tanto entidad que ya no se alinea a un formato tradicional (verbigracia el soneto) y que, más bien, se ubica en los distintos lugares que le ofrece la página en blanco como ejercicio de experimentación, pero que también contiene un sustrato de sentido innegable; y, por último, el tercero es con respecto al ritmo que, en diálogo con el vanguardismo andino cultural, alberga una ideología y una sensibilidad de época. Tomando en cuenta este último punto, señalamos que la configuración de *Ande* forma parte de las normas estéticas escriturales hispanas; por ello, el ritmo interior del poemario —junto al que le imprime la conciencia estética y afectiva del poeta— se condice con la velocidad, la aceleración, la aprehensión, la angustia y la agitación de una época enriquecedoramente conflictiva. Un aspecto adicional en este tipo de verso libre es lo que la autora agregaría años más tarde: “El humor a veces se asoma” (Paraíso, 2000, p. 207).

Con el objetivo de operar con las ideas de Isabel Paraíso (1985, 2000), reparemos en algunos versos de dos poemas de *Ande* en los que se comprueba lo explicado. Mientras en el primero (“la pastora florida”) se aprecia cómo el verso libre funciona a manera de una escalerilla rompiendo la rigidez del soneto y simulando visualmente la dinámica del planeo de un avión; en el segundo (“el kolli”), por su parte, se observa cierta cuota irónica, humorística y lúdica en la imagen del sol. Sobre ambos poemas volveremos en el tercer capítulo de la investigación. Leámoslos:

[...]

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van
planeando
por las cabañas...

(Peralta, 2006, p. 34).

[...]

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

(Peralta, 2006, p. 65).

2.4.2.2. La estructuras figurativo-simbólicas

Como complemento a lo anterior, en este segundo aspecto que conforma la poesía transcultural incluimos lo que Camilo Fernández (2016), tomando los aportes de Arduini (2000), llama estructuras figurativo-simbólicas, sobre todo por la relevancia semántica que portarían las figuras literarias en *Ande*, donde, por ejemplo, se personifica a la naturaleza o se pone en tensión al hombre frente a los símbolos de la modernidad. Por tal motivo, las figuras literarias no deben entenderse como simples recursos superficiales, sino como los recipientes de la ideología que teje el propio poema desde su lógica ficcional. En ese sentido, se apuesta por no reducir los tropos literarios simples enumeraciones o listados carentes de una resonancia significativa; antes bien, debemos internarnos y explorar el porqué de su engranaje en la máquina textual. Por ejemplo, ¿cuál es el saldo que nos ofrecería un encadenamiento metafórico en *Ande*? ¿Cuál la predominancia de una subjetividad que se estructura en base a sinécdoques o metonimias? Es aquí donde existen capas semánticas que merecen ser puestas en evidencia.

A su vez, las estructuras figurativo-simbólicas están íntimamente vinculadas con el verso libre toda vez que este se compone de imágenes, figuras, símbolos o sonidos que lo inyectan de una significación tanto conceptual como afectiva. A diferencia del apartado anterior donde se requería visualizar la disposición de los poemas, para el presente caso argüimos que en el análisis de *Ande* no se trata únicamente de visibilizar qué figuras predominan, sino encajarlas con una visión del mundo que se va construyendo a nivel global. De igual manera, relievamos que el predominio de una estructura figurativo-

simbólica en el poemario (ya sea esta metafórica, metonímica, sinecdóquica o antitética) tiene una razón, así como también cabe indicar que la concomitancia de más de una densifica y enriquece el discurso. Tal situación reafirma que un texto literario no se encuentra bajo la impronta ideológica de la armonía y que, por el contrario, existe una constante lucha de registros que negocian tensamente su lugar en el poema como cuerpo orgánico¹¹⁶.

Por ejemplo, solo por mencionar algunos casos, “la pastora florida” presenta una serie de metáforas que permiten pensar en el diálogo del hombre con la modernidad; “balsas matinales” propone una lectura antitética de estos elementos modernos materializados en los motores (lo eufórico) y en las lágrimas (lo disfórico), respectivamente; “cristales del ande”, en cambio, configura nuevamente una secuencia de metáforas para apropiarse de ciertos elementos foráneos y resemantizarlos en el contexto altioplánico. Todas estas dinámicas ensamblan al poemario como entidad global y lo siguen inoculando de sentido; a razón de ello, no se puede desencajar ni al verso ni a las estructuras figurativo-simbólicas porque ambos se encuentran compenetrados: el verso las aloja en su materialidad. Es decir, mientras el primero se puede abordar desde los postulados de la versología moderna, las segundas pueden interpretarse desde el apoyo de la retórica, pero sin perder de vista el diálogo.

2.4.3. El personaje

En tercer lugar, destacamos al *personaje*. Resulta sintomático que ni Rama ni Cornejo Polar hayan discutido de forma detenida —al menos en las propuestas de los libros mencionados— sobre uno de los elementos centrales de la novela: los personajes, quienes muchas veces devienen en símbolos, alegorías o depositarios de las posibilidades de mundo que se construyen en los textos. Partiendo de esta premisa, cabría preguntarnos qué sucede con la poesía y cómo se presentan estos agentes ficcionales en un discurso que privilegia otros rasgos. Para ello, hemos tratado de calibrar cómo sería factible su abordaje en *Ande*, poemario en el que advertimos la presencia de personajes que pueden agruparse, para fines operativos, en agentes humanos (hombres y mujeres) y agentes naturales (vegetales, minerales y, en menor medida, animales y cuerpos luminosos). No obstante, debemos aclarar que si bien se trata de un conjunto de personajes que aparecen

¹¹⁶ El crítico italiano Giovanni Bottioli (2010) menciona que: “Dovremmo imparare a riconoscere i conflitti fecondi, e le pacificazione sterili” (p. 1) [Deberíamos aprender a reconocer los conflictos como fecundos y a las pacificaciones estériles (Nuestra traducción)].

y desfilan en diversos escenarios, lo que predomina es una voz impersonal (la del locutor) que los muestra y los describe en ciertas rutinas o *performances* que van en consonancia con el contexto altiplánico.

2.4.3.1. Agentes humanos

En este orden, defendemos que los agentes humanos que recrea el vanguardismo andino cultural (y dentro de él el libro *Ande*) se caracterizan por ser entidades individuales o colectivas que muy rara vez poseen una voz que les permite expresarse o marcar una posición en los marcos lingüísticos recreados por el poema, como sí sucede, en cambio, con el registro narrativo de un cuento o de una novela. En términos concretos, a pesar de que el sujeto andino cobró cuerpo y presencia en la ópera prima de Peralta, carecía aún de una agencia verbal que le posibilitara poner en primer plano, a través de su discurso, una realidad a la que su propio país había marginado. Frente a esto, también es cierto que el vanguardismo andino cultural anuncia la pauta que será retomada por la siguiente eclosión de escritores llamados indigenistas (Alegría o Arguedas, por citar solo dos) y cuya escritura se hallará enraizada en la problemática de sus habitantes al intentar reivindicar a un colectivo desgajado de una «nación» balcanizada.

Un caso particular de este tipo de personajes que se construyen en el periodo poético de la tercera y cuarta décadas del siglo XX lo encontramos, por ejemplo, en los poemarios *Altipampa* (1933) y *El Kollao* (1934). En el poema “Este es el indio kolla”, de Emilio Vásquez, se menciona lo siguiente: “Karabotas de los vientos nubarrones / todos los días desde el andén de las auroras / saludas con el albazo de tus pupilas / a t u m a d r e l a r e v o l u c i ó n” (p. 17); por otro lado, en “karabotas”, de Alejandro Peralta, el locutor complementa la imagen planteada en el texto anterior: “tórax de la pampa Encendedor del alba / Arranca el karabotas corral afuera las riendas de la pampa / el látigo en su cintura es un relámpago” (p. 113). Tal como se observa, en ambos poemas aparece el mismo personaje: el «karabotas», individuo que marcha a caballo con un látigo y que el propio Vásquez no duda en emparentarlo con el gaucho de la zona rioplatense¹¹⁷. De esta manera, se modela un nuevo sujeto que simbolizaría la fortaleza y la rudeza a despecho de los estereotipos del hombre andino que la literatura precedente construyó de forma

¹¹⁷ En una suerte de glosario que se titula “Voces del folclor surperuano” y que se encuentra hacia el final del poemario *Altipampa* (1933), encontramos lo siguiente: “Karabotas. —Individuo caballista que viste botas de 80 ctms. [sic] de largo. *Es el gaucho de Surperú*” (p. 68; énfasis nuestro).

errónea: hombres-bestias, haraganes, tullidos y borrachos solo por mencionar algunas características de sumo peyorativas.

A su vez, el personaje femenino también ingresa en un derrotero similar al del *karabotas*; esto se aprecia en algunos poemas de Alejandro Peralta como “la pastora florida”, “cristales del ande” o “balsas matinales”. Sin embargo, llama particularmente la atención el poema “Las walkyrias del ande”, que fue recogido en libro *El poema de los cinco sentidos* ([1927] 2017) del tacneño Carlos Alberto González Marín. Leamos: “La virgen india / abre la puerta de su choza como un libro de misa [...] / La Walkyria del Ande / canta la suerte de su hato que le inspiró su pastorcillo” (p. 28). En este caso, se advierte cómo el sujeto femenino andino es construido en base a elementos provenientes de un imaginario occidental (la virgen y las walkyrias) y donde la interacción de ambos horizontes culturales nos muestra a un personaje andino-otro que se estructura sin abandonar sus características propias. Dicho de otro modo, son las premisas hegemónicas las que deben adecuarse al sustrato andino.

2.4.3.2. Agentes naturales

Así como existen personajes humanos, cabe dar cuenta de otros agentes neurálgicos que articulan a la vanguardia que se desarrolla en la zona surandina y que, desde luego, también componen al poemario *Ande*: nos referimos a las entidades vegetales, minerales, animales y de ciertos cuerpos luminosos como el sol, la luna o las estrellas. Todos ellos tienen la capacidad ya sea de desplazarse en el territorio altiplánico ya sea la de interactuar con los agentes humanos (hombres y mujeres), aunque esta última dinámica se erige como una especie de compenetración (léase imbricación) entre los cuerpos humanos y naturales. Ante ello, no hay que dejar de lado que si por una parte los personajes humanos (hombres y mujeres) ponen en tela de juicio los estereotipos de los sujetos andinos adjudicados por la literatura anterior bajo una visión exótica; por otra parte, en cambio, el hecho de que la naturaleza aparezca de manera recurrente y a través de distintas manifestaciones en el poemario de Peralta supone un cuestionamiento a la mirada antropocéntrica occidental.

El aspecto de lo vegetal, en ese sentido, se encuentra palmariamente en poemas como “la pastora florida”, “gotas de cromo” o “el kolli”, donde aparecen cuerpos que aluden a plantas, cereales o arbustos que, además de ser parte del paisaje altiplánico, albergan una característica que los convierte en personajes vivos, dinámicos y con

cualidades que casi siempre los humanizan. Este mecanismo, aun cuando ciertas veces pueda quedar simplemente instalado en el poema como un recurso retórico, debe articularse con una manera particular de ver y de concebir el mundo. Leamos algunos versos de dichos textos en el orden mencionado: “[...] Hacia las basílicas rojas / sube el sol a rezar el novenario” (Peralta, 2006, p. 33), “[...] Hai un aserrar de espigas / i un llanto de quinquas ojerosas” (p. 44), “[...] DETRAS DE LOS GALPONES CENOBIARCAS / EL KOLLI ATISBA EL CIELO / Tiene curvada las espaldas del peso de los cerros” (p. 65). Inclusive la tierra, en el poema “chozas de medio día”, asume un comportamiento humano-animal y se la construye en clave femenina al afirmar que “[...] ha dado a luz veinte tablones de papales” (p. 46).

Siguiendo esta lógica, los cuerpos líquidos (especialmente el lago), luminosos (sol, luna y estrellas) y los agentes animales forman parte de esta manera particular de insertarlos o de visibilizarlos en una curva semántica cercana a la subjetividad humana. Son varios los poemas que podríamos citar, pero recurrimos solo a algunos: en las entidades líquidas, encontramos que “[S]ale el lago a mirar las sementeras” (Peralta, 2006, p. 33), que el “TITICACA EMPERADOR / en los hombros su peplum de alas prusia / contempla el júbilo de sus marineros” (p. 36) o que “[E]l indio balseiro Martín / azota el espinazo de las aguas” (p. 41); si reparamos en los cuerpos luminosos, vemos que “[E]l sol se enrosca como una serpiente / en los geranios rosas” (p. 38), que “[...] desde su aeronave / arroja bombas de magnesio” (p. 41) o que “[E]n mi boca-cilindro musical / juega como un confite el plenilunio” (p. 64); y que entre los animales, por último, se encuentran “[D]elante, los asnos chambelanes / detrás, las llamas infantas” (p. 35) y que “[L]as gaviotas bataclanas / vestidas de azahares / en el altar de la playa / comulgan con hostias de agua” (p. 44).

En efecto, los elementos naturales pueden actuar según una sensibilidad humana, pero también estos (hombres y mujeres) pueden dialogar y construirse potenciándose a través de aquellos. Esto se aprecia en los poemas “la pastora florida”, “cristales del ande” y “chozas de medio día”, ya que existe una articulación orgánica y una continuidad vital entre el hombre y los elementos naturales. Por ejemplo, en el primer poema el locutor nos indica que “[L]os ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinquas” (Peralta, 2006, p. 35); en el segundo, por su parte, aparecen las “[V]ENUS DE BRONCE / ojos mojados de totorales / frentes quemadas de relámpagos / piernas mordidas de peñascos” (p. 36); y, en el tercero, se deslizan “[F]uertes indios pescadores / fornidas

pantorrillas de peñones” (p. 46). De esta manera, se evidencia una fuerte impronta de la naturaleza a nivel de escenario y de personaje, lo cual analizaremos con mayor detenimiento en el tercer capítulo. Solo queremos subrayar que aunque estos personajes que transitan por el poemario no poseen un discurso verbal, sí albergan una significación potente a partir de su constitución.

2.4.4. La cosmovisión

El último bloque de la poesía transcultural es *la cosmovisión*. Esta se refiere al diálogo (sin obviar las fricciones) entre los tres niveles expuestos, pero también a su correspondencia con los planos de forma y contenido en tanto armazones del texto artístico. Así, este estrato será cardinal no solo porque permitirá evidenciar las tensiones de la lógica transcultural que articulan a los poemas de *Ande*, sino también porque esta misma cosmovisión se infiltra y se entrecruza en los elementos anteriores (léxico, estructuración literaria y personaje), y los convierte en contenedores de los diversos procesos de colisiones, flujos y absorciones. En otras palabras, las formas y los contenidos son parte compositiva de la visión de mundo, motivo por el que hace las veces de un factor ideológico envolvente. Con relación a lo que implica la *cosmovisión*, nos apoyamos en lo que el filósofo y pensador cajamarquino Mariano Iberico¹¹⁸ (1943) refiere, aunque no con la misma terminología:

[...] a esta indefinible *relación entre la apariencia y el sentido* en el objeto poético la llamamos *transrealidad*, palabra que expresa, junto con la autonomía de la apariencia por relación al destino pragmático de la percepción, su calidad de *manifestación, revelación, aparición* de la profundidad ontológica de lo real (p. 291; énfasis nuestro).

El autor de *El nuevo absoluto* propone a la *transrealidad* como aquella capacidad que presenta el texto literario poético de transportarnos hacia una realidad-otra por medio de una suerte de revelación, pero vale enfatizar que se trata de una realidad distinta o “de otra esfera de existencia” (Iberico, 1943, p. 282) que no debe ser entendida rígidamente como el terreno de lo irreal o como un lugar vaciado de sentido, sino, más bien, como

¹¹⁸ Mariano Iberico (1892-1974) tiene dos libros en los que postula aspectos relevantes para la lectura y el análisis poético. El primero de ellos es *La aparición. Ensayos sobre el ser y el aparecer* (1950), donde resulta crucial la revisión de la primera parte titulada “La mediación del lenguaje” (pp. 11-131); el segundo libro fundamental para los propósitos de la interpretación poética es su interesantísimo ensayo *Estudio sobre la metáfora* (1965). Quisiéramos mencionar la poca (o nula) atención que la crítica literaria ha mostrado frente a las ideas, postulados teóricos y exégesis de Mariano Iberico con respecto a la literatura; por ejemplo, sus estudios sobre el tiempo y el ser en Rilke o Vallejo deberían ser revisitados. Por último, hemos encontrado un breve trabajo del poeta puneño Emilio Armaza —*Eguren* (1959)— en el que estudia, con ciertos conceptos del escritor cajamarquino, la poesía del autor barranquino.

uno que alberga a un mundo probable (léase posible) y que está fuertemente conectado con la cosmovisión que se plantea en el texto. En adición a ello, Iberico (1943) complementa que: “[...] esta calidad del aparecer que trasciende así la realidad como la irrealidad del objeto poético es la transrealidad. En ella el objeto adquiere su plena autonomía estética” (p. 282). De tal modo, se desprende que la transrealidad del objeto poético supone un espacio potencial de significación que excede tanto al mundo real (histórico, fáctico, pragmático y perceptual) como al irreal del poema (léase simbólico).

Esto se condice con la *apariencialidad significativa* que Iberico (1943) menciona sobre el texto poético, ya que si bien estamos frente a un discurso ficcional (apariencial), es necesario relieves que dicha envoltura literaturizada conlleva una impronta semántica insoslayable. Entonces, la transrealidad está pensada como una latencia permeada por corrientes de naturaleza dinámica (desinstrumentalizadas del mundo real). Ahora bien, ¿cuál es el vínculo entre la cosmovisión y la transrealidad del poema? Sostenemos que el nexo estriba en que esta última es la responsable de traducir en el texto, esto es, en el discurso en tanto materialidad verbal, una aparición o una revelación sobre un aspecto de lo poliédrico que es el mundo, y ese espacio parcelado (que debe entenderse como múltiple y fluido) es la cosmovisión que orchestra el poema. En suma, mientras la transrealidad refiere al proceso tensional de elementos que resulta en una manifestación en el cuerpo del poema; la cosmovisión vendría a ser esa delimitación particular de observar, ver o tomar una posición frente a una hebra del mundo.

Por ejemplo, podríamos mencionar que en *Ande* existen poemas que proponen visiones de mundo donde confluyen muchas aristas como el sustrato andino, la crítica a la modernidad, el componente afectivo, los agentes naturales y humanos, entre otros. Sin embargo, el reto no radica en realizar una simple enumeración de los temas que aparecen en un poema, sino en cómo los elementos que lo pueblan están en constante diálogo y cuestionamiento: ¿con qué se mantiene y qué se intenta fracturar?, ¿por qué poemas como “orto” o “saeta” transitan por otros linderos a los de “el indio antonio” o “el kolli”? En vez de oponer los poemas en pares dicotómicos que restringen su lectura, aseveramos que el propio libro manifiesta contradicciones en su propia materialidad que lo enriquecen semánticamente. Llegados a este punto, ponemos a disposición el siguiente esquema que esboza la noción de poesía transcultural (ver *Figura 5*):

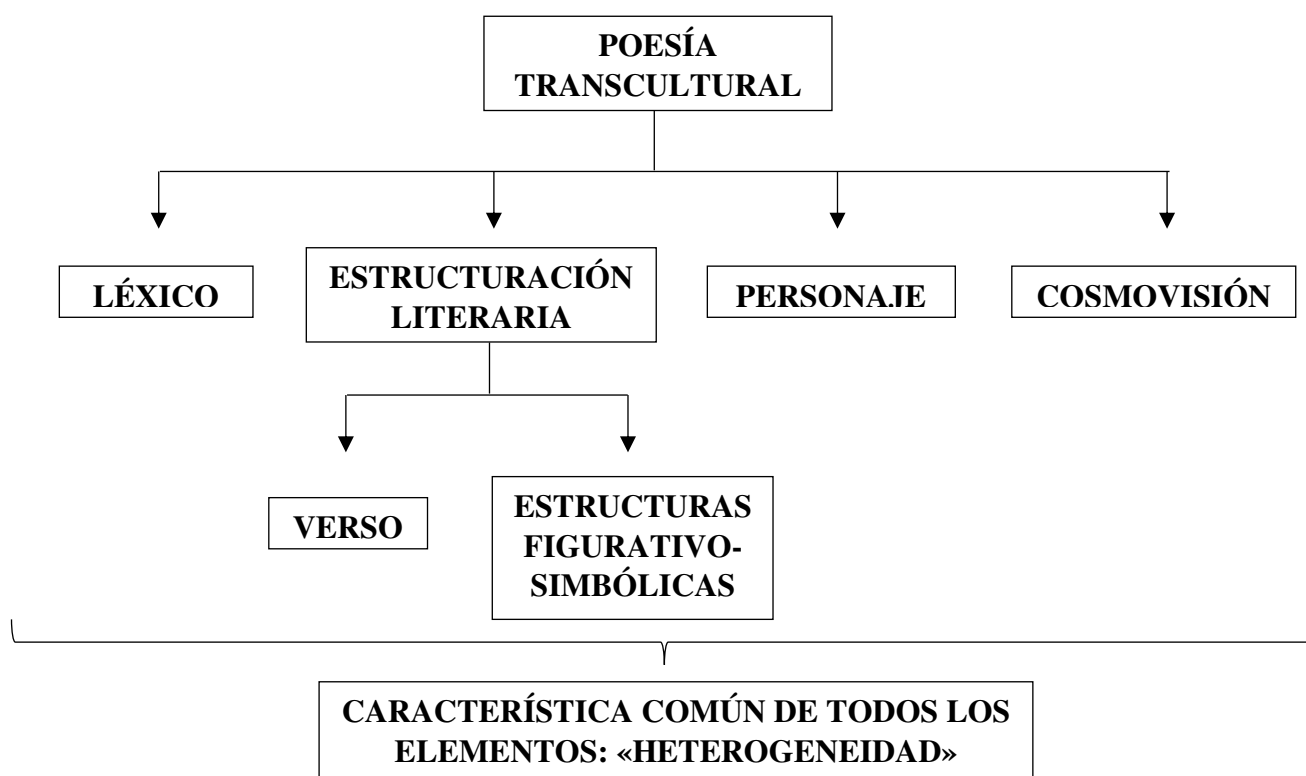


Figura 5. Diagrama de la poesía transcultural

En resumen, en este segundo capítulo exploramos cuatro apartados. En los dos primeros, privilegiamos la presentación y la explicación de los elementos para el análisis formal de los textos de *Ande*; por ello, revisamos aspectos teóricos concernientes a los interlocutores tomando como base las propuestas de Susana Reisz, Camilo Fernández Cozman y Carlos García-Bedoya, pero complementándolos con los campos figurativos a la luz de las ideas de Stefano Arduini. En el tercer bloque, por su parte, nos enfocamos en dos categorías del pensamiento crítico latinoamericano —transculturación (Ángel

Rama) y heterogeneidad (Antonio Cornejo Polar)— para dialogar con el contenido de los poemas de *Ande*; asimismo, evaluamos cómo estos conceptos que inicialmente se estructuraron para la narrativa fueron aplicados en textos poéticos. Finalmente, en el cuarto apartado desarrollamos la propuesta de lo que entendemos por poesía transcultural sin perder de vista los tres bloques anteriores. Argüimos, pues, que esta poesía contempla el *léxico*, la *estructuración literaria* (verso y estructuras figurativo-simbólicas), los *personajes* (agentes humanos y agentes naturales) y la *cosmovisión*. Así las cosas, las herramientas expuestas en este capítulo nos servirán para el análisis de *Ande*, del cual nos ocuparemos a continuación.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE *ANDE* (1926)

En este capítulo, analizaremos el poemario *Ande* de Alejandro Peralta Miranda (1899-1973) empleando los insumos teóricos desarrollados: interlocutores, campos figurativos, transculturación, heterogeneidad y lo concerniente a la poesía transcultural. Por ello, hemos estructurado el capítulo en dos secciones. La primera corresponde al abordaje de los elementos paratextuales (epígrafes y xilografías). La segunda, por su parte, privilegia el corpus del libro dividido en tres grupos: *poemas-base*, textos alineados a registros románticos y modernistas que sirven como materia prima para ejercer una incipiente transculturación; *poemas en vías de transculturación*, aquellos que evidencian rasgos que desarticulan la tradición y que exploran nuevos caminos; y, por último, *poemas transculturales*, donde las apropiaciones y las resignificaciones implican un proceso consciente y constante. Además, señalamos que para sustentar nuestra hipótesis deslindamos de la secuencia establecida por el autor textual, que va desde el poema inaugural (“la pastora florida”) hasta el vigésimo segundo (“el kolli”). Nuestra propuesta, más bien, manipula dicha orquestación poética para brindar una lectura distinta que dialogue con la dinámica transculturadora.

3.1. El umbral poético: xilografías y epígrafes en *Ande*

Un aspecto clave en el texto literario radica en la función de los paratextos¹¹⁹, es decir, aquellos elementos que se ubican «cerca de» o «junto a» la obra si partimos del significado que se le asigna al prefijo «para-». Así, la importancia de las entidades paratextuales se encuentra no tanto en la hebra estética que podrían adicionar al texto, sino en la carga y en la potencia simbólico-semántica que supone su presencia en alguna pieza teatral, novela, libro de cuentos, poemas, entre otros. Asimismo, cabe anotar que los paratextos pueden ser de naturaleza escritural (un vocabulario, un glosario, epígrafes, etc.) o visual (fotografías, xilografías, caricaturas u otras), y que uno de sus principales

¹¹⁹ El término original en francés es *paratexte* y fue acuñado por Gérard Genette, inicialmente, en su libro *Introduction à l'architexte* (1979). Luego, en *Palimpsestos* ([1982] 1989), el propio Genette desarrolla, aunque de manera bastante sintética, la noción de paratexto como un tipo de transtextualidad que puede albergar, entre otros, títulos, intertítulos, epígrafes, notas al pie, prólogos, etc. Sin embargo, lo que llama la atención es que, para el autor, estos no serían sino “señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable al texto)” (Genette, 1989, p. 11). Por una parte, no comulgamos en que los paratextos sean discursos accesorios, ya que estos en realidad poseen un saldo de sentido, tal como veremos con el caso de los epígrafes y las xilografías de *Ande*; por otra parte, en cambio, convenimos en que estos elementos brindan u otorgan un entorno (léase contexto) a la obra que acompañan.

roles semánticos sería el de comple(men)tar la cadena de significación propuesta, por ejemplo, por un libro de poemas como *Ande*. En ese orden, es necesario prestar atención que insertar un paratexto en alguna obra involucra pensar en un destinatario que podría configurarse como lector(a)-espectador(a) de los códigos verbales y no-verbales. Ahora bien, en *Ande* detectamos dos paratextos: las xilografías y los epígrafes.

3.1.1. Xilografías

Lo primero que resalta en el poemario, aparte de sus inusuales dimensiones¹²⁰, es la cadena de xilografías elaboradas por el pintor arequipeño Domingo Pantigoso¹²¹ (1901-1991), las cuales vertebran al libro y ocupan páginas completas a la manera de un poema¹²². El cómputo de estos soportes visuales asciende a ocho si se toma en cuenta la portada, la contraportada y lo que vendría a ser la portadilla, donde también se encuentra el título del libro y otros datos adicionales¹²³. A continuación, pretendemos realizar un breve comentario (antes que un análisis profundo) de lo que representa cada xilografía de *Ande*. Primero comenzaremos por las imágenes externas y luego con las que se encuentran al interior del poemario. En ese sentido, evaluemos a las que les hemos dado

¹²⁰ Juan Luis Cáceres Monroy (1973) anota que las medidas del poemario fueron 33 cm x 31 cm. Sin embargo, Jorge Cornejo Polar (2003) menciona que se trató de un ejemplar de 35 cm x 31 cm. Lamentablemente no hemos podido acceder a la edición príncipe del poemario, lo cual nos impide asegurar cuáles fueron realmente las dimensiones de *Ande*. Pese a ello, ponemos al alcance dos aproximaciones.

¹²¹ El investigador Christian Reynoso (2018), siguiendo a Manuel Pantigoso Pecero, nos brinda breves alcances sobre el xilógrafo de *Ande*: “llegó a Puno en 1924, ya con una obra entre manos hecha en Cusco, para vincularse con Churata y contagiarse del paisaje altiplánico. En junio de ese año, Pantigoso junto con Armando Lazarte hizo una gran exposición en Puno [...]. Posteriormente, Pantigoso se hizo cargo de los grabados que acompañan a los poemas de *Ande* (1926) de Alejandro Peralta” (p. 22). Por otro lado, hay que añadir que Domingo Pantigoso dirigió *Kunan*, revista vanguardista dedicada al arte.

¹²² La práctica de incluir dispositivos provenientes de otras manifestaciones artísticas (en este caso grabados de madera) para reforzar el componente comunicativo era recurrente en los poemarios de la época y en las revistas. Por ejemplo, del primer grupo se pueden mencionar los siguientes textos: *El libro de la nave dorada* (1926) de Alcides Spelucín; *Ande* (1926) de Alejandro Peralta; *Radiogramas del pacífico* (1927) de Serafín Delmar; *Junín* (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián; *Altipampa* (1933) de Emilio Vásquez; *Las barajas i los dados del alba* (1938) de Nicanor A. de la Fuente, entre otros. Del segundo grupo, es necesario traer a colación publicaciones neurálgicas como *Amauta* (1926-1930), *Boletín Titikaka* (1926-1930), *La Sierra* (1927-1930) o *Chirapu* (1928), solo por citar algunas.

¹²³ Nos referimos a los nombres de los autores que diseñaron los dispositivos textuales (Alejandro Peralta) y xilográficos (Domingo Pantigoso). En adición a ello, aparte de indicar el año de publicación del poemario (1926), se agrega la siguiente información: “EDITORIAL TITICACA / Puno. Perú. — Suramérica”. Estos datos no son menores porque, de una parte, evidencian y remarcan el *locus* de enunciación del libro [Titicaca → Puno → Perú → Suramérica]; y, de otra parte, porque dialogan con las ideas continentalistas —recuérdese a los autores que comentan *Ande*—, postulado que también irá tejiendo el *Boletín Titikaka*.

los nombres de “Perfil de Alejandro Peralta” (ver *Figura 6*) y “Perfil de un hombre andino” (ver *Figura 7*), y que corresponden a la portada y a la contraportada.

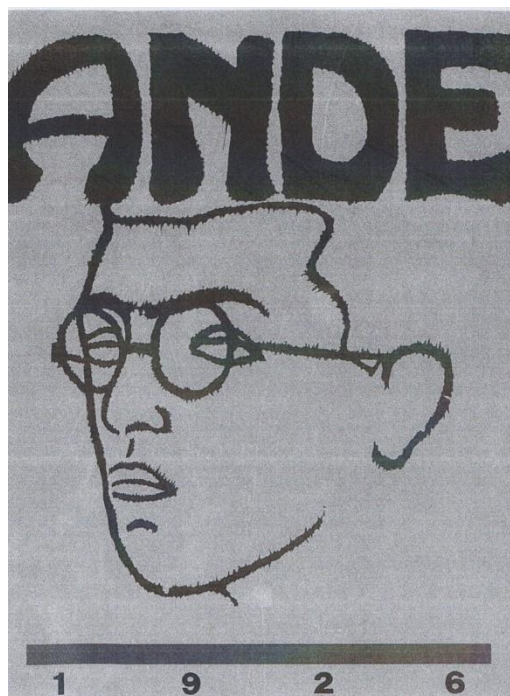


Figura 6. “Perfil de Alejandro Peralta”

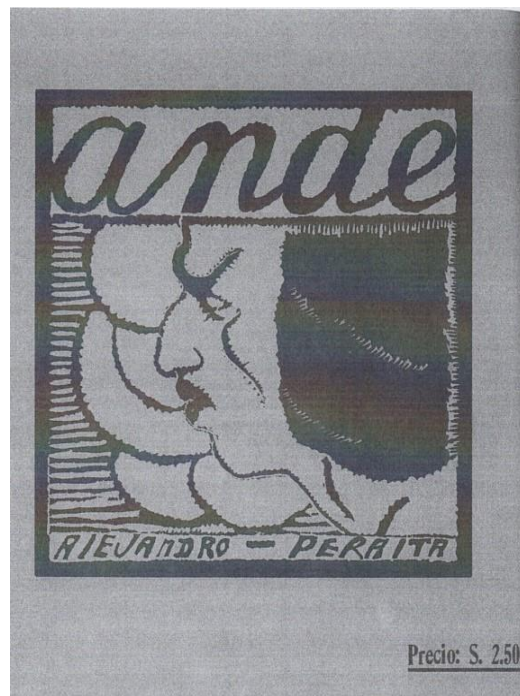


Figura 7. “Perfil de un hombre andino”

En ambas imágenes, la únicas similitudes son el título del poemario en tipografía alta y baja, respectivamente, y el hecho de haber representado el perfil de dos personas. No obstante, con respecto a este último punto, la diferencia es que mientras en la primera imagen se trata del autor del poemario (Alejandro Peralta) y sin ningún elemento de fondo que lo acompañe; en la segunda, en cambio, observamos en un primer plano a un hombre andino y, en un segundo plano, a las imágenes del viento y las nubes. Lo interesante de esta segunda xilografía es que si bien el agente humano tiene más visibilidad, no se desliga de lo natural toda vez que esta se halla en una posición de horizontalidad. Además, relievamos los trazos gruesos que imprime Domingo Pantigoso a las imágenes, lo cual denotaría la fuerza y la potencia tanto del hombre como de los elementos naturales. También existe otra diferencia palpable: la manera en que están contruidos los rasgos de los perfiles. Por ejemplo, el de Alejandro Peralta presenta uno más estilizado, un ceño pocamente fruncido, una nariz casi perfilada, labios gruesos y un rostro limpio; el del hombre andino, por su parte, se estructura bajo un prominente trazo en el ceño, la nariz curvada, los labios gruesos y encendidos, el pómulo sobresaliente y el cuello con una suerte de magulladura.

La posición de ambos sujetos implica una nueva diferencia: el primero es mucho más contemplativo y hierático; el segundo, gracias a las líneas de fondo y a las volutas de la nube condensa un dinamismo y una cinética sugerentes. Adicionalmente, hay otros paratextos que permean a ambos grabados: el título del poemario y el año de publicación (en el primero); nuevamente el título, el nombre del autor y el precio del ejemplar (en el segundo). Sin embargo, sostenemos que estas xilografías externas al poemario, y que forman parte del cuerpo de libro en tanto objeto, estarían inoculando a *Ande* con el flujo de una primera lógica tensional doble: de una parte, por situarse en las caras opuestas del libro (portada y contraportada); y de otra parte, porque estos perfiles estarían presuponiendo y deslizando un contrapunto que se manifiesta en la imagen de un sujeto (léase letrado) que intentará manipular y representar tanto a los elementos humanos como no-humanos que articulan el sustrato altiplánico. Dicho brevemente, las xilografías de Domingo Pantigoso anuncian la fricción que podría estar modelándose internamente en el poemario e, incluso, en los distintos poemas desde su individualidad o en la interacción con otros.

Las siguientes xilografías se ubican dentro del libro y su número asciende a seis. La primera de ellas, y que podríamos llamar genéricamente como “Hombre con chullo” (ver *Figura 8*), representa el perfil de un sujeto andino en un encuadre que va encabezado por el título del poemario y que indica que este pertenece a una determinada colección: «Plebeya». No obstante, lo que salta a la vista es el grosor de las líneas que connotan rudeza, potencia y vigor. Por ejemplo, si se contrasta con la imagen anterior, la actual xilografía se trata de un perfil bastante parecido al que aparece en la contraportada (ver *Figura 7*), aunque con tres cambios palmarios: uno, ya no encontramos los elementos de la naturaleza (registros del viento y de las nubes), lo cual diluye la idea de movimiento; dos, el perfil ha invertido la dirección de su mirada; y tres, el sujeto porta un chullo totalmente visible y que le suministra no solamente una carga denotativa —una prenda de vestir—, sino que le imprime una cuota identitaria.

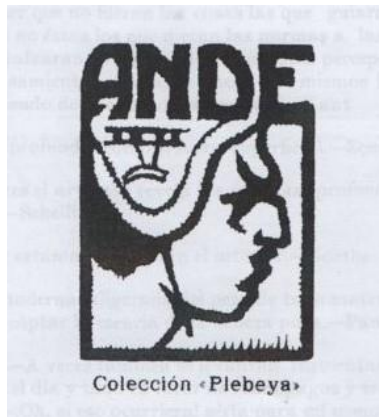


Figura 8. “Hombre con chullo”

Las siguientes cinco xilografías que alberga *Ande* merecen ponerse en diálogo con los poemas a los que aluden o acompañan, debido a que potencian su significado textual y que es traducido creativamente en los moldes de un nuevo soporte: el visual¹²⁴. Sin embargo, queremos mencionar sucintamente algunos aspectos que también se desprenden si se las observa como un pequeño grupo de imágenes conectadas. Por ello, detectamos que las xilografías que insertaremos a continuación se estructuran bajo un trenzado discursivo: ser humano-naturaleza-trabajo. En efecto, sostenemos que estas imágenes permiten señalar no solo su función representativa o simbólica, sino también cimentar un espacio donde la mujer y el hombre andinos conviven con la naturaleza en el entendido de que cuestionan los límites de un pensamiento naturalista occidental que concibe de manera disjunta a la naturaleza y al ser humano. Veamos, entonces, las maderas de Domingo Pantigoso:

¹²⁴ Para la investigadora Yoselin Quispe Mendivil (2021), “[L]os poemarios [*Ande* y *Altipampa*] contienen una serie de grabados que pretenden enmarcar lo manifestado por los poemas” (p. 205). Esta idea también es planteada por Edmundo de la Sota (2021) desde las coordenadas de la «écfrasis».



Figura 9. "Mujer andina"



Figura 10. "Balsa navegando"

En la imagen de la izquierda, se aprecia la delimitación de tres planos. El primero pone de relieve la figura de una mujer andina cuyo rostro se realza por la mirada y por las líneas arqueadas que dibujan las cejas, y que se unen con la forma de una nariz delgada debido al efecto que ejerce la sombra en los bordes nasales; asimismo, se repara en una pequeña boca coloreada junto a unas líneas sutiles que, en la parte inferior, sugieren la zona del busto. Por último, una trenza recostada en el hombro izquierdo de la mujer nos indica el afán deliberado por mostrar este atado capilar en tanto elemento particular del imaginario andino. El segundo plano, en cambio, pareciera mostrar un camino sinuoso que la mujer ha dejado atrás y sobre el cual se eleva, pero sin pretensiones de superioridad¹²⁵; en suma, se aprecia un área llana intervenida por una entidad serpenteante. El tercer plano, por último, nos brinda la voluptuosidad de las nubes y la copiosidad del cielo plagado de líneas oscuras que nos dan la idea de un ambiente nocturno. De esta manera, la mujer andina forma parte de lo natural en una xilografía que transmite una sensación de movimiento.

En la otra imagen (ver *Figura 10*), es interesante no solo el eje horizontal adoptado por la disposición (léase la estructura) que presenta la balsa sobre la superficie líquida, sino también la composición equilibrada de la xilografía. Si se dibuja una línea imaginaria vertical por el centro del grabado, encontramos lo siguiente: que la vela, partes de nubes y el ave, por el lado izquierdo, y que la prominente nubosidad junto a la presencia humana, por el lado derecho, sostienen y sopesan los cuerpos visuales de la composición. Otro elemento es la aparición íntegra de una típica balsa de totora que circula por la zona

¹²⁵ Esta idea sobre la elevación la comprobaremos en el análisis del poema "la pastora florida", ya que la xilografía que venimos comentando (ver *Figura 9*) busca en entrar en diálogo con la dinámica de dicho texto en que la figura femenina es el centro de la descripción y de la acción. Además, la mujer que aparece en el grabado correspondería, sintomáticamente, a la Antuca, personaje del poema mencionado.

altiplánica y especialmente en la ciudad de Puno. Detrás de esta, en el segundo plano se advierte, gracias a las líneas, lo que sería el lago Titicaca si tomamos en cuenta los datos que nos brinda el poemario en sus paratextos iniciales. Por último, de fondo, tenemos al cielo, a un ave y a un conjunto de nubes densas y ensortijadas que pretender asemejarse al paisaje altiplánico. Todos estos elementos, en su mayoría naturales, dialogan con las dos presencias humanas que se distinguen a manera de siluetas sobre la embarcación. Al igual que la xilografía anterior, la cuota cinética la suministra la materia líquida, la vela inclinada hacia la izquierda (efecto del viento) y la carnosidad de las nubes.

Ahora observemos un nuevo par de xilografías en las que prevalecen nuevamente los componentes humanos y naturales, y el factor laboral. La que se ubica en el margen izquierdo la hemos titulado “Mujer hilando” (ver *Figura 11*); a la de la derecha, “Auquénidos y mujer” (ver *Figura 12*). Veamos:



Figura 11. “Mujer hilando”



Figura 12. “Auquénidos y mujer”

En ambos grabados, cabe mencionar algunas similitudes. Una de ellas estriba en que la figura femenina se enfatiza a través de una actividad en particular: mientras la primera mujer estaría hilando (repárese en la figura abultada de la zona central inferior); la segunda, por el contrario, está sentada cerca de unos auquénidos —en este caso vicuñas— que se alimentan de la hierba. Otra similitud se percibe en la preponderancia del ambiente natural: si en la primera xilografía se observa una suerte de campo abierto con los cerros y el cielo que completan la imagen; en la segunda madera advertimos un par de vicuñas, una pampa, las nubes y el cielo al fondo. Por último, también destacamos los desniveles que presentan los espacios xilografiados, lo cual tiene un porqué en la

semántica compositiva¹²⁶. En la *Figura 11*, ello se distingue con claridad al trazar una línea vertical, dado que el peso que ejerce la mujer en la pieza (lado izquierdo) es soportado por la superposición de los cerros y el terreno que simula una hendidura (lado derecho). En la *Figura 12*, la situación es similar porque la mujer sentada se equilibra con el hoyo del lado derecho (representaciones de las nubes abultadas y de las dos vicuñas).

No obstante, existe una diferencia clave que nos ayudaría a entender la lógica que estas xilografías plantean en las páginas de *Ande*. Argumentamos que esta radicaría en lo siguiente: si bien en “Mujer hilando” se destaca al sujeto femenino a raíz de la posición en la que se encuentra en el encuadre, no hay que perder de vista que estaríamos ante una doble reivindicación: 1) en principio, de la mujer andina al representarla desprovista de un carácter pasivo y estereotipado; y 2) de la propia vestimenta que se muestra al lector-espectador (un sombrero, la *lliclla* y una suerte de pollera de tres pliegues o capas). En “Auquénidos y mujer”, por su parte, se privilegia la visión de los agentes animales y vegetales, ya que el ser humano (la mujer andina) se encuentra al medio de dos espacios naturales ubicados en el primer y el tercer planos, respectivamente: cuerpos terrestres (plantas y vicuñas) y entidades aéreas (cielo y nubes). Inclusive en su propia posición intermedia se encuentra sentada sobre el espacio natural (la pampa).

Finalmente, la última xilografía interna (ver *Figura 13*) corresponde a una imagen bastante sintomática para el poemario de Alejandro Peralta. Veámosla:

¹²⁶ Un elemento formal-compositivo de la pieza xilográfica es la forma triangular que se forma dos veces en cada una. Por ejemplo, en “Mujer hilando”, estas figuras se encuentran en el contorno de la mujer y en el de los cerros de fondo; en “Auquénidos y mujer”, lo hallamos en las vicuñas y en la posición de la mujer sentada. Quizá esta representación triangular estaría cuestionando un orden tradicional para dar paso a un nuevo diálogo vital tripartito donde el ser humano, su trabajo y la naturaleza ocupan un lugar neurálgico.

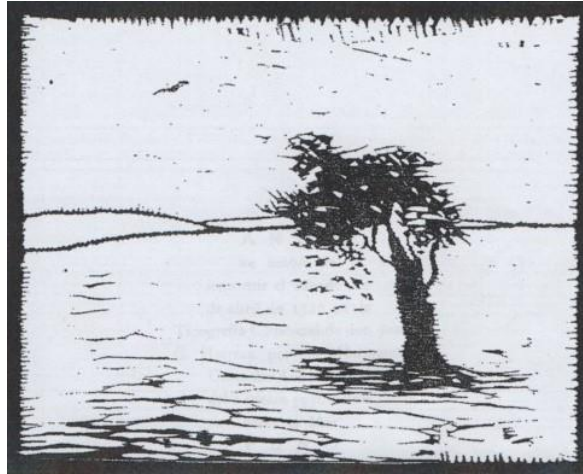


Figura 13. “Un kolly inclinado”

Tal como se puede observar, la imagen tiene como protagonista a un elemento natural: el *kolly*, plantación característica del suelo altiplánico. Asimismo, lo interesante de este grabado es la soledad que acompaña a este cuerpo vegetal: un suelo que sugiere una sequedad que se visualiza en la base del árbol y que está representada en una suerte de regiones cuarteadas o agrietadas por la inclemencia del clima; y el fondo que se encuentra plenamente desnudo a no ser por las dos únicas y breves elevaciones (quizá un par de cerros) que completan el paisaje. En adición a lo anterior, subrayamos que este *kolly* ha sido plasmado con hojas (propias de su naturaleza) pese a las vicisitudes de los elementos áridos que estructuran a la pieza. Aquí, pues, hallamos una situación tensional: la sequedad territorial frente al verdor y a la vida que supone el *kolly*. Esta idea no es gratuita en el sentido de que podría leerse como un resistencia que ejerce lo natural frente a un clima inminente, ante la acción del propio hombre o, en su defecto, de otros agentes que podrían afectar el espacio cósmico. De momento, dejemos latente la idea de concebir al *kolly* como el centro de la xilografía, ya que se retomará en el análisis del poema homónimo.

3.1.2. Epígrafes

El segundo elemento paratextual recae en la inserción de los epígrafes que anticipan a los poemas de Peralta. Igual a lo que sucedía con las xilografías comentadas, estos nuevos paratextos deberán ser asimilados por la subjetividad y la competencia lectora de quien se aproxime al poemario, pues ello le permitirá perfilar el sentido de la aparición de estos discursos breves; es decir, indagar en cuál es la función que desempeñan en la lectura de los poemas. En ese sentido, como sostiene Gérard Genette (2001), “*epigrafiar* es siempre un gesto mudo cuya interpretación estará a cargo del lector” (p. 133; énfasis del autor).

En *Ande*, el número total de epígrafes empleados asciende a nueve y todos corresponden a distintos autores:

§ Dios ha representado en las visibles las cosas invisibles.—Pascal

§ ¿No podrá ser que no fueran las cosas las que guiaran a nuestros conceptos si no éstos los que dieran las formas a las cosas en tanto ellas entraran en las normas de nuestra percepción y de nuestro pensamiento, esto es, que nosotros mismos nos formáramos partiendo de nuestra organización?—Kant

§ No mires lo profundo como si fuera superficial.—Zend-Avesta

§ 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!

(Peralta, 2006, p. 29).

Este aglutinamiento de epígrafes que precede a los poemas encierra, cuando menos, un triple pliegue de significación. En primer lugar, el hecho de estar vinculados al conocimiento de una variedad de autores o fuentes de las que bebe Alejandro Peralta, además de evidenciar su formación artística que nutre a su capital simbólico ecléctico, lo entronizan como un sujeto letrado e intelectual. En segundo lugar, estos epígrafes nos ofrecen ciertos vectores de sentido para ingresar al poemario si se toma en cuenta lo que cada cita plantea en torno a temáticas como la sensibilidad interna o la creación artística. En tercer lugar, estos fragmentos forman parte de una tradición en su mayoría occidental —aunque no exclusiva de ella¹²⁷—, y en donde sus autores y las obras citadas se comportan como «respaldos de autoridad»¹²⁸ frente a lo que se pretende expresar en *Ande*. De tal modo, estas voces crean una suerte de comunidad con la que el mismo poemario

¹²⁷ Américo Mudarra (2016) destaca la confluencia de tres discursos en los epígrafes: el literario, el filosófico y el religioso. Además, indica que, así como hay representantes de la racionalidad occidental, también se encuentran otros de Oriente (Zend-Avesta). Esta dinámica refuerza la interacción cultural.

¹²⁸ Con respecto a este punto, Gérard Genette (2001) manifiesta que “en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que se dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina” (p. 135). Para el caso de *Ande*, sostenemos que ambas partes son cardinales: lo que se dice y quién lo dice.

entra (o pretende entrar) en diálogo, pero sin perder de vista las singularidades que este propone desde el imaginario andino que lo permea.

Ahora bien, detengámonos solo en el segundo pliegue porque nos interesa reparar en los saldos de sentido que contienen estos epígrafes. Tras una lectura global, argumentamos que existe una preponderancia por subrayar tanto la «interioridad», como significativa matriz, sumado a una sospecha subrepticia respecto de la razón. Estas dos posturas están entrecruzadas en el grueso de los autores referidos. Por ejemplo, la primera se manifiesta en la invisibilidad (Pascal), lo profundo (Zend-Avesta), las profundidades (Schelling), el interior (Goethe) o la esencia (Valéry); la segunda, en la relevancia de la tríada percepción-pensamiento-organización (Kant), en la figura del niño (Cristo) y en las entrelíneas de la frase atribuida a Heráclito¹²⁹. En ese orden, sostenemos que esta interioridad se encuentra ligada a una exploración del propio sujeto, de sus emociones, de su afectividad o de la sensibilidad frente a una realidad en constante devenir; y, bajo esta misma lógica, la desconfianza que se tendría de la razón se condice con la idea anterior, puesto que se postula a una forma-otra de conocimiento vía la franja de lo subjetivo.

También llama la atención que el grueso de los epígrafes pertenezca a alemanes y a franceses. Según Américo Mudarra (2016), “[...] el mensaje que nos ofrece Peralta con estas citas [la de los primeros] es la de su afiliación al idealismo [alemán]” (p. 99); sin embargo, creemos que delimitar bajo una parcela el pensamiento de Peralta —e indirectamente a *Ande*— condiciona y reduce su potencia estética y comunicativa. Es innegable la presencia de nexos entre los autores referidos y la poesía del escritor puneño: visos románticos, simbolistas, desacralizadores de lo religioso o en los que se repara una *performance escritural* metapoética sobre el quehacer creativo; pero también son indudables que existen otros componentes que nutren al poemario como la sustancia andina en función de una naturaleza pletóricamente vital. Asimismo, es necesario afirmar que, en *Ande*, no se perciben influencias —término que denota una pasividad de las culturas «receptoras»—; por el contrario, lo que se ejecutan son apropiaciones y reformulaciones de las citas que fungen de pórtico para resignificarlas en los poemas.

¹²⁹ Martin Heidegger, en *Carta sobre el Humanismo* (2006), indica que, según comentaba Aristóteles, cierta vez un grupo de forasteros acudió a ver a Heráclito a su morada y lo encontraron calentándose junto a un horno. Ante tal escena, se produce una decepción de los forasteros por hallar a dicho pensador realizando una acción cotidiana en vez de estar inmerso en una situación distinta a la del resto de personas. Así, esta frase adjudicada a Heráclito coloca entre paréntesis a la razón (el quehacer filosófico) para resituar su praxis en un ambiente ordinario y lleno de potencia: “También aquí está presentes los dioses” (p. 76). De esta manera, lo que interesa es arribar a dónde nos conduce dicho epígrafe, esto es, la escena del horno.

3.1.3. Xilografías y epígrafes: elementos tensionales

De lo expuesto, advertimos que ambos paratextos delinear una lógica conflictivamente enriquecedora acerca de 1) *los autores referidos*, 2) *los mecanismos de ejecución* y 3) *el contenido en función del poemario*. La primera tensión se ubica en la denominación que se le da a Domingo Pantigoso en la sección de la portadilla del libro, donde se lee lo siguiente: “grabados de madera del pintor inkaico” (Peralta, 2006, s/p). Dicho de otra manera, hay una fuerte impronta por subrayar el lugar y la idiosincrasia del sujeto-artista aludido. En cuanto a los epígrafes, por su parte, no se interesa mucho por explicitar si se trata de autores alemanes, franceses, griegos u otros, ya que se asume el conocimiento de dichos nombres como pertenecientes a una tradición y un horizonte —volvemos a hacer hincapié— letrados. Así, esta tensión entre lo inkaico y lo occidental/oriental merecería no una lectura que las sitúe en lugares contrapuestos, sino articulando sentidos y reubicándose en la estética ecléctica del poemario.

Sobre el segundo punto, resulta cardinal evidenciar la forma de reproducción de ambos paratextos. Por ejemplo, si nos detenemos en las xilografías, es evidente que sobresale el componente visual y por momentos dinámico que denotan las imágenes; en los epígrafes, en cambio, el componente es puramente escritural y hierático. A partir de esta situación, es necesario indicar un nuevo contrapunto que también se teje en el mismo poemario: de una parte, el diálogo con una cultura visual, y, de otra parte, las implicancias con una cultura básicamente letrada. El saldo de sentido estribaría en que mientras para acceder a los grabados no se requiere de la barrera idiomática; lo escrito sí supone una competencia lingüística que casi siempre termina ocultando y mermando el sentido de quien no conoce los insumos necesarios para su descodificación. En ese orden, defendemos que esta nueva situación tensional se suma a la primera e inculca semánticamente al poemario.

Por último, con respecto al contenido de los paratextos, despierta el interés su articulación dialógica con *Ande*. Por ello, y para hablar de una transculturación sin perder de vista que la entendemos como una dinámica ideológica friccional, señalamos que la sensibilidad es el componente que posibilita la erosión del discurso literario vanguardista occidental a partir de dos vértices: desde lo visual, porque las xilografías introducen elementos que tuercen la visión antropocéntrica del mundo al relieves entidades naturales (vegetales, animales y geográficas), lo cual implica el despliegue de una lógica para la

que no existe una división entre el hombre y la naturaleza, pues se percibe una suerte de continuidad vital entre ambos; desde lo escritural, porque en los epígrafes se deposita un contenido que implícitamente sospecha de la razón e, indirectamente, del progreso, situación que recupera, reactualiza y reposiciona a lo subjetivo ligado al quehacer creativo y al plano de la interioridad (de los afectos, de las emociones) como espacios de resistencia y vías-otras de conocer el mundo. Es decir, estos paratextos vehiculizan una transculturación singular que parte de los agentes naturales y del sustrato afectivo¹³⁰.

3.2. La transculturación en el poemario *Ande*

Evaluados los paratextos, resta analizar el corpus poético (veintidós poemas) sin perder de vista que hemos alterado el orden ya fijado para efectos de nuestra tesis y, sobre todo, para dar un nuevo rumbo semántico al poemario *Ande* en función del proceso de transculturación que se evidencia. Por tal motivo, este apartado está escindido en tres segmentos: en el primero, abordaremos los *poemas-base* (5), que son aquellos discursos cuyos elementos dialogan con horizontes románticos y modernistas, y que proveerán los insumos para la dinámica transculturadora; en el segundo, se encuentran los *poemas en vías de transculturación* (7), textos en los que advertirá una mayor flexibilidad y donde las entidades que intervienen en el cuerpo poemático van decantándose y vertebrando el tercer grupo, esto es, los *poemas transculturales* (10), cuya naturaleza se comprobará mediante los diversos pliegues expuestos en el capítulo dos: el léxico, la estructuración literaria (verso libre y estructuras figurativo simbólicas), el personaje (en sus variantes tanto humanas como no humanas) y la cosmovisión.

3.2.1. Poemas-base

En esta primera sección, trabajaremos con los siguientes textos: “saeta”, “camino”, “vidrios insomnes”, “azul pleno” y “nocturno del suburbio”. Leamos el primero de ellos¹³¹:

¹³⁰ Estos dos aspectos serán analizados en algunos poemas de *Ande*, específicamente en aquellos que reconocemos como transculturales, debido a la presencia bullente de la naturaleza y del flujo afectivo como agentes desarticuladores del antropocentrismo y de la racionalidad instrumental, respectivamente; pero sin olvidar las tensiones y los cuestionamientos que también ejercen respecto de los símbolos de la modernidad que aparecen en el poemario.

¹³¹ En los análisis, respetaremos todas las variantes tipográficas de los poemas. Asimismo, los números que aparecen alineados a la derecha corresponden al orden de cada verso; los contaremos de cinco en cinco.

I aquellos besos pinzas 1
de la mujer que me amó un día ?

Depilatorio mágico
Para el corazón de 100 años

Oh 20 días 20 surcos 5
I el chivateo triptolémico
De un sol deshecho en áscuas

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

(Peralta, 2006, p. 54).

Este poema se caracteriza por la disposición de los versos en el centro de la página (aunque alineados en el margen izquierdo) y por los espacios deliberados que se aprecian entre las palabras y las estrofas. En ese sentido, podríamos decir que “saeta” presenta una estructura que mueve y desacomoda un formato tradicional como lo fue el soneto empleado por los modernistas; no obstante, se trata de una alteración de la armonía estructural de dicho dispositivo: diluir los dos cuartetos y los dos tercetos con sus respectivas rimas (ya sean estas consonantes o asonantes). Por otro lado, si analizamos detenidamente el metro de cada verso del poema de Peralta, obtendremos que de los nueve que componen el texto, hay tres heptasílabos (versos 1, 3 y 7) y seis eneasílabos (versos 2, 4, 5, 6, 8 y 9); es decir, la conciencia estética del poema recurre a dos formas métricas que se utilizaron en el contexto de la poesía modernista hispanoamericana —junto a otras como el endecasílabo y el alejandrino—, y del que Alejandro Peralta fue un incisivo participante desde la ciudad de Puno a finales de la segunda década del siglo XX¹³².

¹³² Esto se comprueba en los poemas que el autor de *El Kollao* publicó en su primera etapa (romántico-modernista) que ha sido estudiada por Juan Luis Cáceres Monroy (1973), quien sostiene que el primer texto de Alejandro Peralta, titulado “El Poeta”, se publicó el 02/02/1916 en la segunda entrega de la revista puneña *El crepúsculo*. Desde nuestro lado —y gracias a la generosidad desinteresada del profesor Mauro Mamani Macedo—, hemos accedido a los números 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11 y 12 de la revista puneña *La Tea*, donde participó Peralta. Al respecto, poemas como “Cancion [sic] de amor” (ver Anexo 2), “Blanca hora emotiva...” (ver Anexo 3) u “Oda al Titicaca” (ver Anexo 4) son significativos para derrumbar juicios como los de Mario Vargas Llosa (1964), quien sostiene que escritores como Peralta desconocieron la tradición previa y escribieron arbitrariamente.

Entonces en este breve poema, y de forma tardía para 1926, se propone, desde el plano formal, una nueva manera de agrupar los versos y de romper con el formato tradicional del soneto; pese a ello, todavía se conserva el heptasílabo y el eneasílabo (este último con mayor profusión) en el tejido discursivo como herencias residuales¹³³ de la estética modernista. Por otro lado, tras ingresar al contenido del texto, cabe señalar dos presencias humanas: un locutor-personaje que se manifiesta en el pronombre del verso dos (“de la mujer que *me* amó un día”) y una alocutaria representada también bajo un pronombre en el verso ocho (“*Te* has ido oh flor del paraíso”); ambos agentes configuran lo que sería un diálogo en potencia que no se llega a concretar a causa de la ausencia o, en todo caso, por la lejanía del ser amado. Teniendo en cuenta ello, aseveramos que “saeta” dialoga con una tradición poética parcialmente romántica por el tema que se aborda, pero, a su vez, tensiona con esta por medio de un registro que intenta renovar muy tenuemente el plano formal-visual del poema.

Un ejemplo de los visos románticos se encuentra en la profunda desolación en la que se sume el locutor-personaje a raíz de que no se halla junto al ser amado. Por ello, al inicio se cuestiona a manera de añoranza el vacío del componente afectivo en la figura de los besos (“I aquellos besos pinzas / de la mujer que me amó un día”) y se resigna, hacia el final, frente a la separación física (“Te has ido oh flor del paraíso / pétalo a pétalo en el viento”). Inclusive, es pertinente subrayar la cosificación del sujeto femenino (léase la amada) transfigurada en una flor que no tiene más función que la deshojarse en el viento, situación muy recurrente en los poemas de corte amoroso. Esto, a todas luces, coloca a “saeta” —repárese en el título como una herramienta que punza y que hiere—, al menos desde lo temático, como un texto que dialoga con un romanticismo ya en situación de desfase. No obstante, el poema de Peralta también ofrece ciertos elementos que intentarían sintonizar, quizá, con nuevas lógicas y con otra sensibilidad.

Así, al detenernos en los insumos que refrescan a “saeta”, es necesario observar la dimensión lexical: la vocal «i» en vez del nexos copulativo «y», los guarismos («100» y «20») y un interesante neologismo, a saber, el vocablo «triptolémico»¹³⁴. Otro aspecto es

¹³³ Vid. Williams, R. ([1977] 2000). Dominante, residual y emergente. En *Marxismo y literatura* (pp. 143-149). Barcelona: Península. En este apartado, el autor menciona las dinámicas de los elementos dominantes, residuales y emergentes; sin embargo, enfatizamos en que estas lógicas de posicionamiento siempre se encuentran en un cambio y una variación constantes habida cuenta de los contextos en los que operan.

¹³⁴ Este término, como bien lo anota Javier Suárez (2018), es un neologismo que aparece en el poema “Salutación del optimista” de Rubén Darío y en una carta que César Vallejo le dirige a Antenor Orrego a propósito de la publicación de *Notas marginales* (1922). Por nuestra parte, adicionamos que, en la tradición

el recurso de estilo que radica en adjetivar con el sustantivo (“besos *pinzas*”), lo que permite experimentar con el lenguaje; así como también en la personificación del sol para relacionarlo con Triptólemo (dios griego de la agricultura), situación que se evidencia en términos que generan un campo semántico referido a dicha actividad: «surcos», «triptolémico», «sol», «flor» o «paraíso». De esta manera, si bien los elementos métricos pretenden parametrizar al texto, estos nuevos aspectos lo oxigenan y lo convierten en uno que se deja permear por dos imaginarios donde descuella la factura romántica. En este orden, “saeta” es un *poema-base* porque presenta ingredientes de los que Peralta echa mano para ejercer posteriormente la transculturación en el poemario. Por ejemplo, tomar formas versales tradicionales o personajes de la mitología griega con la finalidad de descontextualizarlos y luego resemantizarlos poniéndolos en diálogo con otros horizontes de sentido.

Un poema que también ingresa en una dinámica similar a la expuesta en el texto anterior es “caminos”. Leámoslo:

c a m i n o s

Sé que es inútil recoger más plumas 1
de los pantanos llovidos
En todas las mañanas
no hemos hecho más que irnos

Sin embargo de haber teñido orientes i ponientes 5
con sangre de mis dedos
la noche me ha pisoteado
con sus zapatos embetunados de anestésicos

Soy un pordiosero

Es inútil que te abras la melena 10
i te cilicies las ojeras
LA LEJANIA SE HA HECHO DE PIEDRA

peruana, aparte del caso de Alejandro Peralta, fue empleado por el escritor Alcides Spelucín ([1926] 1986) en el poema “Triptolemus”: “¡Insinuó su medalla guadaña la escasez, / y en espasmos de peste / los fuertes bueyes triptolémicos / rodaron vertiginosamente a la hondonada!” (p. 106); y también, aunque posteriormente, por César Vallejo (1948) en *Fabla Salvaje*: “—Vámonos ya al pueblo— insinuóle Adelaida, a tiempo en que las faenas triptolémicas tocaban a su fin” (p. 114).

i mis pasos se van a las estrellas

(Peralta, 2006, p. 53).

Al igual que “saeta”, el poema “caminos” presenta el recurso de separar las palabras y las estrofas; asimismo, es pertinente anotar que en los vv. 12-13 existe una relación motivada entre los planos estructural y semántico: mientras en el duodécimo se emplean las mayúsculas para enfatizar en el deseo comunicativo sobre el alejamiento geográfico entre el locutor y el ser amado; en el décimo tercero se explora con la separación de los términos para reforzar y traducir la lejanía (noción abstracta) en una materialidad visual y, de algún modo, concreta para quien lee. Otro aspecto que coincide con “saeta”, aunque de manera mucho más evidente, es seguir perturbando los patrones clásicos del verso; en este caso, advertimos el siguiente conteo: un hexasílabo (verso 8), tres heptasílabos (versos 3, 4 y 6), dos octosílabos (verso 2 y 7), dos enneasílabos (versos 11 y 12), dos endecasílabos (versos 1 y 13), un tridecasílabo (verso 10), un alejandrino (verso 8) y un pentadecasílabo (verso 5). Este cómputo implica una mayor variabilidad métrica, lo que conlleva a una tendencia más notoria de aproximarse hacia la estética versolibrista.

Con respecto a los interlocutores en el poema, apreciamos a un locutor personaje que se presentifica en la conjugación del verbo en primera persona (“*Sé* que es inútil recoger más plumas”), en el adjetivo posesivo (“con sangre de *mis* dedos”) o en el pronombre personal explícito (“la noche *me* ha pisoteado”); y, como destinatario, la figura de un alocutario representado bajo otro pronombre que esta vez refiere a la segunda persona (“Es inútil que *te* abrillantes la melena”). En efecto, no asistimos a un diálogo toda vez que solo existe el discurso de una persona (el locutor) a manera de flujo afectivo-sensorial vinculado al ser amado (alocutario). Tampoco podemos afirmar con seguridad que se trata de una mujer, como en “saeta”, sino simplemente de una persona a la que el locutor demuestra un pesar a raíz de la separación. En ese sentido, la temática amorosa también se manifiesta en “caminos” aunado con el empleo de ciertas figuras retóricas que estructuran y refuerzan al poema.

Por ejemplo, en la primera estrofa (vv. 1-4), el locutor asevera el sinsentido de una acción que probablemente la realizaba en compañía del ser amado: recoger las plumas de los pantanos. Esta inutilidad estriba en que ya no hay motivo para seguir haciéndolo porque, en el transcurso diario (“En todas las mañanas”), ambos han optado por un camino distinto al habitual. En la segunda estrofa (vv. 5-8), el locutor intensifica su

aflicción, dado que no es suficiente haberse lacerado (“con sangre de mis dedos”), sino que es el propio ambiente, en este caso la noche, la entidad que lo encierra en una atmósfera de dolor. Para ello, el poema nos muestra dos metáforas: por un lado, los orientes y ponientes hacen las veces de paño o de tela que puede ser pintada o teñida por una sustancia que funciona gracias a una metonimia (la sangre del locutor en vez de la pintura o de la tinta); por otro lado, la noche se ha humanizado bajo un animismo (tiene zapatos y la facultad de pisotear) con la finalidad de seguir afectando al locutor.

En la tercera estrofa (verso 9), la voz del poema se autocalifica de pordiosero, es decir, se asume en una condición paupérrima no solo aprovechando el nivel denotativo de dicho término, sino también lo connotativo: una miseria simbólica que se engarza y se complementa con lo sentimental. Finalmente, en la cuarta estrofa (vv. 10-13), el locutor vuelve a mencionar la inutilidad de un acicalamiento personal de parte del ser amado (acomodarse el cabello y maquillarse las ojeras), pues la lejanía se ha cristalizado, se ha endurecido. Esta imagen se consigue gracias al empleo de una metáfora ontológica¹³⁵ que opera sobre la inmaterialidad de la lejanía, la cual se ha convertido en piedra. A esto debe sumársele el hecho de que el propio personaje, materializado en una sinécdoque parte-todo (los pasos en vez del sujeto), ha marcado un distanciamiento que rebasa los límites humanos. Esta separación condensa un grado superlativo a partir de la mención de las estrellas y la distancia de estas en función del plano terrenal.

Por último, sostenemos que en “caminos” se aborda el aspecto amoroso desde una mirada melancólica y añorante bajo el arco conceptual de la lejanía que dos sujetos experimentan: el locutor (en mayor medida) y el ser amado (en menor intensidad). De tal modo, este poema remarca el significante «lejano» para potenciar la temática del texto, situación que se evidencia no solo en el factor temporal («mañanas», «orientes», «ponientes» o «noche»), sino también en otro que implica separación («irnos», «LEJANIA [sic]», «se van» o «estrellas»). A todo ello, recordemos que los espacios entre las estrofas colocados intencionalmente tienden puentes dialógicos con la capa semántica que dinamiza el texto de Peralta. Por ello, estos «vacíos» espaciales podrían leerse, más

¹³⁵ Según George Lakoff & Mark Johnson (2004), “[U]tilizamos metáforas ontológicas para entender acontecimientos, acciones, actividades y estados. *Los acontecimientos y las acciones se conceptualizan metafóricamente como objetos*; las actividades como sustancias; los estados como recipientes” (p. 69; énfasis nuestro). En el caso de la construcción “LA LEJANIA SE HA HECHO DE PIEDRA”, vemos cómo la condición abstracta de la lejanía (entendida como el acontecimiento de la separación amorosa) se transmuta en un objeto palpable, tangencial, material; en suma, en una sustancia: la piedra.

bien, como lugares portadores de significación en la medida que se explora y se presentifica visual y explícitamente al silencio en el escenario verbal.

No obstante, este texto se encuentra en una fase incipiente respecto de la poesía transcultural. Tal como se observa, todavía no existe un mecanismo saboteador que ayude a deslizar contenidos-otros que tensionen, por ejemplo, con la lógica occidental antropocéntrica. Así, la naturaleza funge de vehículo que acompaña al hombre en su dolor en vez de ser una entidad con agencia; incluso las personificaciones no tienen un correlato más allá de ser funcionales para los afectos del locutor. Es claro, entonces, que en “camino” el hombre aún es el centro pese a que la naturaleza (léase la noche) va asomando tímidamente su corporalidad. Por ello, lo que nos interesa es ver cómo este *poema-base* propone lo siguiente: la desarticulación del metro para apostar por su heterogeneidad y su variabilidad; el empleo y la exploración de ciertos recursos visuales (en este caso espacios o mayúsculas) que agregan una carga semántica al poema; y, finalmente, el hecho de personificar a la naturaleza. Este último componente nos interesa porque más adelante se convertirá en un eje clave. Pero leamos ahora “vidrios insomnes”:

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	1 5
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	10
Pero ya están sin alas las golondrinas mártires	
Noche! me agotarás hasta el caos	15

(Peralta, 2006, p. 62).

En este nuevo poema se advierten algunos elementos que siguen reforzando ciertos puntos de los textos anteriores. Uno de ellos vuelve a ser la variabilidad métrica, aunque no en la profusión que encontrábamos en “caminos”, ya que los que priman en “vidrios insomnes” son los heptasílabos (versos 1, 2, 5, 6, 8, 9, 13 y 14) y los eneasílabos (versos 3, 7, 10 y 12). Esta recurrencia, desde luego, no es gratuita, pues su presencia implica delinear una horma mucho más rígida en la estructura del poema. Otro elemento que se vuelve a reforzar es la presencia de un locutor personaje —repárese en el hombre como centro— que se manifiesta en la conjugación verbal (“*Estoi* solo i el alma”) y en el adjetivo posesivo (“aquellas de *mis* arrebatos”), así como en la de un alocutario representado en la figura de la naturaleza bajo un pronombre personal tácito (“*Noche!* / [*tú*] me *agotarás* hasta el cáos”). A su vez, no es factible decir que el poema escenifica un diálogo, puesto que no hay un intercambio verbal bidireccional: solo el locutor es quien habla mientras la noche recibe su mensaje sin emitir respuesta.

Ahora bien, el locutor expresa un sentimiento de disforia ligado a la soledad y a una suerte de afección física que se propina a sí mismo en momentos de arrebato; estos estados, además, se intensifican a causa del ambiente nocturno que envuelve al poema y que se torna propicio para ello. En ese sentido, “vidrios insomnes” despliega una temática que dialoga con los poemas ya no tanto amorosos, sino de corte intimista y donde se explora la subjetividad (léase interioridad afectiva) del personaje. Sin embargo, ¿cuál es el rol de los recursos retóricos? Tomando las ideas de Stefano Arduini (2000), argumentamos que “vidrios insomnes” está vertebrado por el campo figurativo de la metáfora en la figura literaria de la personificación. Esto se evidencia en los siguientes versos: “El viento se desgaja”, “los vidrios en éxtasis”, “[S]angra un reflejo” o “el alma / sanguijuelada”; es decir, aparte de fortalecer la temática dolorosa, lo interesante radica en la idea del cuerpo que poseen estas entidades y en las magulladuras que suponen el desgaje, los vidrios, la sangre y la superficie horadada por las sanguijuelas.

Por ello, mencionamos que “vidrios insomnes” es un poema que intenta reproducir el desgarramiento interno del locutor, lo cual se conecta con el título: los vidrios como entidad punzocortante. Inclusive se puede indicar que esta situación afflictiva sigue en aumento con el recuerdo, entendido como un evento inherente y adherido al dolor que dicho sujeto recupera: “Cómo son de *congénitas* / a estas horas pasmadas / aquellas de

mis arrebatos / sanguinosos perpendiculares”. Dicho de otro modo, el locutor es consciente de los momentos que rememora y que reactualiza en el presente, y a los que inmediatamente califica de arrebatados quizá por lo hiriente (la idea de la perpendicularidad de un cuerpo sobre otro), lo sangriento y casi coagulante de lo que comunica el verso. Esta turbación emocional continúa incrementándose hasta llegar a una especie de clímax: “EL CORAZON LLENO DE ABEJAS”, donde si bien se observa la presencia del hombre vinculado a la naturaleza, esta construcción aún no contiene la potencia de los *poemas transculturales*¹³⁶.

Por último, es necesario relieves la fuerte presencia de lo natural en el texto, lo cual convierte al “vidrios insomnes” en un *poema-base*, ya que es un insumo que se irá tomando en cuenta más adelante para transculturar y tensionar ideológicamente con el antropocentrismo. Nos referimos al viento personificado como si fuera un cuerpo (vv. 1-2); al reflejo de la luna que tiene la facultad de sangrar —nuevamente la corporalidad— y de padecer una suerte de parálisis (vv. 2-3); a las abejas que resemantizan a la imagen del corazón, puesto que ya no se lo piensa como el lugar o el recipiente de lo amoroso, sino de la turbación, de la aflicción, del pesar (verso 12); a las golondrinas que se han inmolado y que, por tanto, han perdido sus alas sin olvidar que estas implican su capacidad de volar y su libertad (vv. 13-14); y la noche, a la que el locutor se dirige en un tono de aprehensión y de reclamo (vv. 15-16). Todo lo citado refuerza la relación que se teje entre el hombre (el locutor) y la naturaleza, pero desde una perspectiva acorde a la usanza del romanticismo literario.

El cuarto poema que sigue creando puntos de contacto con los tres textos anteriores se titula “azul pleno”. Veamos:

a z u l p l e n o

Para qué este apretar tendón al mismo remo 1
 si ya me he desnudado en hilachas
 i està en el barro del extramuro

¹³⁶ Cabe señalar que, en la imagen planteada por el verso 12, el corazón —sinécdoque parte-todo que reemplaza al locutor por un órgano vital— ha sufrido un vaciamiento parcial para llenarlo con una suerte de perturbación auditiva que supone la presencia de las abejas y del zumbido característico de estas. Aun cuando la intención y el atrevimiento de este verso son interesantes, consideramos que la naturaleza sigue mostrándose dependiente del hombre y funcionando a expensas de él. En los *poemas transculturales*, en cambio, los agentes no humanos se comportan como personajes dinámicos y henchidos de vitalismo.

el gran florero arcádico

Quiero estrenar la otra aurícula 5
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 10

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 15

(Peralta, 2006, p. 52).

Tras la lectura del texto, aun cuando la variabilidad del metro se viene configurando como una constante, urge indicar que la recurrencia de ciertos esquemas métricos clásicos de periodos precedentes es un rasgo que va tensionando con la lógica del verso libre¹³⁷. En el caso de “azul pleno”, dicho rasgo lo hallamos en los tres heptasílabos (versos 4, 10 y 15), los dos eneasílabos (versos 9 y 12) y los tres endecasílabos (versos 6, 7 y 14) que estructuran al poema; sin embargo, este aspecto formal se conecta con el contenido que deviene importante para la interpretación. Al detenernos en los heptasílabos, nos damos cuenta de que se busca transmitir una temática de la armonía del espacio (arcádico, hilos cósmicos); en los eneasílabos, sobresalen los elementos de la naturaleza (sol, colibrí, pradería); y, en los endecasílabos, la idea de novedad (amanecer, nuevo), así como de cierta fugacidad (aludida en el mensaje de papel de seda).

A lo anterior, hay que agregar la voz del poema. Por un lado, tenemos la presencia de un locutor personaje que se concretiza en el pronombre personal (“si ya *me* he desnudado en hilachas”) y en el adjetivo posesivo (“El sol se ha pegado a *mi* cuerpo”); por otro lado, el alocutario representado, que es a quien se dirige el propio locutor de

¹³⁷ Si quisiéramos poner en diálogo lo que se presenta en este poema desde el punto de vista de la métrica y recordando la noción de «heterogeneidad» que desarrolla Antonio Cornejo Polar (1980), argumentamos que, en estos *poemas-base*, existe una heterogeneidad métrica. Pese a la simpleza de nuestro comentario, es justo hacer hincapié que solo bajo un escenario verbal donde prima la diferencia es que tiene lugar la dinámica transcultural. Así, esta heterogeneidad textual corresponde al bloque de la estructuración literaria.

manera imperativa, se encuentra en la última estrofa (vv. 11-15) bajo el pronombre implícito «tú» (“*Quiebra* en astillas los alfileres capilares [...] / *i rompe* el vuelo [...] / *GARRA A LOS HILOS CÓSMICOS*”). Además, reparamos que el locutor se dirige al colibrí para darle una orden, pero lo que resulta también interesante, al margen del mensaje que se desea transmitir, es que esta figura humana procura entablar un diálogo con dicha ave. Esta escena, pues, propone una forma llamativa de interactuar con el cosmos toda vez que ya no estamos frente a un locutor romántico que proyecta su aflicción en la naturaleza o en otros elementos que lo circundan; antes bien, se intenta colocar a la figura humana y a la no humana en una posición horizontal.

Con respecto a la temática, destacamos la imposibilidad del hombre por reestablecer el equilibrio cósmico; por ello, es la propia naturaleza (en la figura del colibrí) la que debe intervenir para volver a tejer las hebras de la armonía. Afirmamos esto porque al analizar la primera estrofa (vv. 1-4), el locutor muestra un aliento de resignación mientras navega (“Para qué este apretar tendón al mismo remo”) junto a un intenso trajín que lo ha llevado al límite de sus esfuerzos (“si ya me he desnudado en hilachas”); todo ello es impulsado por un objetivo: hallar el «gran florero arcádico» que se encuentra en los extramuros, espacio que escapa al encierro. Frente a esto, y casi como una consecuencia de la resignación, nuevamente es el locutor quien, en la segunda estrofa (vv. 5-8), articula un discurso bajo la idea de lo novedoso —“quiero *estrenar*”, “*nuevo* telescopio”, “en este *amanecer*” y la figura de las campanas como el inicio de algún acontecimiento—. Es decir, se pasa de una situación de resignación hacia un estado nuevo que contempla al cuerpo (aurícula), a la ciencia (telescopio), al mundo natural (parihuanas) y a la religión (Pascua Florida).

En la tercera estrofa (vv. 9-10), el hombre se relaciona con la naturaleza e incluso esta se adhiere al cuerpo de aquel. Tal situación se traduce a través de un símil donde se compara al sol con una enfermedad dérmica: “El sol se ha pegado a mi cuerpo / como una erisipela”. No obstante, pese a que el locutor decide continuar con la búsqueda, vuelve a aparecer la cuota de resignación para evidenciar la limitación de la agencia humana en el intento de ensamblar al mundo en un entramado armónico. Esta imposibilidad se podría comprobar en la última estrofa (vv. 11-15), ya que el locutor interpela al colibrí para que esta reacomode y remueva las hebras que estructurarían el universo (“*GARRA A LOS HILOS CÓSMICOS*”). De esta manera, se piensa al mundo como una entidad-tejido que urge (re)urdir o (re)organizar y cuyo agente primordial recae en lo natural: el colibrí. Esta

responsabilidad que se le asigna a dicha ave se corrobora si recordamos que el florero arcádico se ubica en el extramuro (un lugar más allá), motivo por el que el locutor lo incita a que se apresure (“¡rompe el vuelo”).

Entonces, “azul pleno” resulta potente en la medida de que se preste atención a lo siguiente: de una parte, en que el ser humano representado en la figura del locutor personaje pone en evidencia su fragilidad y su impotencia frente a la tarea de recomponer el mundo; y, de otra parte, en que se va pensando a la naturaleza como un agente (léase también como un cuerpo) que posee sus propias dinámicas de agenciamiento. Asimismo, es necesario subrayar el intento comunicativo que se desliza entre el hombre y el colibrí, pese a que nunca se llega a comprobar ello en el texto¹³⁸. En este orden, recuperamos el bloque de la naturaleza como uno de los elementos que permite dislocar la idea del hombre como el eje gravitante del universo para reubicarlo en consonancia con el ecosistema. Dicho en otras palabras, la naturaleza concebida en tanto cuerpo vital fricciona con la ideología occidental que defiende una concepción del mundo jerarquizada y atravesada por un sistema de verticalidad donde prima ser humano.

Ahora bien, revisemos el último poema de esta primera sección:

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

Andar volando 1

L a s a l a s s o b r e l a s l o s a s

Voy a ocultar en las sombras mi escapulario de llagas

Pero por qué ha de ser así?
s i e m p r e a s í 5

Bueno

Déjame andar siquiera por las calles

Para nada Para todo
guardamos lo harapos de los días

¹³⁸ En la sección de los *poemas transculturales*, por su parte, será interesante reparar cómo los sonidos animales son acogidos en el cuerpo textual. Esta situación, que podría parecer menor, es crucial para entender que, en ciertos discursos poéticos de *Ande*, la voz animal sirve de complemento a la humana y que, aun cuando se trate de un sonido-otro, permite construir una orquestación singular. Nos referimos, por ejemplo, a poemas como “cristales del ande” y “el indio antonio”.

En plena bocacalle
como un buho has caído de tu ausencia

(Peralta, 2006, p. 50).

Desde lo formal, en este poema observamos una variabilidad métrica y el empleo de versos poco usuales: un bisílabo (verso 6), un tetrasílabo (verso 5) y un hexadecasílabo¹³⁹ (verso 3). En cuanto a lo temático, hay que recordar que el «nocturno» es una composición poética que traduce un estado de ánimo muchas veces melancólico y en el que se indaga la interioridad junto a la exploración de nuevos frentes sensoriales como el pictórico o el musical¹⁴⁰. No obstante, el poema de Alejandro Peralta presenta la particularidad de que se despliega una tensión entre el suburbio —que de alguna manera extrapola su sentido de precariedad en la voz del locutor— y una suerte de espacio cuyos visos referenciales indican una incipiente modernización. Así, se modela un breve contrapunto entre el suburbio y un lugar ajeno a este que llamaremos en vías de modernizarse materialmente. Dicha situación la podemos comprobar en los recursos utilizados en el texto.

Por ejemplo, el aspecto concerniente al suburbio está ligado a lo que expresa desde un tono disfórico el locutor personaje, quien se dirige a un alocutario representado que aparece implícitamente en el siguiente verso: “*Déjame* andar siquiera por las calles”. Asimismo, se debe enfatizar que el suburbio se construye como un depositario que no únicamente alberga las dolencias físicas del locutor que se hallan en el verso 3 (“Voy a ocultar en las sombras mi *escapulario de llagas*”), sintetizadas en una metáfora que recurre sugerentemente al imaginario religioso; sino que también el suburbio implica pensar en la idea de la carencia en los vv. 9-10 (“guardamos los *harapos* de los días / i el alma en los vestidos *viejos*”), donde esta vez se apela a una metáfora ontológica para materializar al tiempo (el día se estructura en una situación de indigencia). En cambio, lo que aludiría a una incipiente modernización, esto es, la presencia de una zona urbana o

¹³⁹ Aunque habría que aclarar que el verso 3 (“Voy a ocultar en las sombras mi escapulario de llagas”) puede dividirse en dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno. La importancia de señalar ello radica en que existe una organicidad entre los vv. 2-3 gracias a este quiebre del hexadecasílabo, ya que los tres versos poseen ocho sílabas: “Las alas sobre las losas / Voy a ocultar en las sombras / mi escapulario de llagas”.

¹⁴⁰ Los nocturnos de Rubén Darío y José Asunción Silva son claves en la poesía modernista hispanoamericana. Sin duda, esta tradición escritural fue capital para Alejandro Peralta no solo en su primer momento poético (específicamente en la revista puneña *La Tea*), sino también para el poemario *Ande*, donde encontramos textos como “nocturno del suburbio”, “nocturno de los sapos” y “nocturno del vacío”.

asfaltada, serían términos como «losas», «calles» o «bocacalle» y también otros que sugieren atisbar desde en un plano superior («volando» «alas», «sobre»), lo que indica un diferencia jerárquica ante la condición deprimida del suburbio.

En suma, el poema en cuestión retoma una composición que tuvo un notable desarrollo en el contexto del modernismo hispanoamericano: el nocturno¹⁴¹. Sin embargo, y en conexión con lo mencionado sobre los interlocutores, en este texto encontramos a dos presencias: mientras de una parte el locutor personaje encarnaría el suburbio si lo concebimos como un sujeto metonímico (el hombre del suburbio en vez del suburbio); el alocutario representado, de otra parte, sería aquel que está sobrevolando este espacio precario y, a su vez, se trataría de un sujeto emparentado con un zona organizada y estructurada desde la visión urbanística («calles», «bocacalles»), y que está asfaltada («losas»). A ello debe agregarse un tono que manifiesta la queja y la resignación del locutor frente a una situación de hartazgo y que se repite cíclicamente (“Pero por qué ha de ser así? / Siempre así”). Por tal motivo, no resulta extraño que este locutor se construya en base a un encadenamiento que supone un campo semántico de negatividad («ocultar», «sombras», «llagas», «harapos» o «vestidos viejos»); y que, además, tal situación tensiona con el alocutario, quien, si bien planea por los aires, luego aparece bruscamente (“como un buho [sic] has caído de tu ausencia”).

Otro aspecto pertinente es la intencionalidad de los espacios, pues gracias a ellos no se pierde ni se trastoca la lógica del poema. Dicho brevemente, pese a que no hay signos de puntuación que indiquen una pausa sintáctica, las separaciones entre algunas palabras de “nocturno del suburbio” suplen tal vacío. Esto se comprueba en dos versos específicos: en el cuarto, donde luego del adversativo «[P]ero» debiera existir una coma; y en el octavo, donde se ha omitido colocar el punto seguido, y que la inicial mayúscula (“Para todo”) deja en evidencia que el espacio hace las veces de dicho signo de puntuación¹⁴². Entonces, las tabulaciones del texto no solo están fungiendo de pausas sintácticas, sino que estructuran un discurso importante: el del locutor. Por último,

¹⁴¹ Américo Mudarra (1989) sostiene la presencia de elementos modernistas en *Ande*, y uno de ellos tiene que ver con esta serie de textos que aparecen en el poemario. Luego, en otro lado, el propio Mudarra (2016) aseverará que estos nocturnos permiten al locutor-poeta explorar su interioridad sin perder de vista que el crítico toma a la voz del poema como la representación de un poeta-intelectual.

¹⁴² Según Luis Eduardo Lino (2021b), quien parte indirectamente del *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós, lo que existe en el verso ocho de “nocturno del suburbio” (obsérvese la separación deliberada) sería una línea poética fragmentada, pero entendiendo a esta última como una modalidad o una estrategia del verso libre en función del espacio que ofrece la página.

“nocturno del suburbio” es un *poema-base* porque nos permite recuperar una composición clásica del modernismo hispanoamericano, mas no para calcarlo, sino para agregarle nuevos componentes de significación como cierto tono mucho más llano (léase coloquial) y con un manejo intencional de la tipografía, aun cuando el sustrato andino aún está ausente.

Hasta el momento, hemos revisado cinco poemas que van marcando el derrotero del proceso transculturador de *Ande*. Por ello, de cada uno recuperamos elementos que los convierten en *poemas-base* entendiéndolos como discursos que albergan resabios de un romanticismo ya agotado o de un modernismo residual. Estos cinco textos poseen insumos que deben pensarse como los combustibles a través de los cuales se irá realizando el proceso de transculturación. Por ejemplo, aunque el neologismo «triptolémico» no trastocaba a ninguna entidad en “saeta” y solo estaba allí para reforzar la idea de la agricultura, en los *poemas transculturales*, en cambio, estos vocablos que remiten a la cosmovisión griega desempeñarán un función distinta tras tensionar con elementos-otros. En “caminos”, “vidrios insomnes” y “azul pleno”, por su parte, la naturaleza era construida para ocupar un espacio imbricado con lo humano; así, pese a que se trataba de proponer una continuidad vital, no se percibía dicha organicidad por ser siempre el hombre el centro de la experiencia¹⁴³. Por último, “nocturno del suburbio” se aproximaba mucho más a la heterometría y al vector semántico de los espacios en la página.

3.2.2. Poemas en vías de transculturación

Para esta sección, elegimos siete poemas en los que la conciencia estética del autor comienza a manipular aspectos textuales con mayor notoriedad y donde si bien el locutor se manifiesta, la reflexión sobre la propia escritura toma cuerpo como una manera de dialogar con una modernización latente en el ámbito estético. Los textos que componen este apartado son “orto”, “aguafuerte”, “siembra”, “nocturno del vacío”, “nocturno de los sapos”, “amanecer” y “gotas de cromo”. Leamos el primero:

¹⁴³ Esta situación se comprueba no solo en nivel temático donde el hombre expresa su dolor y su estado de aflicción, sino también en el aspecto formal de los cinco poemas, debido a que siempre se recurre a la figura locutor personaje (yo), sujeto que proyecta su disforia en la naturaleza, que se explora internamente a nivel de los afectos o que intenta comunicarse con el ser amado sin éxito. Asimismo, cabe indicar que el componente afectivo, en estos *poemas-base*, funciona casi siempre en torno al amor —con excepción de “azul pleno”—; por el contrario, los afectos, en los *poemas transculturales*, se empleará para cuestionar a la lógica de la modernidad capitalista al comportarse como entidades de resistencia.

La soledad hiela mis venas 1
 El sol se enrosca como una serpiente
 en los geranios rosas
 I en el cristal quebrado
 de un trino incógnito 5
 mi alma se corta
 su última arteria de alegría

OH BESOS

OH RENACER AL MEDIO DIA

Cómo está de tan lejos 10
 todo lo que fue mío
 i que se fué sin rumbo
 (Peralta, 2006, p. 38).

Por un lado, llama la atención la construcción de los versos, ya que aparte del único trisílabo (verso 8) y de los dos pentasílabos (versos 5 y 6), encontramos el siguiente cómputo: cinco heptasílabos (versos 3,4,10,11 y 12), tres eneasílabos¹⁴⁵ (versos 1,7 y 9) y un endecasílabo (verso 2). Es decir, de un total de doce versos que conforman el poema, nueve de ellos echan raíces en los formatos tradicionales empleados por el modernismo. Incluso encontramos a un locutor personaje que materializa su congoja y su dolor a causa

¹⁴⁴ El poema “orto” apareció en el segundo número de la revista *Flechas* (1924), dirigida por Federico Bolaños y Magda Portal, y en la que el autor puneño firma como Antero Obrien, seudónimo que utilizó en su época inicial junto otros dos nombres: Alfonso Cajal y Goy de Hernández (sobre todo en la revista *La Tea*). Ahora bien, el poema que ahora nos convoca se publicó dos años antes de la aparición de *Ande* y hemos detectado las siguientes variantes respecto de esta última versión: 1) no hay espacios deliberados en el título, las palabras y las estrofas; 2) al no optar las mayúsculas en los vv. 8-9, se recurre solo al signo de admiración de cierre para dar énfasis; y 3) se opta por la inserción de la «y» en vez de la «i», lo cual reduce su significado, pues Alejandro Peralta, al emplear la segunda, juega con el sonido de la vocal, altera su naturaleza y la hace funcionar como nexos copulativo en el poema (ver Anexo 5).

¹⁴⁵ Al referirse al modernismo, Tomás Navarro (1972) presenta al verso «eneasílabo trocaico» como uno de los formatos empleados por dicha corriente literaria y que se caracterizó por estar “acentuada en cuarta y octava” (p. 430). Veamos cómo esto se cumple en los versos eneasílabos de «orto»: “La-so-le-**dad**-hie-la-mis-**ve**-nas / [...] suúl-ti-mar-**te**-ria-dea-le-**grí**-a / [...] OH-RE-NA-**CER**-AL-ME-DIO-**DÍ**-A”.

de la ausencia del ser amado. Sin embargo, existen otros elementos con remanentes vanguardistas que van deformando y enriqueciendo la estructura del poema. ¿A qué se pretende llegar con ello? ¿Se puede afirmar que existe una imbricación de estas dos tendencias artísticas en “orto”? ¿Cuál es el saldo de sentido? Argüimos que este poema encierra una conflictividad todavía parcial en torno a su *estructuración literaria*, sobre todo si se repara 1) en la factura modernista del verso y 2) en los atisbos iniciales del vanguardismo.

Para ejemplificar el primer punto, conviene recoger los versos dos y tres (“El sol se enrosca como una serpiente / en los geranios rosas”), un endecasílabo y un heptasílabo respectivamente. Lo que resulta interesante es el sustrato de ambas construcciones: en la primera, con las figuras del sol y de la serpiente; en la segunda, la proximidad de dos sustantivos donde uno desempeña la función gramatical de adjetivo calificativo. Dicho brevemente, mientras que el endecasílabo cobija dos entidades del imaginario andino pertenecientes al *Hanan Pacha* (sol) y al *Uku Pacha* (serpiente); en el heptasílabo, se actualiza uno de los postulados del manifiesto futurista: eliminar el adjetivo en favor del sustantivo¹⁴⁶. Así, observamos que en ambos versos ingresa una tradición que disloca a la modernista, pues solo se emplean los moldes de esta última con el objetivo de convertirlos en los contenedores de dos lógicas distintas: la del mundo andino en sus personajes mítico-religiosos y la de un mundo natural representado en una sinécdoque (los geranios y las rosas) y en una metonimia (el trino por el ave), pero que se deja permear por un lineamiento occidental: semantizar y calificar con el sustantivo.

Sobre el segundo punto, afirmamos que “orto” se ubica entre los momentos modernista y vanguardista de la poesía de Alejandro Peralta. Esta idea de lo transicional tenderá a inclinarse más hacia los cauces de las vanguardias literarias, lo cual se percibe en cuatro tramos: uno, la disposición tipográfica del título (la separación de las letras) que simularía la amplitud del horizonte (el orto); dos, el uso de la «i» en vez del nexos copulativo «y» en tanto herencia gonzalezpradiana que explora las posibilidades comunicativas del lenguaje; tres, el empleo de las mayúsculas que sirven de potencia

¹⁴⁶ En “El manifiesto técnico de la literatura futurista”, F. T. Marinetti ([1912] 2011) propone enfáticamente en los puntos tres y cuatro la abolición del adjetivo. Frente a ello, el escritor italiano nos dice que “CADA SUSTANTIVO DEBE TENER SU DOBLE, o sea, cada sustantivo debe preceder, sin conjunción, al sustantivo con el que está ligado por analogía. Ejemplo: hombre-torpedo, mujer-golfo, muchedumbre-resaca, plaza-embudo, puerta-grifo” (p. 47). Esta práctica será recurrente en los poemas de *Ande* e implica una exploración y una exigencia lingüística que permite maniobrar al sustantivo para que destile un sentido que sobrepasa lo referencial.

semántica ante la ausencia de signos de exclamación; y, por último, el aprovechamiento de los espacios en blanco que traducen el silencio del locutor frente a la disforia sentimental que lo embarga. Entonces, “orto” sería un poema-bisagra porque permite un tránsito ecléctico toda vez que delinea que si bien *Ande* presenta poemas de corte vanguardista —como veremos más adelante—, no puede ser calificado impositivamente como tal, dado que sería invisibilizar otros rasgos que lo nutren y lo configuran como un libro poliédrico. Por tal motivo, para Esther Castañeda (1989) “orto” es un texto donde Alejandro Peralta “anuncia su *aproximación vanguardista*” (p. 44; énfasis nuestro).

Tampoco hay que perder de vista la temática: un locutor afectado sentimentalmente y que se desdobra (“mi alma se corta”) como producto de la ausencia del ser amado, situación que culmina en la resignación (“Cómo está de tan lejos / todo lo que fué mío / i que se fué sin rumbo”). A su vez, es importante destacar los lazos entre el plano anímico del locutor y las entidades (abstractas y materiales) que lo rodean, lo cual se patentó, por ejemplo, en la personificación de la soledad que es capaz de herir, del sol que se retuerce y se enrosca o del alma que se autolesiona; todo ello en correspondencia con el estado aflictivo del locutor. En este orden de ideas, “orto” pone de manifiesto su heterogeneidad en la tensión de imaginarios diversos aun cuando se encuentren apenas matizados. Sostenemos que sí habría una característica parcialmente transcultural y que radicarían en la *particularidad del verso* tanto en su estructura (recipiente) como en lo que alberga (contenido). A pesar de que la naturaleza se intenta posicionar —sobre todo en lo sintomático del sol y en la serpiente para ejercer un símil—, lo amoroso no deja de ser recurrente.

En una dirección donde el locutor es la voz que prima en el texto, tenemos el poema “aguafuerte”. Leamos:

a g u a f u e r t e

Sobre una pared trunca
el sol se ha roto un ala

1

Siento un vaho de sangre que me quema

Estar sólo i al borde de este charco de sangre

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

10

SOBRE LOS HOMBROS DE CUATRO ESQUELETOS

(Peralta, 2006, p. 49).

Un punto inicial es que el título del texto apela a una técnica que se utiliza para grabar dibujos o diseños. En ese sentido, “aguafuerte” intenta recurrir a una manifestación artística que escapa de lo escritural y que, más bien, se alinea con lo visual (formas y matices cromáticos). No intentamos aseverar que el poema es la representación mimética de un aguafuerte; pero sí, en cambio, que a partir del título se desprende una señal de la conciencia estética que opera en el propio discurso. Si realizamos una división rápida, el poema se estructura en cuatro escenas bien delimitadas gracias los espacios entre las estrofas. El primer segmento (vv. 1-2), por ejemplo, indica una materialización del sol convertido ya no tanto en un cuerpo luminoso cuanto en uno capaz de volar; a su vez, esta primera estrofa se apertura con una visión negativa y con una doble significación de la carencia material: una pared incompleta y el sol sin una de sus alas. Luego, en el segundo segmento (verso 3), aparece el locutor personaje indicando una afección física como consecuencia de un vapor caliente (“Siento un vaho de sangre que me quema”); esta precisión que realiza dicho personaje complementa a la escena anterior que construye ya un ambiente luctuoso.

En el tercer segmento (vv. 4-5), por su parte, prima la impotencia del locutor tras corroborar la presencia de un flujo de sangre cerca de él y la imposibilidad de expresar una de las máximas manifestaciones verbales del ser humano: el grito, y que en esta ocasión funcionaría como un sonido de alerta. Esto deviene sintomático porque se trata de un grito irrealizado al que refuerzan no solo las imágenes de la primera estrofa (la carencia de pared y la ausencia de un ala) o la alusión a lo sangriento del verso tres, sino, sobre todo, por la soledad del personaje (“Estar sólo [...]”). El cuarto segmento (vv. 6-12) es el más extenso del poema y engloba una suerte de premonición que el propio locutor vaticina para sí mismo y que proyecta hacia el futuro. Además, esta cuarta estrofa

respalda una potente referencialidad a la anatomía humana entendiéndola como una materia finita: nos referimos a términos como «mi cuerpo», «lengua» u «hombros», los cuales se engarzan con el ambiente tétrico que el texto construye.

Insistimos que “aguafuerte” despliega una serie de recursos de estilo que permiten densificar el escenario mortuorio que describe y que anticipa el locutor. La primera escena es negativa a causa de la privación y ello se complementa con la alusión a la sangre. Para fortificar dicha idea, se recurre a la repetición de un campo semántico emparentado con la cromaticidad del fluido corporal: «vaho de sangre», «charco de sangre» u «hora de durazno» (aludiendo este último al despunte del amanecer y a los colores naranjas y rojizos encendidos). Otro recurso que también ingresa en el campo figurativo de la repetición es el sentido crepuscular que posee todo el poema distribuido en sus cuatro estrofas: en la primera, la falta material; en la segunda, la afección física; en la tercera, la impotencia; y en la cuarta se llega al culmen con la figura de la muerte, la cual se encuentra en lo estático (“i me vaya amarrado”) y en los esqueletos como metáforas de sujetos que cargan un cuerpo inerte (“SOBRE LOS HOMBROS DE CUATRO ESQUELETOS”).

Dicho esto, el poema “aguafuerte” condensa una meditación sobre la existencia del ser humano en el mundo y de la inexorabilidad de su destino: la muerte. Por tal motivo, este texto se aleja de la temática amorosa e intenta problematizar un aspecto dejado de lado por ciertas vanguardias poéticas, sobre todo aquellas que quedaron obcecadas por las maquinarias del capitalismo, el progreso y los procesos de modernización. Es decir, “aguafuerte” reposiciona la dimensión trágica de lo humano a partir de una reflexión sobre la experiencia vital y también acerca de la rehumanización (ser conscientes de nuestras limitaciones) habida cuenta de la fugacidad material (el cuerpo como recipiente que se consume)¹⁴⁷. En todo caso, es clave cuestionarnos lo siguiente: ¿por qué poemas como “aguafuerte”, que asumen un matiz lúgubre y luctuoso, se intercalan con otros donde los símbolos de la modernidad están presentes? Este aspecto se analizará en ciertos *poemas transculturales*, pero “aguafuerte” ya lo anota sutilmente y es aquí donde brota una visión que tensiona con el imaginario de la modernización: detenerse a pensar en

¹⁴⁷ José Miguel Herbozo (2018) propone una lúcida lectura del poemario *Ande* como un libro en el que se cuestiona, entre otros aspectos, los problemas de la experiencia desde un *locus* andino a partir de una «voluntad de reflexión». En particular, sobre “aguafuerte”, el autor asevera que se puede observar la “dramatización del límite subjetivo” (p. 9). Esta idea entra en contacto con la noción de lo trascendente, según anota Herbozo. A ello agregamos que dicha trascendencia, en el libro de Alejandro Peralta, se articula en tres ejes: a) el hombre, b) lo sublime natural y c) la modernidad con las perturbaciones que acarrea.

medio de un flujo perturbado por la velocidad y por la inmediatez de la racionalidad del progreso. Solo cabría advertir que ni la máquina ni el espacio natural andino han sido mencionados, y que todavía se privilegia a la postura del ser humano.

Por un camino distinto se ubica “nocturno del vacío”, pues apertura un aspecto vinculado al quehacer escritural que se comunica desde el mismo poema¹⁴⁸. Veamos:

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	1
En el arbolado del cerebro las cuencas de la luna	5
Mi cigarro que no se acaba nunca de tan vacío de humo En mi boca alirota las aceitunas del silencio	10
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	15

(Peralta, 2006, p. 61).

Para analizar el presente texto, lo hemos dividido siguiendo la dinámica que delimitan las estrofas. La primera corresponde a los cuatro versos iniciales; la segunda, a los versos quinto y sexto; la tercera, a los vv. 7-10; la cuarta, el undécimo y el duodécimo; y, por último, la quinta estrofa abarca los vv. 13-15. Sobre la propuesta temática es

¹⁴⁸ El poeta y ensayista brasileño Haroldo de Campos (1969) sostiene que, ante la crisis del lenguaje y el surgimiento de la civilización tecnológica, en el arte moderno, sobre todo en la poesía, se exploran dos modalidades: de un lado, un ejercicio que refiere al acto de escribir y, de otro lado, se brinda autonomía y especificidad al lenguaje. Sin embargo, será en la primera modalidad donde el poeta “é completamente movido por una *função metalingüística*: escreve poemas críticos, poemas sôbre o próprio poema ou sôbre o ofício do poeta” (p. 153; énfasis del autor). [está completamente movido por una *função metalingüística*: escribe poemas críticos, poemas sobre el propio poema o sobre el oficio del poeta (Nuestra traducción)]. En “nocturno del vacío”, por ejemplo, notamos estos visos que caracterizan a la poesía moderna.

necesario indicar que en “nocturno del vacío” se reflexiona acerca de la experiencia poética y lo que ella envuelve, a saber: el acto de escribir, el silencio, la hoja de papel, el pensamiento e, inclusive, el espacio —en este caso el cuarto— donde se desarrolla dicha actividad creativa. En resumen, podríamos decir que como lectores nos encontramos frente a un texto que dialoga con la vertiente de la metapoésía. En este orden argumentativo, y recuperando lo expuesto por Alex Morillo (2017), se podrían advertir tres modalidades metapoéticas concentradas en lo siguiente: a) los agentes involucrados en la experiencia poética, b) los elementos y los actos, y c) en la noción de poesía.

El poema de Alejandro Peralta dialoga, en mayor medida, con la segunda modalidad. Para Morillo (2017), estos elementos y actos:

[S]erán la palabra, la hoja de papel y el ritmo, por un lado, y el escribir, el decir, el observar y el leer, por el otro, los recursos y los actos, respectivamente, que son dispuestos a una exhaustiva reconceptualización. Lo que busca esta modalidad es poner en primer plano la operatividad tensional de la experiencia poética (p. 21).

Un aspecto importante en el que enfatiza el investigador radica en que esta modalidad privilegia la tensionalidad o el desencuentro que involucra el hecho de escribir o de hablar de la compleja y escurridiza experiencia creativa ligada a la poesía. En la primera estrofa, por ejemplo, el locutor personaje o, si se quiere, el locutor-poeta se ubica frente a la hoja en blanco vista como la explanada en la que debe operar con el lenguaje; sin embargo, términos como «soledad» o «nada» potencian la carga semántica del éter como sustancia transparente e incorpórea (“para sentirme de éter”). Es más, cabe destacar que el propio locutor es quien se percibe en un estado similar al de dicha sustancia, lo cual se relaciona con la volatilidad y con la liquidez (como una no-fijación) de la experiencia creativa que lo atraviesa. En la segunda estrofa, la imagen del verso cinco homologa las cisuras o las grietas del cerebro con una suerte de ramificaciones (“En el arbolado del cerebro”), pero cuya intencionalidad sería la de asociar este órgano vital con el acto de pensar y con la creación. Por último, la luna configura el ambiente: la noche.

La tercera estrofa, por su parte, reactualiza ciertos elementos metapoéticos que complementan a la hoja de papel del verso cuatro: el cigarrillo, el humo y el silencio. Un punto relevante es la rotura de la boca del locutor, situación que se traduce no tanto en la imposibilidad de fumar (“Mi cigarro que no se acaba nunca”) como en la incapacidad de emitir sonido alguno, esto es, de expresarse verbalmente. Además, es clave reparar en la sensorialidad del texto que aparece en las aceitunas que aluden al silencio: uno ácido-

amargo. Siguiendo el orden, la cuarta estrofa vuelve a hacer hincapié en la racionalidad (pensamiento) del locutor, aunque esta vez se trata de connotar una especie de inquietud sonora que no logra su propósito; así, el grito emitido es solo simbólico como una muestra de la impotencia comunicativa (escrita y oral) en que se halla el locutor-poeta. Por último, la estrofa cinco ubica espacialmente a dicho personaje, pero lo interesante es que estos versos suponen una no-identidad respecto del cuarto en que duerme (“Este cuarto no es mío”) y del pueblo en que mora (“ni esta aldea”).

La idea de no tener un punto de anclaje se redondea en el énfasis del último verso (“SOY UN POMO DE ÉTER DESTAPADO”). Esta situación, desde nuestra lectura, acontece porque el locutor centra su conocimiento solo en la esfera de la racionalidad «pura» que trabaja con meros conceptos y que le impide expresar la carga emocional y subjetiva, y entenderlas, más bien, como vías-otras de acercarse al mundo y que nos recuerdan nuestra condición humana. Por ello, es cardinal cuando Américo Mudarra (2016), al analizar “nocturno del vacío”, concibe al poeta (locutor) desde una clave trascendente con relación a los cuerpos luminosos (luna, estrellas), pues esto posibilita el ingreso a un nuevo campo de interacción y de comunicación con el espacio cósmico. En este orden, no es casual la cita de Goethe en la sección de los epígrafes —“Pensamos y estamos siempre en el interior”—, debido a que esta noción del pensamiento, que se expresa en los conceptos como formas mentales rígidas que engloban y designan a los objetos percibidos vitalmente por los sentidos, es tensionada por la interioridad como un espacio en el que se piensa y se siente.

En resumen, la exclusividad de un locutor personaje que monopoliza el acto de habla permite representar, en un monólogo, la experiencia tensa del quehacer escritural: escribir y no poder hacerlo, o gritar y, aún así, no lograr expresarse. Pero también se evidencia una experiencia trascendental que conduce a que el locutor se repliegue en su interior para cuestionar el ordenamiento de las cosas y de cómo los conceptos parametrizan el mundo¹⁴⁹. No obstante, en “nocturno del vacío” hay una carencia de un contenido vital que sostenga esta crítica que parte de la razón; es decir, no se trata tanto de que el ser humano se torne etéreo en función de la naturaleza, sino que ambos cuerpos

¹⁴⁹ Esta idea dialoga de manera potente con el epígrafe de Kant, ya que el contenido textual apela a un relativismo que pone en entredicho a la razón dogmática e impositiva. Además, cabe indicar que, en los *poemas transculturales*, cuando hablemos de antirracionalismo no es que haya un intento de extirpar a la razón y lapidarla, sino, más bien, lo que existe es una clara intención de problematizarla, de interrogarla y de ponerla en jaque desde otros discursos: lo lúdico, lo epifánico y lo andino siempre en clave vital.

produzcan otras formas de aproximarse. En tal sentido, el viso transcultural se aprecia en que el nocturno, como composición literaria, solo sirve de pretexto para desarrollar una situación donde el hombre se ha fragmentado y se volatiliza¹⁵⁰ a causa de la entronización de la racionalidad «pura» como máquina de crear conceptos desvitalizados.

Ahora bien, un texto que dialoga con “nocturno del vacío” es “siembra”. Si bien en ambos se hace referencia al quehacer escritural, la diferencia estriba en que dicha temática se ejecuta desde distintas aristas. Leamos “siembra”:

s i e m b r a

Todo está bien 1

Ahora a darse viento

Hoy más que nunca siento tus dientes en mis arterias

Pero mejor está así

Muy bien 5

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 PALABRAS

(Peralta, 2006, p. 45).

Este texto se agrega a un singular derrotero del poemario *Ande*: la alusión de ciertos poemas que implican a la escritura o que sugieren el quehacer creativo, así como la manera en que es afectada la subjetividad del locutor; o también, como ha preferido llamar Edmundo de la Sota (2021) al reparar en los títulos de los poemas, “siembra” sería uno

¹⁵⁰ Walter Mignolo (1982) sostiene que, en la lírica de vanguardia, la figura del poeta (léase como el locutor) “[...] «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz” (p. 134). Pese a que el juicio de Mignolo tiene el demérito de generalizar, es funcional para “nocturno del vacío”, puesto que el cuerpo del locutor sufre una transformación que va del estado sólido al vapor: al inicio se presenta como una entidad material («cerebro» y «boca»), pero luego esta sustancia se va diluyendo hasta tornarse volátil y ausente, lo cual se refuerza en términos como «[S]olo», «nada», «cuencas», «vacío», «alirota», «silencio» y se enfatiza con el verso final en mayúsculas: “SOY UN POMO DE ÉTER DESTAPADO”.

de los que “aluden al arte poética” (p. 54). En efecto, cabe advertir en lo sugerente del título toda vez que se trata de una de las actividades primarias y tradicionales en materia económica y de subsistencia de las zonas sobre todo andinas¹⁵¹. Tomando en cuenta esto, ¿qué sugiere un mecanismo como la siembra en este poema? ¿a dónde apunta su carga de sentido? Para ello, evaluemos tres aspectos que se desprenden de la lectura: 1) el componente de la corporalidad, 2) ciertos visos de coloquialismo (lenguaje) y 3) la metáfora intelectual de la siembra. Estos tres insumos son los que permiten que “siembra” sea considerado un *poema en vías de transculturación*.

En primer lugar, relevamos el factor corporal presente en el poema, ya que no solo responde al componente humano (dientes, arterias, labios, espaldas o escleróticas), sino también a una clara intención de materializar el lenguaje, esto es, de dar carnadura a una actividad intelectual que muchas veces deviene abstracta, pero que ahora se resemantiza en la siembra de palabras. En segundo lugar, otro factor que llama la atención es la economía verbal en construcciones como «Todo está bien», «a darse viento», «Pero mejor está así», «Muy bien» o «Hasta entonces», las cuales encierran un grado de cotidianidad puestas en boca del locutor del poema que, además construir su discurso, se dirige a un alocutario representado que se evidencia en el pronombre personal del verso ocho (“Hasta entonces que se *te* aclaren las escleróticas”). Tanto lo corporal como lo coloquial permiten refrescar el poema, pues ya no asistimos a la lectura de un texto donde predomina la cerebralidad. Ahora, en cambio, lo que resalta es haber tomado una actividad agrícola para hacerla funcional en la escritura.

En ese sentido, el tercer aspecto tiene que ver con la metáfora intelectual con que se resignifica a la siembra. Dicho de forma breve, el texto nos presenta a un locutor que podríamos ubicar en las coordenadas estéticas de un poeta, motivo por el que sería factible referirnos a esta presencia como locutor-poeta o, si se quiere, poeta-agricultor cuya función no radica tanto en el sembrado de productos naturales para el abastecimiento como en el arado de la tierra para dejar depositadas a las palabras-semillas que tendrán que brotar en el futuro. Pero, ¿cómo comprender el sembrado de una sustancia líquida y dispersa como el lenguaje? Sostenemos que, desde su lógica, el poema nos plantea una refundación de la palabra en la figura de la siembra, pero no únicamente del lenguaje que

¹⁵¹ Asimismo, es necesario destacar que el propio título juega con la ambigüedad, dado que, así como podría indicar la actividad económica (sustantivo), también sería una interpelación (advirtase en la conjugación en imperativo) que el locutor del texto imprime en su discurso para dirigirse al alocutario representado. Este último aspecto, incluso, se condice con los cuatro versos finales de “siembra”.

sirve para comunicarnos (léase finalidad pragmática), sino, sobre todo, de un lenguaje que se renueva, que rebrota y que renace para fines que van de la mano con el factor ideológico, que también se advierte en el texto. Veamos este punto.

Por ejemplo, el primer tramo de “siembra” está compuesto por las tres estrofas iniciales: en la primera, se pone de manifiesto una situación en la que todo está en orden y que se traduce en la sugestiva separación que implicaría nuevos aires (“Ahora a darse viento”); en la segunda, aparece una tensión y una laceración corporal de los dientes sobre las arterias del locutor; en la tercera, nuevamente se recurre al hecho de que todo marcha bien. De esta manera, las estrofas primera y tercera hacen las veces de elementos repetitivos que comunican un mensaje de tranquilidad. No obstante, dicho sosiego se altera a causa de una proyección que el locutor presagia para el futuro y que se encuentra en los vv. 6-8, estrofa en la que resulta potente el recurso tanto metafórico como metonímico: mientras el primero lo encontramos en la personificación o humanización del tiempo (Mudarra, 1989); el segundo —y he aquí nuestra lectura— podría leerse desde la metonimia, pues los días aludidos en el poema serían la personificación de aquellos sujetos insertos en un escenario de lucha y de enfrentamiento, motivo por el que habrá, en el futuro, labios gastados (la voz diluida) y espaldas suturadas (abusos físicos).

En este orden, el locutor-poeta o el poeta-agricultor realizará una actividad particular: la siembra de palabras. Esto contempla la plantación, el cultivo y la cosecha de una o de varias ideologías que permitan seguir en pie de la lucha no solo desde el cuerpo a cuerpo, sino también desde la tribuna del pensamiento vital. Pero no una trinchera intelectual donde las ideas se truecan en entelequias abstractas y sin correlato social; antes bien, las palabras (y por extensión el lenguaje) deben configurarse como entidades de las que va a brotar una carne, es decir, las palabras-frutos que el poeta-agricultor, en su condición de letrado, estaría en la capacidad de vulgarizar, de masificar. El poema “siembra”, entonces, a diferencia de “nocturno del vacío”, marca un camino distinto donde las palabras se vitalizan con la savia de la tierra como portadora de vida. Es más, ahora el locutor-poeta sabe qué debe hacer con la materialidad lingüística: en vez de inscribirlas inútilmente sobre el papel (situación que no se conseguía en el poema anterior), se las debe injertar en las entrañas de la tierra. Asimismo, este sembrado supone

una actividad trascendente en la que hombre y naturaleza se vitalizan, y propone también una resignificación de dicha actividad¹⁵².

Los tres poemas finales funcionan como textos más afines a la lógica transcultural; por ello su ubicación en este tramo. Leamos “nocturno de los sapos”:

n o c t u r n o d e l o s s a p o s

Las 12 de la noche 1

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 elèctrico de sapos

La noche está arrimada a las paredes 10
i la lluvia sobre el pentàgrama del aire...

Tengo la cara de pantalla
en la ampolla amarilla

Un sordo revuelo de pensamientos 15
ha quebrado las alas
a las moscas saltimbanquis

Uf, qué sofoco
Desde dentro me sale un humo de tabaco

Qué hacer con el pesor de estos párpados

Mejor será matar las pulgas 20
que punzan las sienes como agujas
hipodérmicas

M A Ñ A N A
T O D O S E R A

¹⁵² Esta operación de tomar un elemento para resignificarlo será una constante en los *poemas transculturales* de *Ande*. De la misma manera en que se tomó el verso como forma o recipiente occidental, ahora se realiza con una actividad de las zonas andinas (la siembra) para agregarle más sentidos.

DE ZUMO DE NARANJA

Vamos a regar kreso
sobre la tierra trajinada del alma

(Peralta, 2006, pp. 59-60).

Este texto es uno de los más extensos del poemario y ocupa dos caras en el libro con veintisiete versos. Si reparamos en la arquitectura del poema, presenta una fuerte heterometría y una dispersión de los versos en el espacio en blanco que ofrece la página. En adición a ello, se trata de un texto donde se exploran nuevas técnicas de composición que sintonizan con remanentes modernizadores de la poesía. A grandes rasgos, “nocturno de los sapos” presenta dos ritmos: en la primera hoja (vv. 1-16), este se manifiesta mediante una trepidación que es promovida por la ausencia de signos de puntuación y la acumulación de imágenes que se yuxtaponen hasta formar una suerte de mosaico; en la segunda hoja (vv. 17-27), en cambio, los espacios entre las estrofas denotan pausas mucho más prolongadas y dilataciones visuales que detienen la imagen, lo cual va en consonancia con lo que se intenta poner de relieve en dichos segmentos: la pesadez que afecta al locutor personaje. Asimismo, es necesario no dejar de lado las figuras literarias que articulan al poema, pues estas son las depositarias de elementos que comulgan con la modernización estética, la cual, a su vez, refiere a los cambios sociohistóricos.

Nuestra propuesta de lectura va de la mano con la división que propone el texto en cada cara de la hoja que ocupa en el poemario. Así, en los primeros dieciséis versos sostenemos que se trata de la aplicación de la técnica del montaje cinematográfico toda vez que las imágenes que se suceden una tras otra poseen una autonomía que, en conjunto, se podría aprehender o bien como un tramo orgánico o bien como un bloque fragmentado¹⁵³. Incluso esta lectura en clave poética-cinematográfica se refuerza habida cuenta de que los espacios en blanco que separan las estrofas hacen las veces de los cortes en una película. Por tal motivo, insistimos que, al menos en este primer gran bloque del

¹⁵³ En complementación a la idea del montaje cinematográfico, destacamos la afirmación del cineasta Karel Reisz (1987), quien lo concibe como aquellos “cambios de plano repentinos [que] *reproducen el mecanismo mental por el que nuestra atención se desplaza de un objeto a otro en la vida real*” (p. 193; énfasis nuestro). Entonces, es medular este procedimiento que intenta reproducir un sistema mental-cognitivo que debe entenderse como dinámico y cambiante, puesto que gracias a él estructuramos el grueso de nuestras experiencias vitales. En ese sentido, resulta clave relievare el sustrato visual de algunos poemas de *Ande*.

poema (vv. 1-16), lo que se nos presenta es una breve secuencia de fotogramas-versos que intentan ensamblar un material que pone en entredicho la arbitrariedad del signo lingüístico y la linealidad de este en favor de una apertura hacia otras manifestaciones artísticas —el cine en este caso— que dialogan con la poesía.

Por ejemplo, esta propuesta se corrobora desde el primer verso, el cual parece indicar el comienzo de una escena que se sitúa en un tiempo determinado tras la percepción del locutor personaje: “Las 12 de la noche”. Luego de ello, en lo que vendría a ser la segunda estrofa (vv. 2-4), existe un corte muy breve (repárese en el espacio después del verso uno) que le permite a la conciencia estética del autor cambiar a un nuevo plano. En él se nos presenta lúdicamente a la figura de un pericote que emite un sonido chirriante provocado por la fricción de sus dientes y que, además, está estructurado metafóricamente en la figura de un sol peruano (léase la moneda) gracias a un proceso analógico que sustrae una característica común: la capacidad de rodar o desplazarse de un lado para el otro en el perímetro del cuarto del locutor. Así, subrayamos tanto la competencia visual de dicho sujeto como el intento de apelar a una dimensión acústica que irrumpe el silencio instaurado por la primera escena del poema.

La tercera estrofa (verso 5) sugiere la ausencia de un tránsito humano que el locutor observa desde su habitación: “SE HAN VACIADO LOS OJOS DE LOS VIDRIOS”. Aquí se advierte la presencia de una sinécdoque de parte-todo en la que los «ojos» representan a la totalidad de las personas; además, este vaciamiento de agentes humanos es coherente con la hora que se indica: la medianoche. La cuarta estrofa (vv. 6-9) nos trae una nueva imagen-fotograma donde hay dos protagonistas: por una parte, los elementos de algún recinto con la particularidad de que la oscuridad de la noche se compara con lo viscoso y denso del alquitrán, el cual salpica y contamina las puertas y ventanas; y, por otra parte, la naturaleza que se erige a través de las estrellas que inundan al cielo con sus cuerpos y de los sapos que emiten su voz ronca (el croar), sonido que se asemeja al que emite el flujo de corriente eléctrica. En este orden, aparte de la autonomía de esta estrofa respecto de las demás, nos interesa destacar la apelación a los sentidos bajo el predominio de lo visual (la oscuridad, las estrellas) y lo auditivo (sonido eléctrico de los sapos, el pentagrama del aire).

Por su lado, la cuarta estrofa (vv. 10-11) introduce dos nuevos elementos en la secuencia poética-cinematográfica. Nos referimos a la noche y la lluvia bajo una

metáfora orientacional¹⁵⁴ que las atraviesa: “La noche está *arrimada* a las paredes / i la lluvia *sobre* el pentàgrama [sic] del aire...”. Así, la noche está *junto a* las paredes como si tuviera un cuerpo para apoyarse en ellas y la lluvia está cayendo desde *arriba*, esto es, desde un plano jerárquico superior con respecto a la posición del locutor. Incluso esta breve estrofa estaría planteando una tensión muy escueta entre el acá-abajo (las paredes) y el allá-arriba (la lluvia). En efecto, en estos versos se recurre al plano visual en la oscuridad de la noche que se pega a las paredes y al auditivo cuando se alude al pentagrama del aire que podría hacer las veces, quizá, de los cables de luz sobre la explanada del cielo, situación que se asemeja a la estructura de un pentagrama. Si quisiéramos reforzar lo concerniente a lo auditivo, el sonido tácito del pericote-moneda rodando y el croar-eléctrico de los sapos completarían los renglones de dicho pentagrama.

En la quinta estrofa (vv. 12-13), el locutor personaje toma la posta. Este aparece cerca de un cuerpo luminoso y por ello asocia su rostro con una pantalla que atenuaría la potencia de luz. De esta manera, resulta interesante cómo el locutor se aproxima a un elemento asociado también a la electricidad (la ampolla amarilla), pues los agentes animales como los humanos poseen un vínculo con la electricidad en tanto mecanismo que sugiere una modernización: mientras los sapos desde en su interioridad emiten un sonido eléctrico; el locutor, por su proximidad a la ampolla, pareciera convertirse (su rostro) en un elemento de la parafernalia de la modernidad. La idea de la sexta estrofa (vv. 14-16) es personificar a los pensamientos, ya que son capaces de quebrarles las alas a las moscas. Un aspecto adicional son los recursos empleados: un oxímoron que se ubica en el campo figurativo de la antítesis (“Un *sordo revuelo* de pensamientos”) y que concretiza a una entidad abstracta; la aliteración de la «s» que traduce el seseo del vuelo de las moscas; y, por último, la adjetivación con el sustantivo (“a las *moscas saltimbanquis*”) que horada los límites de la lógica e instaura un irracionalismo.

Por otro lado, el segundo momento del poema comprende los vv. 17-27. En ellos, la velocidad textual se ralentiza gracias a las separaciones estróficas y el locutor experimenta afecciones sensoriales que lo sofocan y lo sumergen en una pesadez que

¹⁵⁴ Lakoff & Johnson (2004) definen a las metáforas orientacionales como aquellas que “dan a un concepto una orientación espacial” (p. 46), el cual está en función de lo físico (ligado al cuerpo) y de lo cultural (ligado al contexto). En “nocturno de los sapos”, por ejemplo, la metáfora orientacional es «estar arriba» en base a la experiencia física que transmite el locutor y que se sostiene en vocablos como «revuelo», «alas» y «moscas». Es más, resultante interesante advertir cómo el «estar arriba» se estructura como un espacio que no está intervenido por los elementos de la modernidad (el alquitrán o la electricidad) y que, más bien, se encuentra limpio de ella, tal como lo sugiere la condición de las «estrellas».

dialoga con las imágenes suspendidas por la demora que buscan instaurar los silencios. Si nos detenemos en la pesadez, el verso diecinueve es clave: “Qué hacer con el pesor de estos párpados”, puesto que la reiteración de la /p/, consonante oclusiva sorda, refuerza el sentido de la densidad que se cierne. Sostenemos que este momento es un punto de quiebre, dado que el grueso del poema es una descripción que realiza el locutor, es decir, el ojo como mecanismo de exploración está atento a todo lo que sucede; sin embargo, ahora, y a raíz del pesor, dicho órgano se cierra lentamente¹⁵⁵. Por ende, el locutor decide ya no seguir explorando el ambiente en que se encuentra y solo espera la llegada del siguiente día: “MAÑANA TODO SERA DE ZUMO DE NARANJA”, verso donde se aprovecha el aspecto cromático de la mañana y la frescura de ideas/creaciones que supone un nuevo día en la figura de la liquidez del zumo recién exprimido.

Finalmente, “nocturno de los sapos” culmina con una mención a la limpieza o a la desinfección que supone el «kreso» como sustancia mercantil que se utiliza para ello¹⁵⁶. También cabe la lectura de que el hecho de esparcirlo indicaría el comienzo de una nueva situación tras haber desperdiciado el alma. En síntesis, hemos demorado en el análisis de este poema porque presenta una serie de elementos que nos ayudan a comprender su dimensión que lo configuran como un texto en *vías de transculturación*: la apropiación de una técnica como el montaje para construir el poema a la manera de una película¹⁵⁷ y la inserción de insumos como el alquitrán y la electricidad como símbolos contaminantes y motrices, respectivamente, de la modernidad.

¹⁵⁵ Chrystian Zegarra (2006), al analizar brevemente el poemario *Cinema de los sentidos puros* (1931), señala que “[E]l ojo, órgano de la visión, es el sentido privilegiado, y a partir de este elemento se organiza un mundo percibido en constante metamorfosis” (p. 60). Este juicio se puede conectar con “nocturno de los sapos”, sobre todo porque la percepción visual es la que vertebra al poema: en la primera parte (vv. 1-16) hay una dinámica de secuencias y movimientos captados por el ojo; en la segunda (vv. 17-27), en cambio, y a raíz de que este se cierra, el texto también hace lo propio. Así, el ánimo de privilegiar el componente visual en *Ande* respondería a una postura que observa y aprehende la vitalidad del espacio andino.

¹⁵⁶ En un sentido que mantiene la idea de limpieza, Alejandro Peralta vuelve a emplear el término «kreso», seis meses más tarde de la publicación de *Ande*, en la cuarta entrega de la revista limeña *Poliedro* (1926), dirigida por el escritor cajamarquino Armando Bazán. El poeta puneño dice lo siguiente: ““Poliedro” es un buen Kreso para desinfectar el ambiente” (s/p). En este caso, Peralta alude al espacio, sobre todo limeño, que se hallaba amurallado por el tradicionalismo y por una sensibilidad que no sintonizaba con las vanguardias. Por tal motivo, no perdamos de vista que este fenómeno poliédrico, al menos en el Perú, fue impulsado desde las demás provincias: Cajamarca, Chiclayo, Trujillo, Puno, Arequipa, Cusco, entre otras.

¹⁵⁷ Para entender la conciencia y la emoción cinematográficas de Alejandro Peralta, es clave recuperar un texto inédito del autor: “cinema” (1926), que apareció en el quinto número de la revista *Poliedro* (ver Anexo 6). Este poema presenta la singularidad de estar construido como si fuera un guion de cine en el que los personajes femeninos tienen un discurso asignado; a su vez, cabe indicar que interactúan elementos del espacio natural y de la modernidad. En ese sentido, estaríamos ante un *poema transcultural* que opera y que dialoga explícitamente con el cine para imprimirle una dinámica-otra al discurso poético.

Otro texto en el que todavía se aborda tangencialmente la dinámica de la transculturación es “amanecer”. Leámoslo:

a m a n e c e r

Calles cortadas al rape 1

FRESCAS

bajo el pulverizador de las brisas lacustres

La mañana está de bañera

i me ha fletado un mameluco azul 5

(Peralta, 2006, p. 37).

Pese a la brevedad de este poema —solo cinco versos—, llama la atención el componente descriptivo y sintético del despunte del amanecer. Asimismo, un rasgo que destaca es la variabilidad métrica: un octosílabo (verso 1), un bisílabo (verso 2), un alejandrino (verso 3), un eneasílabo (verso 4) y un endecasílabo (verso 5); esta heterogeneidad, desde luego, va reforzando los lineamientos que articulan la dinámica del verso libre en base a su estructura. Por otro lado, se nota la presencia de un locutor personaje en el quinto verso a través de un pronombre personal (“i me ha fletado un mameluco azul”), pero donde no prima el monólogo como en “nocturno del vacío”, sino lo referencial (léase el ambiente). La cuestión sería de qué espacio se está hablando o en qué lugar se realiza la contemplación del locutor. Por tal motivo, proponemos dividir al poema en dos bloques: el primero engloba los tres primeros versos (vv. 1-3) y el segundo los dos finales (vv. 4-5).

En el primer segmento, el locutor resalta la condición de lo que sería la ausencia de personas (a excepción de él) en las calles. Esto se obtiene por medio de un proceso metafórico donde se concibe a dichos espacios como entidades que pueden ser segadas o cortadas, vale decir, como si estuviéramos frente a una plantación o ante una persona

cuyo cabello ha sufrido un recorte. Luego, los versos dos y tres remarcan la característica acuosa que se impregna en las calles, motivo por el que se coloca en mayúsculas el adjetivo «frescas» y se recurre a nuevos vocablos que pertenecen y que remiten a un campo semántico afín: «pulverizador», «brisas» y «lacustres». Incluso podríamos decir que el ambiente en el que se produce esta breve narración-descripción sería la zona altiplánica habida cuenta de la referencia a lo lacustre (el lago Titicaca) y de los paratextos que revisamos en el apartado inicial sobre el *locus* que se quiere poner de relieve: Suramérica, Perú, Puno o 3950 msnm.

En el segundo segmento, en cambio, la protagonista es la mañana, quien se construye bajo un pensamiento animista porque puede bañarse (“La mañana está de bañera”) y realizar transacciones económicas (“i me ha fletado un mameluco azul”). A su vez, en estos dos versos finales se puede extraer una visión doble que plantea “amanecer”. Una de ellas es comunicar esta frescura acuosa que se va diseminando en el texto y que se encuentra en términos como «bañera» e, incluso, en el color «azul» que se aproxima a la cromaticidad de lo lacustre. La otra sería la dinámica capitalista que emerge en el poema en el hecho de fletar o alquilar, así como también en la figura de los mamelucos como elementos metonímicos del trabajo mecánico y uniformado que propone el capitalismo al ser humano. Si bien no se percibe una visión crítica o desencantada de la modernidad en “amanecer”, existiría una sospecha entrelíneas: el capitalismo ha permeado a la mañana y al ambiente natural, y esta se comporta bajo sus coordenadas económicas de producción y de compraventa.

Así las cosas, este último factor permite advertir cómo el poema se encarrilla por las vías de la transculturación, debido a que se desliza de manera inocente —y casi sin desconfiar de nada— que la mañana está inmersa en un proceso económico que será explorado con mayor explicitud en los *poemas transculturales*, específicamente en el cuestionamiento del poema “canto en brumas”. Cabe señalar, entonces, que en “amanecer” prima no tanto el cuerpo o la figura del hombre, sino la visión que este posee sobre el ambiente natural; dicho brevemente, no se trata de una simple postal rígida o inerte, puesto que las calles y la mañana se comportan como entidades vivas y orgánicas. Ahora bien, sin perder de vista esta vitalidad, revisemos “gotas de cromo”:

Las brisas están regando el pastizal 1

Hai un aserrar de espigas
i un llanto de quinuas ojerosas

Está empedrado el horizonte
de terrones de sol madrugador 5

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

(Peralta, 2006, p. 44).

Con este texto cerramos el bloque de los *poemas en vías de transculturación*. En principio, diremos que dicha particularidad en “gotas de cromo” se evidencia parcialmente en la superposición de las imágenes del paisaje y en el fuerte animismo con que se modelan los elementos de la naturaleza. Para constatar lo mencionado, es necesario seguir la pauta que el texto nos brinda en su división: el primer tramo abarca el verso 1; el segundo, los vv. 2-3; el tercero, los vv. 4-5; y, el cuarto, los vv. 6-9. Asimismo, no hay que dejar de lado que “gotas de cromo” es un poema donde la narración-descripción se encuentran latentes en todos los segmentos señalados. Por tal motivo, en términos de Camilo Fernández (2009), y debido a que no existe un locutor personaje ni tampoco un/a alocutario/a representado/a, estaríamos ante una «descripción impersonal»; mientras que en los conceptos que maneja Calos García-Bedoya (2019), se trata una «enunciación lírica», discurso que privilegia la función referencial.

Ahora examinemos las estrofas del poema. En la primera (verso 1), la descripción se inicia gracias a la personificación de las brisas que en el texto no solo se trata de vientos que se entrecruzan en el ambiente, sino que poseen la facultad de regar los amplios campos de pasto (“Las brisas están *regando* el pastizal”). En la segunda estrofa (vv. 2-3), se nos anuncia, impersonalmente, que alguien está segando las espigas y que las quinuas ojerosas profieren llantos; es decir, se estructura a la quinuas —agentes vegetales propios

de la zona andina— como entidades que son trastocadas en su afectividad y que pueden llorar. Es pertinente señalar que, hasta el momento, advertimos una superposición de imágenes que se va desarrollando a raíz de la presencia de un observador tácito y a que se privilegia su competencia visual¹⁵⁸. Aun cuando las yuxtaposiciones no funcionan bajo el mismo arco lógico que planteaba “nocturno de los sapos” —donde se mostraba un montaje en potencia que buscaba capturar lo dinámico y lo acústico—, conviene destacar el procedimiento que se utiliza en “gotas de cromo” para la construcción poemática y que se advertirá en los *poemas transculturales*: concatenar para reconstruir.

Luego aparece la tercera estrofa (vv. 4-5), donde el sol se configura como un elemento desmitificado¹⁵⁹ que se materializa en nociones que remiten a cuerpos sólidos: “Está *empedrado* el horizonte / de *terrones* de sol madrugador”. Por último, a la secuencia del poema se agregan, a propósito de la cuarta estrofa (vv. 6-9), dos nuevos agentes naturales: la playa y las gaviotas. Pero detengámonos en estas porque allí radica, desde nuestra lectura, una de las potencias comunicativas del texto. Si bien dichas aves ya encierran la condición de seres vivos, su singularidad estriba en que se las humaniza, por un lado, como si se trataran de mujeres-bailarinas del bataclán (“Las gaviotas bataclanas”), lo cual implica una apropiación de un insumo occidental aclimatado a un contexto-otro; y, de otro lado, en el hecho de que se encuentran arropadas como si pudieran cubrirse con prendas (“vestidas de azahares”)¹⁶⁰. Es más, dichos animales calificados como gaviotas *bataclanas* —repárese en el mecanismo de adjetivar con el sustantivo— no hacen sino dismantelar la noción de lo religioso (lo judeocristiano), pues se disloca la pureza representada en la blanquitud de los azahares y lo divino encarnado en vocablos como «altar», «comulgan» y «hostias»¹⁶¹.

¹⁵⁸ Esta característica también la advierte Edmundo de la Sota Díaz (2021), para quien, en el poema “gotas de cromo”, aunque empleando una terminología más precisa que la nuestra, las imágenes que se presentan en el entramado textual se suceden a manera de “cuatro instantáneas *ecfrásticas*” (p. 58; énfasis del autor). Dicho de otro modo, el crítico resalta una dimensión fotográfica en el vocablo «instantáneas», así como una relación entre los registros plásticos y visuales, por un lado, y el verbal, por otro.

¹⁵⁹ En este punto coincidimos con Cynthia Vich (1998, 2000), quien sostiene que el sol, en ciertos poemas de *Ande*, está desprovisto de su carga mítico-religiosa, lo que permite situarlo en un nivel más próximo al hombre. En otras palabras, en el poemario de Alejandro Peralta, por ejemplo, estaríamos no tanto frente a una entidad divina, sacra y a la que se le debe rendir culto o tributo; antes bien, se trata de un insumo con el que el locutor (ya sea en sus monólogos o en sus descripciones-narraciones) interactúa vitalmente.

¹⁶⁰ Esta imagen refuerza su potencia porque se trata de gaviotas “vestidas de azahares”. Vale decir, son dos presencias naturales que se están complementando: la blancura de los azahares simula o se asemeja al plumaje de las gaviotas que, generalmente, oscilan entre el blanco, el negro y el plomo.

¹⁶¹ Según Edmundo de la Sota (2021), en este poema, “el locutor propone una herejía, pues estas aves se humanizan por su semejanza con las mujeres cabareteras” (pp. 58-59). Es cierto que existe un tinte herético en la estrofa final de “gotas de cromo”, por lo que sostenemos que estas gaviotas suponen un dinámica

A juzgar por esta última idea sobre lo religioso —y acá arriesgamos la lectura— estas gaviotas, sobre todo por el atuendo (las plumas), se aproximan a una vestidura tradicional que nos permite compararlas con las monjas. En ese sentido, la última estrofa deviene, aún más, en una estructura desarticuladora del discurso religioso a partir de la ironía con que se modelan las gaviotas. En este orden, el proyecto en vías de transculturación de “gotas de cromo” descansa, cuando menos, en tres pilares: 1) en una secuencia poemática que recurre a la yuxtaposición o encadenamiento de imágenes para articular o reensamblar la visión del paisaje contemplado¹⁶²; 2) en una naturaleza que se desliga de lo estático y, por el contrario, se la proyecta con una vitalidad plena y 3) en la desmitificación propuesta desde los agentes naturales (el sol y las gaviotas) a fin de (re)humanizarlos y reposicionarlos en una continuidad con el ser humano antes que insistir en la clásica e inoperante disyunción occidental de naturaleza vs. cultura. Estas particularidades son las que convierten a un poema como “gotas de cromo” en un texto que se aleja de los tintes luctuoso-amorosos de aquellos que denominamos *poemas-base*.

En síntesis, tras la revisión de estos siete *poemas en vías de transculturación*, comprobamos que si bien se retoman ingredientes de los *poemas-base* (versificación que sintoniza con lo tradicional, verbigracia), se despliegan nuevos insumos que darán forma y cuerpo a los *poemas transculturales*. Así, en “orto” encontrábamos todavía ciertos versos medidos y deudores del modernismo, pero que mostraban una tensión en su estructuración a raíz del contenido que albergaban. En “aguafuerte”, en cambio, se subrayaba la reflexión existencial del propio locutor para resituar al ser humano en su condición de sustancia efímera. Luego, en “nocturno del vacío” y “siembra” se proponía una reflexión sobre el propio quehacer escritural-creativo, pero sin perder de vista que ambos poemas dialogaban y friccionaban, pues mientras el primero abordaba la

doble: por su afinidad hacia lo religioso y a raíz de su distanciamiento de dicho espacio sacro cuando se la califica de «bataclanas». No obstante, las gaviotas no se asemejarían tanto a las bataclanas como lo refiere el crítico, sino que, más bien, estaríamos frente a un procedimiento de ruptura en el que se hace significar a un referente («gaviotas») con un sentido que no le pertenece. Esto se produce gracias a los procedimientos vanguardistas como la novedad y la transgresión metafóricas, ya que la analogía implícita se torna interesante por proponerle al lector una lectura mucho más participativa al haber desencajado las comparaciones tradicionales y al reforzar su creatividad para asociar elementos disímiles (Vich, 2015).

¹⁶² Sobre esta práctica rearticuladora es clave lo que sostiene Carlos Bousoño (1952): “al expresar por medio de la «lengua» lo que he contemplado o lo que he sentido me es absolutamente preciso ir enumerando analíticamente lo que viera en un solo instante en un complejo simultáneo, lo que sintéticamente me afectara” (p. 43). Es decir, para traducir lingüísticamente alguna experiencia ocurrida en un momento específico, es necesario fragmentar las imágenes del conjunto aprehendido, debido a que la lengua es limitada. Inclusive esta, en la función de su plano lógico (de disección), no puede trasladar la emoción poética sino a fuerza de que emerja la función del plano afectivo (de articulación). Este planteamiento de Bousoño se condice con la enumeración de elementos naturales en “gotas de cromo”.

interioridad trascendental y una escritura personal; el segundo instaba a una escritura mucho más social y conectada con la naturaleza. Después, en “nocturno de los sapos” se experimentó con los espacios para hacerlos significar en el blanco de la página, así como también en la novedad de recurrir a una técnica del montaje para mostrar una secuencia y un aglutinamiento de imágenes. Finalmente, en “amanecer” y en “gotas de cromo” se enfatizó en la naturaleza como un componente pletórico de vitalidad y donde lo humano no está separado de aquella.

3.2.3. Poemas transculturales

En este apartado final, expondremos los textos transculturales teniendo en cuenta los cuatro componentes de la poesía transcultural desarrollada en el segundo capítulo de la tesis, a saber: a) el léxico, b) la estructuración literaria (verso y estructuras figurativo-simbólicas), c) el personaje y d) la cosmovisión. Con *poemas transculturales* nos referimos a aquellos en los que los elementos expuestos en los apartados anteriores van modelándose (erosionándose y resignificándose) de una manera distinta y casi siempre en diálogo con el espacio altiplánico, con los agentes humanos, vegetales y animales, con el sustrato afectivo y con ciertos cuestionamientos a los símbolos de la modernidad y lo que esta implica. Para ello, discutiremos los diez poemas restantes de *Ande* agrupándolos según los insumos que emplean en su constitución.

Así, en la *hebra del léxico* tenemos a “la pastora florida” y “balsas matinales”; en la *hebra de la estructuración literaria*, a “lunario musical”, “epifanías” y “andinismo”; en la *hebra del personaje*, a “chozas de medio día”, “cristales del ande” y “el kolli”; y, por último, en la *hebra de la cosmovisión*, a “canto en brumas” y “el indio antonio”. No obstante, es necesario no olvidar que la preponderancia de una u otra de estas hebras no significa la anulación de las demás, sino el grado en que la conciencia estética del poeta opera con ellas en el funcionamiento interno de los textos. Caeríamos en una lectura reduccionista, por ejemplo, si afirmásemos que en “balsas matinales” funciona solo el léxico cuando en realidad también explora otros componentes de la poesía transcultural que lo enriquecen semánticamente. Además, es innegable que todo poema presenta una cosmovisión, y el hecho de haber incluido solo a “canto en brumas” o “el indio antonio” en dicho nivel no los convierte en los únicos portadores de dicha característica.

3.2.3.1. Hebra del léxico

Tal como indicamos, en este bloque analizaremos solo dos poemas: “la pastora florida” y “balsas matinales”. Leamos el primero:

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 quinuas	1
Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo	
Picoteando el aire caramelo evoluciona una escuadrilla de aviones orfeonidas	5
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	10
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	15
—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	20
Se va a quedar en media pampa acorrallada entre los cerros El barro de los fangos ha ensuciado el camino bengala de sus ojos Para qué habrá ido sola al pastoreo	25

con tantos duraznos abridores
i las caderas reventonas
Tiene la boca llena de tierra quemante
Un kelluncho le brinca sobre los parietales 30

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 35

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van
planeando
por las cabañas...

(Peralta, 2006, pp. 33-34).

Este poema es el más extenso de *Ande* con treintainueve versos. En una primera lectura exploratoria, advertimos que se trata de una pastora (la Antuca) que se desplaza por un escenario andino para encontrarse con otro agente humano (el Silvico), con quien se sugiere que existe una interacción carnal que se materializa en el tramo final del texto. Asimismo, es necesario explorar qué es lo que alberga este poema en su composición y mediante qué mecanismos se presenta, por ejemplo, al espacio natural. Pero antes de ello, revisaremos el aspecto que nos convoca: el plano lexical. Sobre este punto, que es uno de los que forma parte de la poesía transcultural, mencionamos que, en “la pastora florida”, se despliega en tres aristas: 1) la presencia de un léxico alineado al registro vanguardista-futurista junto a otro que refiere al mundo andino; 2) un aliento coloquial que se complementa con dos diminutivos; y, por último, 3) la inserción de un neologismo y el recurso de adjetivar con el sustantivo.

En torno al primer aspecto, hay una imbricación lexical que contempla una doble cosmovisión. Por un lado, aquella vinculada a una lógica que se halla en las coordenadas de la modernidad vanguardista y que se expresa a través de ciertos símbolos latentes en construcciones y/o vocablos como «cielo de *petróleo*», «volar», «globos de *humo*», «escuadrilla», «aviones» o «planeando». Por otro lado, en cambio, una cosmovisión que se traduce en otro grupo de palabras que podrían tensionar con las anteriores, debido a lo que encierran semánticamente; nos referimos a términos como «quinuas», «sol», «lago», «sementeras», «ranas», «espigas», «galpones», «majada», «pampa», «cerros»,

«pastoreo», «*kolli*», «*kelluncho*» o «cabañas». No pretendemos dividir maniqueamente todo este catálogo lexical, sino, más bien, dar cuenta de que el poema se comporta como un recipiente que contiene ambas formas de pensamiento y en donde se produce un efecto nuevo al dejar que estas interactúen ya sean por medio de una dinámica centrípeta, centrífuga o friccional¹⁶³. En “la pastora florida”, al menos, no percibimos un hiato o una fractura entre el componente moderno y el componente andino-altiplánico.

Sobre el segundo aspecto del plano lexical, es interesante el grado de coloquialismo del poema, pues este se aleja y abandona términos que dialogaban fuertemente con los códigos del modernismo poético¹⁶⁴. De esta manera, lo coloquial en “la pastora florida” funciona como una estrategia que disloca un registro elevado y, más bien, se encarga de aterrizar el componente lexical a un plano más llano y no por ello menos rico de significación¹⁶⁵. Por ejemplo, esta característica que denota coloquialismo se halla cuando el locutor no personaje describe lo que sucede con Antuca y Silvico al anteceder a sus nombres los determinantes «la» y «el», respectivamente: para el caso de la primera, en el verso uno (“Los ojos golondrinas de *la* Antuca”), once (“Los ojos de *la* Antuca”) y treinta y seis (“Los ojos golondrinas de *la* Antuca”); para el segundo, en el verso treinta y dos (“ha hecho acrobacias locas con *el* Silvico”). Además, el empleo del diminutivo en el verso dieciocho (“Pobre Antuquita”) y en el tratamiento afectivo del sujeto masculino (Silvico) densifica la lógica-otra que tensiona, digamos, con la de un poema modernista donde el léxico tiende a lo rebuscado, a lo calificativo y a lo rimbombante.

Entonces, el componente coloquial de “la pastora florida” que se construye gracias a los artículos que preceden a los nombres de los personajes Antuca y Silvico —recurso que podría leerse como una característica de la oralidad—, así como el empleo del

¹⁶³ Cuando nos referimos a un *movimiento centrípeta*, indicamos que este léxico funciona por medio de significantes atrayentes. Por ejemplo, lo «andino» alberga el grueso de vocablos que designan al ecosistema o al ambiente natural (presencias humanas y no humanas); lo «moderno», en cambio, a aquellos que remiten a la máquina como los globos de humo o los aviones. Por su parte, el *movimiento centrífuga* supone vectores lexicales que salen del centro de estos significantes matrices (lo andino y lo moderno), lo cual, a su vez, posibilita la *dinámica tensional* (léase transcultural), donde este repertorio de términos interactúa y forma nuevos elementos: «cielo de petróleo», «aviones orfeonidas» (para referirse a las aves), entre otros.

¹⁶⁴ Américo Mudarra (1989) y Jorge Cornejo Polar (2003) enfatizan sobre el léxico modernista que presenta el poemario a manera de resabios. Desde nuestra postura, es interesante cómo Alejandro Peralta, incluso en los *poemas transculturales*, no abandona los visos modernistas, sobre todo aquellos pertenecientes al imaginario griego. En “cristales del ande”, tal como veremos, se percibe con meridiana claridad.

¹⁶⁵ Esta idea se refuerza con lo que Peter Bürger ([1987] 2010) menciona sobre las vanguardias, pues una de sus características fue la de sabotear la condición aurática (sin correlato social y elitista) del arte. Esta idea es potente si la hacemos dialogar con lo que ciertos poemas de *Ande* proponen. Tal es el caso de “la pastora florida”, que perturba el léxico y el tono —de corrientes precedentes (léase el modernismo)— a fin de darles un lugar distinto y mucho más significativo, pese a que aún se privilegia la escritura en español.

diminutivo para referirse a ambos sujetos, permiten, por medio del léxico, que el texto muestre su capacidad para subvertir y remover (léase transcultural) el idioma «oficial». Es cierto que aún no estamos frente a un poeta que deforma o tuerce la lengua (en este caso el español) con giros sintácticos que provengan de otros idiomas (José María Arguedas con el quechua, por ejemplo); sin embargo, ya para 1926 resulta clave que términos anclados en el imaginario aymara como «*kelluncho*» o «*kolli*» se encuentren en el tejido del poema de Alejandro Peralta. De esta manera, vemos cómo a partir del léxico el texto va permeándose de sustratos que pertenecen a distintos frentes culturales: el maquinista-vanguardista, el del componente andino representado en la naturaleza y el coloquial que posee visos de oralidad.

El tercer punto concierne a los neologismos y a la facultad de calificar con el sustantivo. Aquellos han sido encarnados en el verso seis (“de aviones *orfeonidas*”) y en el verso trece (“*Ha guturado* la campana”): mientras de un lado «orfeonidas» hace referencia a aquella persona que pertenece al orfeón, pero también a Orfeo, personaje de la mitología griega asociado a lo musical; de otro lado, en cambio, el hecho de incluir el participio «gaturado» implica la creación de un nuevo significante en base a uno ya existente («gatural») por medio de una intervención consciente en el léxico para semantizar al verso en función del sonido ronco y profundo que emite la campana, y cuya onomatopeya se grafica en el poema. Por su parte, la presencia de dos sustantivos donde uno funge de adjetivo calificativo es un recurso profusamente utilizado: «ojos golondrinas», «aire caramelo», «aviones orfeonidas» y «asma tatarabuela»¹⁶⁶. En cada una de estas construcciones, aparte de comulgar con un postulado del futurismo marinettiano, existe una manipulación y una alteración del léxico para intentar vitalizar a los ojos, los aviones o al asma, así como para imprimir un sentido sinestésico al aire.

Todo lo expuesto hasta el momento sobre el léxico nos permite sostener que “la pastora florida” presenta una lógica transcultural en dicho nivel no tanto porque agrega o inserta nuevos elementos, sino, más bien, porque los hace partícipes, esto es, los involucra en el cuerpo textual en base a lo que se quiere transmitir como visión del mundo. Así, los tres insumos desarrollados corroboran que el poema toma recursos de otros horizontes para conectarlos a escenarios distintos de los que surgieron. No obstante, esto no es lo

¹⁶⁶ Es singular el empleo de «tatarabuela» para indicar la longevidad de esta enfermedad (el asma) que está presente en el espacio que se describe en el poema. Un procedimiento similar y que también recurre a un sustantivo del campo genealógico familiar es utilizado por César Vallejo (1922) en el texto “LXV” de *Trilce*: “[...] cuero, que pára no más rezongando a las nalgas / tataranietas, de correa a correhuela” (p. 103).

único que ofrece el poema en tanto discurso estético-ideológico; por ello, revisaremos otro aspecto cardinal: la puesta en escena del hombre, la naturaleza y la máquina. ¿Cuál es el saldo de sentido de la aparición de estas presencias en “la pastora florida”, que es el poema que apertura el libro *Ande*? ¿De qué forma se teje la cosmovisión del poema con estos nuevos ingredientes? ¿Cómo ayudan las figuras literarias a ello? Respondamos estas inquietudes.

La relación tripartita entre hombre-naturaleza-máquina es recurrente casi en todo el poema y ello se comprueba en dos momentos: a) cuando la Antuca —en los ojos como elemento sinecdótico de ella— se desplaza por el espacio andino (vv. 1-10) y b) hacia el final, en otra escena donde la misma Antuca se encuentra con el Silvico (vv. 31-39). Veamos el primer momento:

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van a brincos sobre las quinuas 1

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo
evoluciona una escuadrilla 5
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 10

(Peralta, 2006, p. 33).

En este pasaje se contempla cómo el ser humano (la Antuca), la naturaleza (las quinuas, el sol, el lago, las sementeras, las ranas y las espigas) y la máquina (los globos de humo y, sobre todo, los aviones) se encuentran en un mismo espacio donde no existen marcas textuales de fricción o de una lucha tensa que derrame sentidos en el poema; antes bien, se propone el revelador ejercicio de permitir el ingreso de la modernidad en la geografía andina en vez de que esta se adapte a aquella, como lo predicaba Ángel Rama (1987). Por tal motivo, lo relevante estriba en que estas máquinas —como sinécdoques de la modernidad— no se sitúan en un plano superior ni mucho menos son concebidas como herramientas deslumbrantes de la ciencia y del progreso humano; al contrario, se las coloca en una línea horizontal junto al hombre y al ambiente natural. En otras palabras, las máquinas no están endiosadas ni ensalzadas y sí, en cambio, en un plano casi virtual de convivencia. Esto, desde luego, supone una visión que el mismo poema propone a

través de la creación de una *modernidad-otra*¹⁶⁷ en los Andes o, si se quiere, de la transrealidad, para seguir a Mariano Iberico (1943), que implica el contacto con el impacto modernizador.

Además, un aspecto crucial del poema —y en específico de esta parte— es cómo la naturaleza ha sido traducida por la conciencia estética del autor (Alejandro Peralta) mediada por un fuerte vitalismo; vale decir, estamos ante a un fragmento donde resalta el campo figurativo de la metáfora, específicamente en una secuencia animista. Por ello, el sol, el lago y las espigas tienen la capacidad de actuar con cualidades humanas: el primero eleva una plegaria rezando el novenario; el segundo se desplaza y hace las veces de entidad-guardián que vigila a las sementeras; y las espigas están configuradas como si tuvieran una carnosidad en la que se incrusta el canto (también corpóreo) de las ranas. Esta característica conduce a cuestionar el orden antropocéntrico del mundo y dejar de pensar en las relaciones entre el ser humano y el medio que lo rodea en términos de divisiones o de fisuras; antes bien, lo que se intenta es que ambos se ubiquen ya no en una jerarquía vertical y rígida, y sí en un trazo elástico de continuidad vital. Para la investigadora Tara Daly (2019):

Alejandro Peralta and the Puno avant-gardes is an example of the way that early Andean avant-garde artists *challenge the subject-object binary between the human and the nature* in a way that anticipates a cultural and natural continuum, rather than reinforcing a binary (pp. 16-17; énfasis nuestro)¹⁶⁸.

Tal como se puede observar, la afirmación de la autora se convierte en un factor crucial y desde el cual podemos ir reabordando y desvelando otros sentidos que cobijan los textos vanguardistas en vez de recalcar meramente en lo formal o en su cuota de experimentación, pero sin advertir realmente lo que transmiten. En ese sentido, corroboramos que el componente de la naturaleza en “la pastora florida” no está pensado a la luz de un sistema animista ausente de correlato ideológico; por el contrario, y como vuelve a sostener Tara Daly (2019), “the lake too, and the impact of the croaks of the frogs, *contribute to “life”*” (p. 16; énfasis nuestro). [también el lago y el impacto del croar de las ranas *contribuyen a la “vida”*]. Así, estos agentes de la naturaleza que aparecen en

¹⁶⁷ Vid. Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú* (pp. 146-148). Lima: Centro de Estudios y Publicaciones. En este breve apartado, el autor desarrolla de manera interesante la idea de *otra-modernidad*, gestada en las décadas de los años 20 y 30 con las implicancias y contradicciones que acarreó tanto el impacto de la modernidad internacional como la revaloración del sentido de lo nacional.

¹⁶⁸ “Alejandro Peralta y las vanguardias de Puno son un ejemplo de cómo los primeros artistas de la vanguardia andina *desafían el binomio sujeto-objeto entre lo humano y la naturaleza*, de modo que se anticipa un continuum cultural y natural en vez de de reforzar tal dicotomía” (Nuestra traducción).

el poema destilan una sustancia vital que los estructura como personajes que interactúan y coexisten con el ser humano y con la modernidad, la cual, a su vez, irá añadiendo nuevos pliegues semánticos que afectan al espacio altiplánico y al locutor.

Ahora bien, veamos el segundo momento del poema donde interactúan los tres factores mencionados (hombre-naturaleza-máquina):

Un kelluncho le brinca sobre los parietales 30

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 35

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van
planeando
por las cabañas...

(Peralta, 2006, p. 34).

Por ejemplo, en este caso observamos al ser humano representado en la pareja Antuca-Silvico; a la naturaleza en el *kelluncho* y el *kolli*; y, por último, la estética maquinista estaría simbólicamente internalizada tanto en los ojos de la Antuca que a la manera de una aeronave se encuentran planeando sobre las cabañas, así como en la fuerza del músculo en las figuras del trapecio y los nervios (viso futurista). Sin embargo, en este segmento del poema, la naturaleza participa del sugerente acto sexual que sostienen los agentes humanos. Es decir, el *kelluncho*, el *kolli* y la tierra (“Tiene la boca llena de tierra quemante”) se convierten en un escenario viviente en el que la Antuca y el Silvico practican una relación de gran intensidad que se expresa en la violencia de las imágenes colocadas en mayúsculas (vv. 34-35). Luego de ello, la Antuca recupera su agencia y se retira de la escena, pero curiosamente ya no deslizándose o dando brincos como al inicio (“Los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos [...]”), sino “planeando / por las cabañas”, movimiento aéreo que se indica en el contenido y que se grafica en el gesto de

El indio balseiro Martín AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS mientras el sol desde su aeronave arroja bombas de magnesio	10
Desde la conchaperla de nítida de una nube se desgrana un racimo de gaviotas En pleno lago	15
son 20 lanchas piratas que se llevan al pueblo en sus motores	
Lejos ha quedado el distrito i la playa	
d e b r u c e s s o b r e l o s v i e n t o s	20
La Cecilia la Juana la Santusa	
Llevan las aguas del corazón entre hondonadas i neveras i se van por la pampa deshojada c o n l a s ó r b i t a s v a c í a s	25

SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS

(Peralta, 2006, pp. 41-42).

En este poema, el factor lexical está compuesto por lo siguiente: 1) un tenue aire de coloquialismo y 2) la presencia de términos que nos conllevan a pensar en dos imaginarios que permean al texto sin dejar de lado los sentidos que cargan. Sobre el primer punto, advertimos que la única presencia del insumo coloquial se halla en los artículos (léase determinantes) que se vuelven a colocar antes de los nombres propios de las mujeres que aparecen en los vv. 21-23 del poema: “*La Cecilia / la Juana / la Santusa*”. Esta secuencia de nombres bajo la estrategia mencionada diluye un tratamiento jerárquico y refuerza, en

cambio, una relación mucho más horizontal y afectiva al momento de dirigirse a una persona. Incluso se podría mencionar que la locución adverbial «de bruces» (verso 20) también ingresa por los corredores que sitúan a “balsas matinales” en un registro mucho más llano o cercano al habla cotidiana. A diferencia de “la pastora florida”, notamos solo un diminutivo (*Santusa*) y la ausencia de neologismos y de vocablos en aymara.

El segundo punto, por su parte, lo encontramos en términos que se refieren a la modernidad y que toman como base otra vez a elementos sinecdóquicos («aeronave», «bombas», «lanchas», «motores» y «velas»), esto es, entidades-parte de la modernidad-todo; pero también en palabras que designan directamente al ambiente natural («sol», «nube», «gaviotas» y «lago»). Además, se debe tener en cuenta que estamos frente a la figura de las balsas, de un cuerpo lacustre mítico y de un sujeto en particular que dirige las embarcaciones (el indio Martín)¹⁷¹. De esta manera, lo interesante de la arista lexical del poema no está en que se propone a una naturaleza —vinculada al mundo andino— en contacto con las máquinas de la modernidad, sino que, principalmente, es a través del léxico que el poema recrea un mundo que se irá construyendo como tensional, transcultural y que, a su vez, nos comunicará un aspecto clave: leer a la modernidad desde coordenadas más críticas y atentas de su *performance* en el medio que la acoge.

Para evaluar esta nueva lectura, relacionada con cómo fricciona el espacio natural andino (y dentro de este el hombre) con la modernidad, es necesario dividir al poema en tres momentos: uno que comprende los vv. 1-8 y que llamaremos «el partir de las balsas»; otro que abarca los vv. 9-17 y que denominaremos «la intromisión de la modernidad»; y, finalmente, un tercero que agrupa los vv. 18-28 y que titulamos «los efectos». Con el análisis de estos segmentos, a diferencia de “la pastora florida”, donde existía un suerte de convivencia casi sin roces entre el hombre, la naturaleza y la máquina, corroboraremos que, en “balsas matinales”, por el contrario, se aprecia una visión distinta respecto de los elementos de la modernidad y por extensión de ella misma. Cabe mencionar que el ambiente que ficcionaliza el poema es de por sí conflictivo y esto se debe en buena cuenta a que los términos (léase el léxico utilizado) refieren a visiones distintas.

¹⁷¹ Si recordamos el grabado de madera titulado “Balsa navegando” (ver *Figura 10*), podríamos encontrar los puntos de contacto que se establecen entre los discursos verbal (poema) y visual (xilografía), donde se subraya el componente humano (silueta de persona) y natural (nubes, lago y la totora de la balsa); sin embargo, no hay indicio de la modernidad (léase la máquina). En ambos soportes, más bien, existe una compenetración interesante, aunque desconocemos si los poemas de Peralta fueron escritos a partir de las xilografías de Pantigoso o viceversa, o si tal vez se trató una combinación de ambas estrategias.

En la primera escena («el partir de las balsas»), resulta sintomático el empleo constante de versos conjugados en tiempo presente, los cuales imprimen un cariz de actualidad y de que las acciones descritas por el locutor no personaje se llevan a cabo en ese mismo instante: «brotan», «se echan», «parten», «abriendo» o «sacuden». Así, se trata de un poema que, al menos en el inicio, se estructura en base al movimiento y se deja de lado una visión estática y quietista¹⁷². Incluso esta idea de lo cinético en el poema sigue tejiendo lazos con el soporte visual toda vez que se intenta transmitir una dinamicidad a partir de la imagen representada en la xilografía (ver *Figura 10*). Si seguimos analizando, notamos la presencia de estructuras metafóricas (animistas) en las siguientes entidades: la mañana que presenta un corazón como si tratara de un ser viviente (“Brotan del *alvéolo* de la mañana”); las barcas que surcan el lago y que son comparadas con sujetos indígenas (“Como un tropel de indios desnudos / p a r t e n”); y los estandartes de dichas balsas que tienen la capacidad de sacudir la suciedad.

Ahora bien, también interesa destacar el hecho de que en este primer momento las barcas son preparadas para partir inmediatamente con sus navegantes hacia sus labores cotidianas. Pero notemos que estos medios de transporte lacustre presentan la cualidad de ser o de estar alegres y que su partida es, de momento, apacible y tranquila. Esta situación se comunica por medio de la imagen del silencio que sería la consecuencia de la acción de los remos sobre las aguas, pues estos dejarían pequeñas aberturas a manera de surcos en el lago a medida que avanzan (“abriendo zanjas de silencio”). De esta manera, se trata del hombre que parte junto con las balsas y que entran en contacto con la naturaleza (el lago); no obstante, falta una tercera entidad: la máquina. Ante dicha ausencia inicial, cabría preguntarnos de qué manera será vista, cómo se la va construyendo y cuál es el saldo semántico que nos ofrece en la lógica del poema.

En la segunda escena («intromisión de la modernidad»), brotan los elementos-símbolo que significaron la presencia de una *modernización desigual*¹⁷³ muchas veces destructiva y que están representados en vocablos como «aeronave», «bombas»,

¹⁷² Esta propuesta de Alejandro Peralta toma distancia considerable de la estética precedente donde se contemplaba al paisaje andino desde una visión meramente exploratoria y superficial, situación que, las más de las veces, se traducía en la ficcionalización de estampas rígidas y sin vida. Es decir, poemas donde primaba más la imagen hierática que el movimiento renovador y vitalizante.

¹⁷³ Vid. Ramos, J. ([1989] 2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. En este libro, el autor habla de la presencia de una modernización desigual en la literatura latinoamericana, lo cual le permite afirmar que se trata de un corpus de obras vertebrado por «impurezas» que, a su vez, son las que generan los diversos grados de heterogeneidad textual.

«lanchas» y «motores». Asimismo, se particulariza la agencia humana en la figura del indio Martín mientras que la naturaleza continúa bajo el arco del campo figurativo de la metáfora, y de forma específica en el animismo. Esto se corrobora en el caso de las aguas del lago que son concebidas como un gran cuerpo que presenta espina dorsal (“AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS”) o del sol que es construido como si tuviese la capacidad cognitiva de un sujeto que pilota un avión (“mientras el sol desde su aeronave”); así como del vuelo colectivo de las gaviotas que se recrea en una metáfora ágil y recurriendo al elemento natural para encontrar la analogía (“se desgrana un racimo de gaviotas”).

Todas estas construcciones enfatizan en la cuota vital de los elementos naturales para desacreditar visiones que sostienen que dichas entidades solo se comportan como telones de fondo; por el contrario, defendemos que la naturaleza se manifiesta en personajes dinámicos que albergan sus propias capas de sentido. Así, una vez más, llama la atención que el hombre, la máquina y el ambiente lacustre andino aparezcan en un mismo espacio. Sin embargo, sostenemos que esta triada ya no se ubica en un plano de convivencia como sí lo estaban en “la pastora florida”; antes bien, en “balsas matinales” se despliegan ciertas tensiones que nos proponen una manera diferente de leer a la modernidad y su relación con el hombre y el ecosistema. Esto se nota en los vv. 11-12, donde el sol arroja bombas de magnesio desde su aeronave y en los vv. 16-17, donde las «alegres barcarolas» del inicio del poema se truecan en «lanchas piratas». Aun cuando la figura destructiva de las bombas trate de ser matizada por los rayos de magnesio que emite el sol, no sucede lo mismo con las lanchas, pues aunque estas podrían simbolizar la idea del progreso —se pasa de lo manual (remos) a lo motorizado—, en realidad en ellas bulle un saldo negativo.

Si por un lado el sol como parte de la naturaleza y la bombas como parte de la modernidad confluyen en una misma imagen gracias al recurso metafórico; por otro lado, las balsas cuya característica inicial era la alegría («alegres barcarolas»), se convierten en lanchas piratas que, desde un imaginario popular, suponen un botín o un rapto, situación que se corrobora cuando el locutor no personaje narra lo siguiente: “son 20 lanchas piratas / que se llevan al pueblo en sus motores”. Es más, argumentamos que la inserción de la modernidad —específicamente en la escena donde se arrojan las bombas— implica un cambio, una dispersión, un desorden; en suma, una alteración de las cosas: las aguas deben ser azotadas (léase «controladas») por el indio Martín y el vuelo de las gaviotas se

torna disperso y se desgranar sin una dirección aparente. Es decir, en ambos casos prevalece el movimiento producto de estas bombas que caen sobre la superficie del lago. Una vez producida tal turbación, surgen las lanchas piratas. Pero, ¿por qué piratas y no «alegres barcarolas»? ¿Por qué no solo se indica que transportan a los sujetos indígenas (balseros) en vez de decirnos “que *se llevan* al pueblo en sus motores”?

La idea de «llevar», producto del accionar de las barcas motorizadas, no remite tanto a un desplazamiento tradicional que va de un lugar a otro con chance de retorno; supone, más bien, un traslado clandestino que la propia modernidad —en la sinécdoque de los motores— ejecuta sobre el pueblo. Para reforzar este punto, argüimos que este segundo momento de “balsas matinales” denota y proyecta una visión alineada al progreso (aeronave y bombas), a lo exacto de la ciencia (el guarismo «20»)¹⁷⁴ y a la singularidad sugerente de que estas balsas avanzan sobre el lago (el espacio natural). No obstante, la interrogante que habría que plantearnos es hacia dónde realmente apunta el vector de la modernidad con el mito del progreso. En ese sentido, el poema “balsas matinales” la va poniendo en tela de juicio y nos muestra una manera distinta de leerla y de interpretarla. Aunque vuelven a interactuar el hombre, la naturaleza y la modernidad no es para indicar un entrecruzamiento orgánico, sino para advertirnos que esta última también es problemática y encierra tensión y ruptura.

En la tercera escena («los efectos»), que agrupa los vv. 18-28, se advierte que las consecuencias de la modernidad calan ahora en el sustrato afectivo del ser humano representado por la Cecilia, la Juana y la Santusa. Tras la caída de las bombas, se producía una alteración en el lago y en el vuelo de las gaviotas mientras las lanchas avanzaban llevándose al pueblo. En ese orden, recalamos que la presencia de las bombas marca un punto clave, pues los versos (estructura del texto) comienzan al diseminarse por la página en blanco como si el efecto explosivo se trasladara al cuerpo del poema. Así, coincidimos con Vladimir Terbullino (2011), quien sostiene que, en este tramo, emerge un dramatismo expresado en el desorden y en la separación de los versos. Este evento conduce a un estado aflictivo que sintoniza con los espacios en blanco dejados en el poema como sinónimos de un silencio que densifica lo emocional. Dicho esto, veamos cómo la modernidad

¹⁷⁴ Analizando *Trilce*, Raúl Bueno (1998) destaca la presencia de un léxico biologizante y numérico. Acerca del último, por ejemplo, afirma que “más que situar al verso en la cómoda modernidad, lo erigen a pesar de ella, y a veces *contra ella*” (p. 33; énfasis nuestro). Tal aseveración, que surge a propósito de sus estudios sobre las vanguardias latinoamericanas, toma cuerpo en un poema como “balsas matinales”, pues la inserción de lo numérico es clave si tomamos en cuenta la desconfianza que se teje en torno a la modernidad: “son 20 lanchas piratas”. Otra es la lógica y la función de los guarismos en “la pastora florida”.

imprime nuevos estragos al pasar de los efectos materiales a los efectos sensibles o, si se quiere, de la exterioridad a la interioridad. Esto se comprueba en el siguiente pasaje:

Llevan las aguas del corazón
entre hondonadas i neveras 25
i se van por la pampa deshojada
c o n l a s ó r b i t a s v a c í a s

SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS

(Peralta, 2006, p. 42).

Aquí se aprecia con mayor intensidad la cuota de desolación, aflicción y congoja de las mujeres mencionadas y cuya causa radica en la inserción brusca de la modernidad, pero, sobre todo, en el rapto que perpetran las lanchas. Este sentimiento de disforia se materializa en una cadena de significantes que permite traducir el componente afectivo de la Cecilia, la Juana y la Santusa. Ello se comprueba en la figura simbólica de las lágrimas (“las aguas del corazón”); en el vacío o el hoyo que sugieren las hondonadas junto a la frialdad que suscitan las neveras; en la pampa que se muestra como un territorio sustraído del verdor vital; y, por último, en una imagen potente que supone una ausencia sensorial en la imagen de las órbitas vacías. Es decir, vemos cómo la modernidad genera sentimientos negativos en las tres mujeres de “balsas matinales”. Incluso, al detenernos en el verso final (“SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS”), vemos cómo estos elementos que estarían intentado modernizar el altiplano puneño imprimen, por el contrario, una atmósfera que capitaliza a la naturaleza (la mañana) y que trastoca y remueve la afectividad del ser humano.

En síntesis, reparamos que a partir del léxico de dos poemas —“la pastora florida” y “balsas matinales”— se construyen nuevos imaginarios. En el primer texto, advertíamos cómo entraban en contacto los vocablos de un registro futurista-vanguardista (globos de humo, aviones), del mundo andino (representado en los agentes naturales) y de lo humano (Antuca-Silvico), pero sin fracturas o divisiones; antes bien, se trataba de un espacio negociadamente transculturado a raíz de su convivencia en la zona del Ande¹⁷⁵. En el

¹⁷⁵ Cynthia Vich (2000) sostiene que existe una «negociación transcultural». Si bien este juicio se condice con “la pastora florida”, veremos que no resulta funcional para el grueso de poemas de *Ande* en los que se tensiona con la modernidad desde distintos frentes; una muestra inicial de ello es “balsas matinales”.

segundo poema, lo que resultaba crucial era la construcción escénica propuesta por el léxico, el cual, pese a que dinamizaba estas tres presencias (máquina-naturaleza-hombre), señalaba la existencia de un quiebre producto de una lectura distinta que el poema ofrecía sobre la modernidad. Por ello, mientras en “la pastora florida” esta ingresa de forma casi entusiasta y lúdica; en “balsas matinales” genera fricciones, disonancias y perjuicios. Además, en ambos textos la naturaleza desempeña un rol fundamental: se mueve, interactúa, pero también permite ir sospechando de esta supuesta modernización.

Finalmente, la hebra transcultural de estos poemas se encuentra en la pertinencia del léxico empleado, pues antes que un mero catálogo de significantes articulados al texto en metáforas, lo que hace es proponer referentes-otros. Subrayamos, entonces, que el componente lexical funciona como un mecanismo que crea y nos transporta a un escenario visto como posibilidad de mundo por medio de apropiaciones, intervenciones y modificaciones que se realizan sobre el espacio andino y sobre la modernidad. Por ejemplo, es sugerente reconocer una pampa de quinuas y espigas en la que sobrevuelan aviones y globos de humo (“la pastora florida”); o al lago Titicaca afectado por bombas simbólicas de magnesio y lanchas piratas (“balsas matinales”). En ese sentido, la conciencia estética e ideológica del autor manipula los ambientes naturales, los transculturiza y los torna más heterogéneos. Todo ello nos conduce a pensar en la transrealidad, la cual no debe comprenderse como un espacio irreal, según lo que postulaba Mariano Iberico (1943), sino como un lugar donde el poema dispara sus vectores de sentido.

3.2.3.2. Hebra de la estructuración literaria

Interpretada la hebra lexical, en este apartado nos detendremos en tres poemas que, desde nuestra lectura, ya sea por la erosión del verso para ejercer la práctica versolibrista o por el empleo de las estructuras figurativo-simbólicas, se advierte su condición heterogénea. En adición a ello, cabe aclarar que el orden de los tres poemas es intencional a fin de que se aprecie la gradiente de transculturación que presentan. Los textos elegidos son “lunario musical”, “epifanías” y “andinismo”. Leamos el primero:

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

1

Beethoven
en la penumbra se alborota la melena

El silencio se moja la nuca bajo una ducha de estrellas 5

En mi boca-cilindro musical
juega como un confite el plenilunio

(Peralta, 2006, p. 64).

Este breve poema se estructura en siete versos divididos en cuatro estrofas: la primera comprende los vv. 1-2; la segunda, los vv. 3-4; la tercera, solo el verso 5; y la última agrupa los vv. 6-7. A su vez, es necesario tener en cuenta que el cómputo que arroja la métrica es el siguiente: un trisílabo (verso 3), un decasílabo (verso 2), tres endecasílabos (versos 1, 6 y 7), un tridecasílabo (verso 4) y un octodecasílabo (verso 5). Tal como se puede advertir, “lunario musical” presenta una *heterogeneidad métrica*¹⁷⁶ en la que cabría destacar la naturaleza de sus tres endecasílabos y observar de qué manera se insertan en los cauces del versolibrismo, pese a que dicha estructura fue empleada en periodos precedentes como el romanticismo o el modernismo. También resulta interesante el octodecasílabo al ser una forma métrica poco usual, sobre todo por su extensión, la cual podría dialogar, aunque tímidamente, con el versículo. Así las cosas, y para analizar el funcionamiento del verso en el poema, detengámonos en cada tramo identificado.

En el primero (vv. 1-2), encontramos a un locutor personaje que se manifiesta a través del adjetivo posesivo (“*i mi cuarto [...]*”) y a una luna desmitificada al anularse su carga deílica que se le hubiera podido atribuir desde el imaginario andino. Así, se aprecia que este agente luminoso se ha transformado, pues de ser naturalmente un cuerpo sólido ha pasado a ser una sustancia líquida y aromática que se derrama por el cuarto del locutor

¹⁷⁶ Este rasgo no debe ser visto como una obviedad o como un dato menor, ya que es gracias a la condición heterogénea del verso, en su aspecto métrico, la que permite que este se vaya poblando de nuevos pliegues semánticos. Esta variabilidad métrica, además, facilita el diálogo con registros propios de las vanguardias no solo a nivel formal, sino temático e ideológico. Por tanto, el verso libre alberga debe comprenderse como un recipiente heterogéneo que alberga más elementos de igual naturaleza que irán configurando su carácter enriquecedoramente intrincado. Al respecto, recordemos que, según Raúl Bueno (2010), la heterogeneidad era una condición previa para las dinámicas de transculturación. Finalmente, planteémos la siguiente interrogante: ¿es que acaso se puede transculturar desde lo homogéneo, lo liso y lo tautológico?

(sensorialidad olfativa). A todas luces, esta imagen sintoniza con un interesante componente lúdico y antirracionalista que, como se había precisado, no remite a una ausencia de la razón o de la lógica sino a un estado distinto por medio del cual también se puede construir conocimiento. Por ello, llama la atención que en estos dos primeros versos el empleo del endecasílabo, en tanto estructura clásica, sirva para evidenciar una condición doble de este satélite: pierde su aura de divinidad y se esparce en la habitación al distorsionar lo real-mimético. Según Francine Masiello (2004), “la locura y *la fantasía* proporcionan una *metáfora de la rebelión* contra los límites impuestos por la razón” (p. 193; énfasis nuestro), situación que también se constata en este breve poema.

En el segundo segmento (vv. 3-4), descuella la figura de Beethoven (alusión a la sensorialidad auditiva) a través de una escena sugerente: se representa a dicho compositor bajo un cuadro animado que disloca la imagen de la clásica pintura donde se le retrató. Es decir, se pretende dinamizar y vitalizar el hieratismo de aquel Beethoven serio y rígido para contrastarlo con el que ahora se alborota la melena; asimismo, se puede tomar como un viso rupturista comenzar con un verso trisílabo en el que solo aparece el nombre del músico. El tercer tramo (verso 5), por su parte, refuerza el factor auditivo e introduce a una nueva presencia: el silencio (sustancia inmaterial) personificado a través de una parte del cuerpo humano (la nuca) y concebido como si tuviera la capacidad de tomar una ducha. No obstante, este baño escapa de lo ordinario y retoma el ludismo de los primeros versos al indicarnos que la corriente no es de agua sino de estrellas. Por último, cabe señalar que esta condición acuosa de ambas (luna y estrellas) permite que el locutor entable una relación más cercana con el cosmos vía lo lúdico y lo fantástico al ser procedimientos que revelan nuevos horizontes, así como también los límites de la razón.

La cuarta estrofa (vv. 6-7) agrega una secuencia adicional en la que aparecen el locutor personaje y la luna atravesados por una percepción auditiva («boca-cilindro musical») y gustativa («confite»). Adviértase que hasta este momento la luna atraviesa diferentes condiciones materiales. En el título, por ejemplo, se alinea a la lógica musical; luego, en el verso inicial, se trata de un cuerpo líquido que fluye por la habitación del locutor; y ahora se la emparenta con una golosina que el personaje del poema saborea y mueve de un lado para el otro en su boca convertida en instrumento musical. Por otro lado, en este último tramo se ubican los dos endecasílabos restantes, pero lo cardinal es que estos versos anclados en formas métricas tradicionales se emplean para desajustarlos respecto de su contenido. Esto se comprueba en el verso 6 cuando se insertan dos

sustantivos unidos por un guion para que uno de ellos desempeñe la categoría de adjetivo calificativo; y en el verso 7 al situar a la luna como una entidad comestible (nótese nuevamente la proximidad con el locutor) y vaciada de su componente religioso y mítico.

Ahora bien, analicemos brevemente los tres endecasílabos que aparecen en el poema y evaluemos de qué manera operan tomando en cuenta sus respectivos acentos y los grupos rítmicos-semánticos¹⁷⁷. Leamos los versos:

Se han volcado las fuentes de la luna	ooóo/ oóo/ ooóo	3.6.10
---------------------------------------	-----------------	--------

[...]

En mi boca-cilindro musical	ooóo/ oóo/ ooóo	3.6.10
-----------------------------	-----------------	--------

juega como un confite el plenilunio	ooóo/ oóo/ ooóo	3.6.10
-------------------------------------	-----------------	--------

(Peralta, 2006, p. 64).

Del esquema esbozado, advertimos que los acentos recaen en la tercera, en la sexta y en la décima sílabas¹⁷⁸, y que el grupo rítmico-semántico predominante es **ooóo**, el cual, según Bélič (2000), debe poseer un significado. Por tal motivo, dicha premisa rítmica que se repite potencia sustancialmente dos aspectos que el poema nos desea comunicar desde su título (“lunario musical”). En primer lugar, el término «lunario» implica la idea de un ciclo cósmico que acontece durante cierto intervalo, situación se traduce en la *performance* reiterativa del grupo rítmico-semántico en el texto y que está mediado por una pausa (oóo). Esta noción de lo cíclico incluso se representa en el poema debido a que se inicia y se cierra con endecasílabos idénticos. En segundo lugar, si nos detenemos en el vocablo «musical», cabe señalar la existencia de una densificación del componente auditivo en los tres versos, ya que el volcarse de las fuentes imprime cierto barullo al igual que la boca (caja musical) del locutor o el sonido que se sugiere en el movimiento del confite al chocar con los dientes. Entonces, el grupo rítmico-semántico (lo formal) adhiere al poema una sensación cíclica y una percepción acústica.

Por último, para ver cómo tensiona lo anterior con la dinámica del verso libre que también se teje en el poema, específicamente por los espacios que se dejan entre las

¹⁷⁷ Según Oldřich Bélič (2000), los grupos rítmicos-semánticos pueden estar repartidos de manera dispersa en la estructura de un poema, pero su funcionalidad radica en que “su distribución será susceptible de producir la sensación de ritmo” (p. 488; énfasis nuestro).

¹⁷⁸ Tomás Navarro (1972) indica que una de las tendencias del endecasílabo en la poesía modernista fue que los acentos recayeren en la tercera y en la sexta sílabas. Esta característica también se puede apreciar en el poema “lunario musical”, situación que lo enriquece y nos muestra su carácter ricamente heterogéneo.

estrofas, es necesario recuperar una valiosa acotación de Isabel Paraíso (1985): “[L]os blancos de los versos aíslan las imágenes, las enfatizan” (p. 282). Este comentario dialoga con otros poemas ya analizados, pero creemos que resulta sustancioso cada vez que estemos frente a textos donde las imágenes se yuxtaponen como si se tratara de una secuencia de fotogramas que ensamblan una película. Tal es la dinámica que vertebra a “lunario musical” en las cuatro escenas que se encadenan consecutivamente: 1) la luna derramándose en el cuarto del locutor, 2) Beethoven en la penumbra revolviendo sus cabellos, 3) el silencio personificado tomando una ducha y 4) el juego entre el personaje y el plenilunio. Si enlazamos estas cuatro estrofas-fotogramas, obtenemos como producto el poema-película. Así, esta estrategia discursiva es interesante por la autonomía de cada imagen y porque el poema se sigue permeando de nuevos sentidos que friccionan con la presencia de un verso tradicional.

En resumen, no cabe duda de que estamos ante un texto que hace gala de la práctica versolibrista, pero en el que también se respeta parcialmente un patrón rítmico. En ese orden, argumentamos que los endecasílabos de “lunario musical” se comportan como los recipientes o las vasijas de un contenido nuevo; dicho en otras palabras, mientras que ciertas estructuras versales dialogan con la tradición, el contenido se configura como un elemento que las erosiona y las transcultura, pues el formato se torna más dinámico y ágil en la página, y cobija nuevos sentidos. Esta operación transculturadora se ejecuta en el propio verso (léase estructuración literaria) desde tres frentes: por la desarticulación de la luna pensada desde otras coordenadas que horadan los horizontes románticos¹⁷⁹ y modernistas¹⁸⁰; por la cuota fantástica y la mirada lúdica que se imprime en el poema y, obviamente, por el mecanismo de unir fragmentariamente imágenes a la manera de una técnica proveniente del campo cinematográfico: el montaje. Estos tres elementos, *grosso modo*, convierten a “lunario musical” en un texto que propone una torsión del verso que

¹⁷⁹ Muy diferente, por ejemplo, es el tono con que está construida la figura de la luna en el *poema-base* “vidrios insomnes”, donde se nos dice que “Sangra un reflejo paralítico / de luna / sobre el frontis anciano” (Peralta, 2006, p. 62). La diferencia entre dicho texto y “lunario musical” es que, pese a que ambos son monólogos, el locutor del segundo poema piensa a la luna de manera lúdica y atrevida; el del primero, en cambio, aún la encuentra como la entidad que va a la par, que acompaña o en la que proyecta su disforia.

¹⁸⁰ El componente modernista del que se desprende el poema de Alejandro Peralta radica en la sustracción del modelamiento afectado y entronizado de la luna como un ser superior. Inclusive el título (“lunario musical”) presentaría aires de familia con el poemario *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones. En el texto del escritor argentino, es interesante cómo la luna articula a buena parte de los poemas; pero, sobre todo, llama la atención el tratamiento que le da. Al respecto, repárese en la no aproximación de la luna y el locutor: “Desde su alta tribuna, / En el artístico imperio / De blancura y de misterio, / Trabaja la luna.” (“El taller de la luna”, p. 123); o de su presencia en un ambiente de afectada pomposidad y delicadeza: “Con el sosiego artístico / De un cisne que dilata las acuáticas sedas, / Un plenilunio místico / Encanta en blanco lejanas arboledas” (“Luna de las tristezas”, pp. 159-160). Estos rasgos se diluyen en Peralta.

lectura para postular que “epifanías” refuerza un aspecto que ya habíamos indicado en “lunario musical”, a saber: el componente antirracionalista. Sumado a ello, no podemos dejar de lado cuál es la función que desempeña la estructuración literaria (el verso libre) en función de una operación transculturadora que, en este caso, implica torcimiento, desequilibrio y descentramiento del logos racionalista.

Atendiendo a ello, ¿cómo está construido el verso libre en “epifanías”? Una primera característica de este —y quizá la más obvia— es la presencia de una variabilidad métrica, ya que oscila entre los versos de dos y diecisiete sílabas. Una segunda es la diseminación de los versos en la página en blanco y en la que resulta sintomática la secuencia de sustantivos que simulan una escalerilla descendente (vv. 2-4), así como también una separación deliberada entre las letras de una misma oración o frase (versos 6, 11, 12 y 14) para captar la atención de quien lee y dilatar las imágenes que se crean. Una tercera característica es el empleo de ciertos recursos expresivos (como las mayúsculas) que enfatizan el mensaje que se desea comunicar; o también la ausencia de signos de puntuación (salvo una coma en el verso 13) que imprime una mayor velocidad y ritmo al poema. Por último, sostenemos que “epifanías” rompe con la linealidad del signo lingüístico y de la lectura tradicional del texto poético, situación que interpela al lector o la lectora al convertir al poema ya no únicamente en un dispositivo verbal, sino también visual.

Todo este catálogo de características tiene un anclaje formal y semántico. Para indagar en ello es necesario reparar en el título, dado que él representa, encarna y motiva toda la secuencia textual. Si observamos la desestructuración y la dispersión de los versos, es innegable que este procedimiento tiene por objeto transmitir la sensación de que lo que se está leyendo en verdad designa a la experiencia de un fluir incesante de epifanías que el locutor intenta capturar fragmentariamente por medio del lenguaje. Esta emulación sensorial se traduce cuando encontramos ciertas estrofas o versos alineados a la derecha o a la izquierda, ya sea emulando una caída, o escritos en mayúsculas y con espaciados mayores de lo habitual. En este orden, la estructuración literaria de “epifanías” sobrepasa los límites de la razón y del lenguaje al encontrarlos limitados para significar y expresar esta cadena de revelaciones. Por tal motivo, aunque hay un apoyo tangencial en el contenido de los significantes, realmente el factor crucial es la condición cinética de los términos, esto es, la *performance* de las palabras, los versos y las estrofas en la página concebida como un campo de batalla o como un terreno que se va poblando de sentidos.

Asimismo, la ausencia de signos de puntuación (comas, puntos, puntos y comas, entre otros) ayuda al poema a desligarse de las pausas sintácticas que, las más de las veces, detienen su lectura de forma intencional para conducirlo por un ritmo distinto. En ese sentido, argumentamos que esta decisión no se trata de un mero decorado o de una acción antojadiza de la conciencia estética que modela al texto, pues le imprime mayor fuerza y sensación de simultaneidad al posibilitar que la concatenación de imágenes ocurra de manera mucho más afín a lo que sería un derramamiento epifánico o una experiencia en torno a una serie de revelaciones. Es más, esta idea se corrobora cuando intentamos interpretar el poema ya sea verso por verso o agrupándolo en estrofas, pero sin encontrar un núcleo fijo y articulado, situación que evidencia el carácter reluctante del texto de Peralta hacia una aproximación por parte de la razón que siempre ordena, clasifica y sistematiza dejando entre paréntesis a la sensibilidad. Dicho en otras palabras, la naturaleza de “epifanías” pretende sabotear la rigidez de estos parámetros racionalistas.

Teniendo en cuenta este punto, ingresemos cuidadosamente al poema para tejer algunas ideas. En primer lugar, advertimos que hay un locutor que percibe el paso del tiempo (“Se han ido 25 auroras”) y que describe una secuencia de apariciones cuyo único punto de referencia sería el significante «natural» (“VUELOS / RELAMPAGOS / FUEGO”). En segundo lugar, y lo que vendría a ser una siguiente estrofa (vv. 5-7), se menciona a una muchedumbre enardecida, a un agente animal representado en una sinécdoque (alas) y a una potente imagen que arremete contra el pensamiento, pues se le concibe como un mecanismo cognitivo que daña, en este caso, el espacio natural (“El hacha del pensamiento descuajando árboles”). En tercer lugar, surge otra escena que refiere a una suerte de ambiente relacionado con el quehacer creativo gracias a una metonimia (los dedos en vez de la escritura), al aturdimiento mental que imposibilita la escritura (“en el nublado de plumas”) y, por último, a la personificación del cigarrillo en tanto elemento metapoético que a merced del animismo puede bostezar en clara alusión al humo que expulsa.

Continuando con la secuencia, hallamos una cuarta escena (vv. 11-14) donde se habla del cuerpo construido bajo la figura de un proyectil (metáfora estructural). Luego, la ambivalencia del vocablo «Auroras» que podría remitir o bien al fenómeno natural humanizado (nótese que pueden bailar) o bien a un sujeto femenino; aunque se sugiere, por el saludo del verso 14 (“B u e n o s d í a s”), que el locutor saluda a alguien llamada Aurora. Finalmente, en los vv. 15-16 aparece una imagen que cabría calificar de

«antirracionalista» (“Los pavorreales del corazón”), sobre todo si recordamos que buena parte de las vanguardias literarias se dejó atezar por la lógica instrumentalizada y por la apoteosis de la máquina como correlatos de la modernidad. Por ello, este verso cuestiona dicha forma de pensar y continúa conectándose con la experiencia epifánica del locutor. En adición, esta idea del corazón ligada a los pavorreales —animal recurrente y uno de los símbolos del modernismo poético— indica una suerte de explosión afectiva que deviene paleta cromática capaz de esparcir su contenido por el patio (“LLENAN EL PATIO DE COLORES”).

En resumen, observamos que no existe un «nexo lógico» que nos permita urdir el poema según la coherencia que exige la razón, pues las imágenes se modelan a la luz de revelaciones superpuestas que nos muestran la afección del ser (el locutor) en un determinado momento. Esto se lleva a cabo gracias a la proliferación y al empleo pertinente del verso libre (estructuración literaria) en sus diferentes modalidades expresivas habida cuenta de su flexibilidad. Así las cosas, tomamos una idea que sostiene María Victoria Utrera Torremocha (2010) a partir de los postulados de los formalistas rusos: el hecho de que la práctica versolibrista supone una *desautomatización* “como fundamento de la renovación literaria” (p. 153). Este mecanismo desautomatizador, en “epifanías”, se ejecuta a partir del ejercicio versolibrista cuando este quiebra la rima o el metro clásico, pero también cuando problematiza y se libera de la rigidez de la razón. No obstante, agregamos a la propuesta de la investigadora española que esta desautomatización, en el poema de Alejandro Peralta, se instala en un nivel mucho más profundo: el de la visión que teje el propio texto.

Entonces, ¿dónde encontramos la dinámica transcultural en “epifanías”? Es necesario recordar que lo transcultural no solo implica choques culturales, sino también de formas de ver el mundo, pues los lenguajes son recipientes poliédricos que nos brindan ideas complejas, contradictorias y muchas veces fracturadas de las cosas. De esta manera, sostenemos firmemente que, en “epifanías”, se enfatiza en acusar las limitaciones de la lógica y de la razón (“El hacha del pensamiento descuajando árboles”); es decir, se la desmantela como las únicas vías de acceso al conocimiento y a nuestra experiencia con la realidad. En ese orden, gracias al torrente de figuras que traducen un momento colmado de revelaciones valiéndose de encadenamientos sugestivos que suponen un antirracionalismo reforzado sobre todo por la escritura versolibrista, argüimos que este poema cuestiona un acercamiento a través de parámetros regidos por lo conceptual y lo

meramente abstracto, ya que nos recuerda que el mundo, en verdad, es el territorio de lo dinámico, lo inconstante, lo afectivo, lo vital y lo fluyente.

En suma, la estructuración literaria de “epifanías” permite viabilizar un contenido que erosiona la lógica instrumental por medio de una turbación creativa y afectiva¹⁸¹. Por tal motivo, el verso como estructura literaria se deja permear por nuevos sentidos que van acorde con otras formas de entender el mundo; y ello no es casual si reactualizamos lo que ya se había subrayado en poemas anteriores (“la pastora florida” o “balsas matinales”): una visión vital de la naturaleza y la continuidad de esta con el ser humano. En efecto, si bien esta nueva estrategia del poema que consiste en agrietar la razón es una manera de transculturar el verso porque lo hace partícipe de una postura disidente respecto del mito del progreso como uno de los ejes vertebradores del pensamiento occidental, vale recalcar que “epifanías” no tacha dogmáticamente a la razón y al progreso, sino que —y subrayamos esto— los problematiza como las únicas narrativas con las que se ha leído a los mundos. Por otro lado, no perdamos de vista que este poema se vale de un mecanismo similar al cinematográfico (montar imágenes) junto al empleo del verso libre.

Hasta el momento no se ha manifestado el componente andino, pero no por ello se puede afirmar la inexistencia de una transculturación en la estructuración literaria (versos) de los textos analizados. Ahora bien, el último poema de este bloque se titula “andinismo”. Leamos:

a n d i n i s m o

Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos 1

A donde sea

Pero arriba

Ruje la hélice de mis cabellos

E S T U P E N D O 5

¹⁸¹ El único autor que ha comentado este poema bajo una lectura que se aleja de la preocupación por constatar si el texto presenta o no rasgos del modernismo literario es Juan Luis Cáceres (1973), quien arguye que “el poeta pasa de una idea a otra sin aparente conexión, *como un alucinado*” (p. 215; énfasis nuestro). A pesar de que existe una confusión entre el autor (instancia real) y el locutor (instancia ficcional), la aseveración de Cáceres no deja de ser potente si prestamos atención a la figura del sujeto alucinado, lo cual, a todas luces, presenta aires de familia con una dinámica que se aproxima a los presupuestos que la corriente surrealista actualizó para fisurar a la razón, a saber: el loco, el niño, los estados de trance, entre otros.

El sol está detrás de mis talones
Un gran vuelo serpenteante
Las cavernas se agitan
I m i s r e s u e l l o s c o m o á g u i l a s

Un huracán de espinos i árboles 10
hacia el océano de las cumbres

Erupción del vesubio del alma

LOS MARTILLOS DE LOS MONTES
SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

(Peralta, 2006, p. 43).

Tras la lectura de este poema, a diferencia de “lunario musical” y “epifanías”, notamos la presencia de elementos que se encuentran más arraigados al espacio, a la naturaleza y al territorio. Por su parte, el ejercicio versolibrista se consolida aún más a raíz de ciertas recurrencias de imágenes que la propia lógica del texto plantea, así como también mediante el saldo de sentido que le imprimen los espacios, la disposición de los versos, el empleo de las mayúsculas para enfatizar sobre algún aspecto y —ahora sí— la nula puntuación que le brinda un ritmo acelerado al poema, situación que el locutor personaje busca en su discurso. A su vez, se recuperan tres elementos de los que habíamos hablado en poemas anteriores: el hombre, la naturaleza y la máquina; no obstante, ¿de qué manera se representa su interacción? En ese sentido, y para desarrollar las ideas deslizadas, abordaremos tres aspectos fundamentales de “andinismo”: 1) conectar la propuesta del poema con un breve artículo de Federico More publicado en el número nueve del *Boletín Titikaka*, 2) la composición del verso libre en base a las imágenes y 3) el papel de la máquina en función de la triada hombre-naturaleza-modernidad.

Detengámonos entonces en el título del poema. De una parte, el Diccionario de la Lengua Española (2021) indica que el vocablo «andinismo» alude al deporte que tiene como objetivo “la ascensión a los Andes y a otras montañas altas” (s/p). Esta definición puede dialogar con el texto de Alejandro Peralta partiendo de lo que se desea comunicar y encontraría puntos de contacto con lo que postulaba una de las alas del vanguardismo —el futurismo marinettiano para ser más precisos— sobre el ensalzamiento del músculo, de la fuerza y del vigor. De tal modo, el andinismo en tanto deporte estrecha vínculos con dicha propuesta vanguardista, pero llevando esta práctica a un lugar específico: los Andes,

hecho que implica una afirmación del lugar de enunciación. De otra parte, en cambio, tenemos el breve artículo de Federico More, “el andinismo” (*Boletín Titikaka* 9, 1927, p. 33), cuyo título también es sintomático en función de las discusiones de la época¹⁸².

El texto de More (1927) ocupa la primera plana del *Boletín* —adviértase en el lugar estratégico— y va acompañado por una nota corta de Gamaliel Churata en la que indica que se trata de un “postulado andinista” (*BT* 9, p. 33). En efecto, las ideas que desarrolla More son reveladoras para entablar nexos comunicativos con el poema de Alejandro Peralta. Por ello, rescatamos el siguiente fragmento:

Suramérica tiene en sus Andes el supremo símbolo de la más estupenda unidad. El andinismo es la fuerza de la inspiración, algo así como el espíritu de Dios sobre las aguas [...] Un ferrocarril que nos enorgullece, serpentea sobre los Andes, a 17,000 pies de altura. La cuna de nuestro continente está en el altiplano andino, en la puerta del Sol de Tiahuanacu, sede vetusta de la raza aymara (More, 1927, p. 33).

De la cita, se desprenden cuatro vectores: uno, que el andinismo supone una fuerza superior y articuladora; dos, la preponderancia y la exaltación de la modernidad en la sinécdoque del ferrocarril (la máquina); tres, la presencia de un espacio específico (el altiplano andino) junto al sustrato vital de una cultura prehispánica (Tiahuanacu); y, por último, cuatro, la innegable imagen del ser humano traducido en la raza aymara. Estos elementos, en el texto de Alejandro Peralta, también aparecen de manera similar. Por ejemplo, el título del poema comulga con este escrito de More, puesto que hay un aliento de superioridad por parte del locutor en el entendido de que se concibe siempre arriba. Luego la máquina (o si se quiere la modernidad) está representada nuevamente en una entidad sinecdótica («hélices»); al espacio andino lo estructuran palabras como «peñascos», «cumbres» o «montes»; y, finalmente, el hombre es el locutor personaje presente en la conjugación verbal en primera persona y en el adjetivo posesivo (“*Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos*”), aunque no se puede aseverar que se trate de un sujeto perteneciente a la colectividad aymara.

¹⁸² Nos referimos a posturas en las que se debatía acerca de quién sería el sujeto que tomaría los nuevos cauces de lo nacional y en función de qué manifestaciones lo haría. Ante ello, los discursos sobre el neindio, el neindianismo y también sobre el arte indoamericano resultan de capital importancia para entender el texto de Federico More. Al respecto, intelectuales de la época, sobre todo de la zona surandina, discutían estas cuestiones sobre ejes relacionados con la raza, el espíritu, el mestizaje, la fusión y otras categorías de la época. Entre los ensayistas más importantes, solo por citar a tres, tenemos a Luis E. Valcárcel, Uriel García o Antero Peralta. Desde otra perspectiva, sostenemos que el vocablo «andinismo» también entra en sintonía con el ímpetu creativo de los distintos «ismos» proclamados durante el periodo de las vanguardias literarias en países como México, Argentina, Brasil, etc.

Los cuatro elementos mencionados se alojan en los moldes del verso libre y esto nos permite trasladarnos al segundo aspecto del poema “andinismo”: el ejercicio versolibrista. A primera vista, es innegable que se trata de un texto que posee una estructura no-tradicional que ha quebrado tanto la linealidad del signo como de la lectura clásica del poema; asimismo, el desorden de los versos, los juegos tipográficos y demás recursos visuales relieves la adscripción del poema al registro de las vanguardias. Empero, nuestro objetivo es ver cómo funciona el verso libre en “andinismo” y de qué manera ciertas figuras literarias lo refuerzan. Al respecto, un punto que llama la atención es la recurrencia de ciertas palabras que forman un campo semántico agrupado en dos bloques. El primero está relacionado con un factor orientacional y lo encarnan términos como «arriba», «hélice», «sol», «vuelo», «águilas», «cumbres» y «montes». El segundo, en cambio, implicaría una acción o un movimiento violento (casi muy cerca de lo sublime dinámico que planteaba Kant) traducido por palabras como «Ruje», «serpenteante», «se agitan», «huracán», «océano» y «erupción».

Tal como se observa, este poema contiene un “movimiento ascensional” (Chueca, 2006, p. 15) siempre y cuando lo pensemos en función del primer campo semántico; dado que hay otro aspecto, en diálogo con el segundo campo, donde cabe subrayar que la gradiente emocional-afectiva experimentada por el locutor se conecta con entidades y fenómenos naturales. Por lo tanto, es pertinente contextualizar a este catálogo de palabras divididas en dos grupos y que obviamente construyen sus propias imágenes de acuerdo con el contenido de los versos en los que estas aparecen, pues los dos núcleos (léase campos) son cruciales para la interpretación. En tal sentido, este mecanismo de aglutinamiento, según Isabel Paraíso (1985), se comporta como una de las características del verso libre basado en ritmos de pensamiento, específicamente en el *verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas* y que fue desarrollado con asiduidad en las vanguardias literarias. Además, recordemos que la particularidad de este verso es que se apoya “en la yuxtaposición de *imágenes afectivamente equivalentes*” (p. 283; énfasis nuestro); así, gracias al “ritmo de imágenes” (p. 284) desplegadas es que se conforman y se dinamizan los dos campos semánticos advertidos en “andinismo”.

Entonces, una vez más urge traer a colación el componente afectivo toda vez que este se encuentra ligado al poeta: a sus sentimientos, a sus emociones y a sus experiencias

que se trasladan al ritmo que se imprime al verso¹⁸³. Por ello, y ante todo porque que se trata de un verso libre que fue consolidado por las vanguardias y que supone una naturaleza elástica y flexible, la carga subjetiva del sujeto creador también se deposita en dicha estructura, pues lo que importa es la libertad individual que el artista agregue al verso. Pero esta afectividad que el poeta introduce se construye no tanto por elementos basados en ritmos fónicos (principalmente acento, rima o metro)¹⁸⁴, sino, más bien, por la secuencia o la concatenación de imágenes vinculadas por un núcleo afectivo, en términos de Isabel Paraíso (1985), pues “traducen un especial estado anímico del poeta” (p. 400). ¿Cómo poner en diálogo esta afirmación con el texto de Alejandro Peralta? Para ello, evaluemos la cadena de imágenes que articulan los dos campos semánticos. De momento, solo veamos el primero: el deseo de ascensión (ver *Figura 14*).

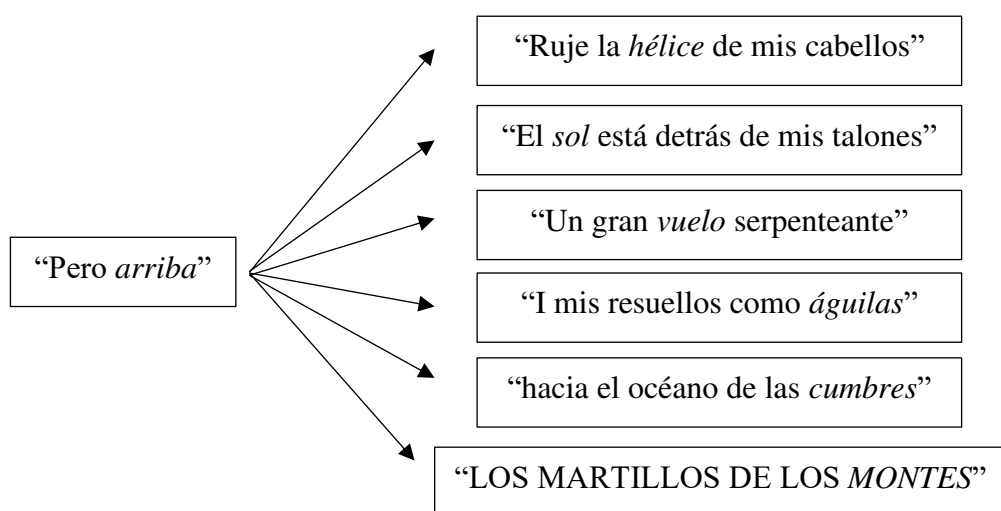


Figura 14. Secuencia de imágenes (ascensión)

Estimamos que este esquema resulta claro para los propósitos interpretativos del primer campo semántico de “andinismo”. En este orden, sostenemos que el verso 3 (“Pero arriba”) hace las veces de disparador de las demás imágenes toda vez que el propio locutor es quien decide tomar dicho rumbo (hacia arriba)¹⁸⁵. Luego, a lo largo del poema, se

¹⁸³ Para Eduardo Lino (2021a), quien estudia la práctica versolibrista en el *Boletín Titikaka* —publicación donde aparecen poemas de Alejandro Peralta y que comparte el campo cultural con el libro *Ande*—, “[el ritmo] correspondiente al verso libre, según el *BT*, obedece a una musicalidad propia de la dimensión de sus afectos y percepciones, en otras palabras, un *ritmo interior que sigue su propia subjetividad*” (p. 107; énfasis nuestro). Esta idea es clave para entender cómo “andinismo” performa un *in crescendo* emocional.

¹⁸⁴ Tanto Isabel Paraíso (1985) como Oldřich Belic (2000) no niegan la presencia de estos elementos en la composición del verso libre. Solo acotan, respectivamente, que su periodicidad —entiéndase de los insumos— “*está disminuida*” (p. 390; énfasis de la autora), y que, si bien son los que producen el impulso métrico, su número (su presencia) “*está reducido al mínimo*” (p. 553).

¹⁸⁵ Isabel Paraíso (1985) propone una idea sugerente al respecto y la denomina «imagen clave», a la cual define como la “[I]magen principal o básica de un texto, que aglutina en torno a sí a las demás imágenes

presenta una secuencia que engrosa al verso-matriz y que se logra apelando a imágenes que poseen vínculos semánticos y afectivos para el locutor que se halla en un trepidante deseo de ascensión. Este intento por querer escalar o subir lo encontramos, cuando menos, en tres dimensiones: 1) *la cósmica*, cuyo punto más elevado lo configura el sol; 2) *la dinámica-cinética*, que se expresa en la imagen del vuelo asociada explícitamente a la modernidad (las hélices) y a lo natural (las águilas), pero también implícitamente al hombre (el locutor), quien menciona que el sol está detrás de sus talones; y 3) *la territorial*, vinculada al significante «altura» que se concentra en las cumbres y en los montes que aparecen en el poema. Empero, este primer campo semántico se complementa con el segundo: la intensidad emocional (ver *Figura 15*).

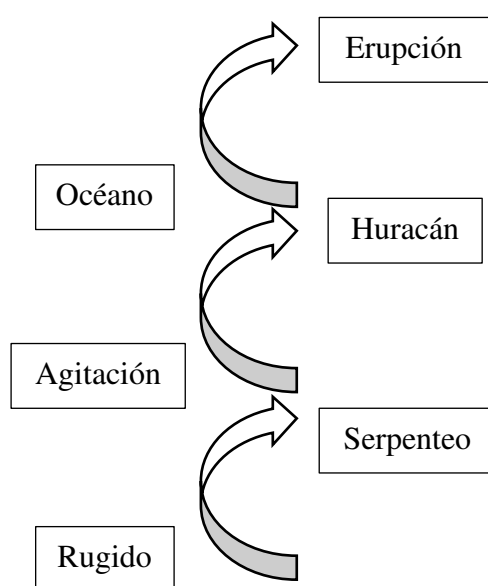


Figura 15. La intensidad emocional

La intensidad emocional propone una serie de imágenes en gradación. En este caso, se inicia con un «rugido» que supone una rudeza gutural proveniente del interior; luego aparece un «serpenteo», esto es, un ritmo turbado o la referencia a uno sinuoso; después emergen las cavernas que «se agitan», evento que supone el trastocamiento de un orden (la calma y la pasividad); posteriormente, la imagen del «huracán» como fenómeno natural connota la idea de potencia que se conjuga con el «océano» en tanto entidad inconmensurable; finalmente, aparece la figura de la «erupción» que muestra el desborde o el flujo que sobrepasa cierto límite relacionado al factor emocional del sujeto (advíertase la figura del alma: verso 12). Así, observamos una dinámica que va de un simple rugido

del mismo” (p. 417). En “andinismo”, esta imagen-clave sería el tercer verso (“Pero arriba”), dado que el adversativo reafirma la noción de estar arriba y a partir de dicha posición se desprenden las demás.

(punto de partida) hasta la inminente erupción (punto de cierre). Este acontecimiento, además, se traslada en la dispersión de los versos como si esta afección interior del locutor estuviera graficada visualmente en la página del poema; es más, los vv. 13-14 remarcan el vigor de la naturaleza (los martillos) y el del hombre (los yunques) al aludir el efecto que provoca la altura de las zonas andinas en nuestro organismo¹⁸⁶.

Finalmente, la presencia del verso libre en “andinismo” es clave para repensar la triada hombre-naturaleza-máquina. Decíamos que la continuidad vital entre el ser humano y el ambiente natural, postura que cuestionaba al paradigma occidental (hiato entre natura y cultura), la encontrábamos desde dos perspectivas: en la “la pastora florida” había una interacción entusiasta entre estos tres elementos; por el contrario, no sucedía lo mismo en “balsas matinales”, donde latía una sospecha del ingreso brusco de la modernidad en el espacio andino, sobre todo si se recordamos la mítica corporalidad del lago erosionado por las bombas. Pues bien, este nuevo poema de Peralta supone otra lectura de la modernidad y que, desde nuestra perspectiva, es la siguiente: en “andinismo” se emplea a la máquina para ponerla al servicio de la creación poética y no para exaltarla ni entronizarla; esta es funcional al quehacer creativo en un sentido semejante al de la naturaleza, pues ambas le permiten solidificar la experiencia del locutor¹⁸⁷.

Este argumento se comprueba en tres imágenes. En el cuarto verso (“Ruje la hélice de mis cabellos”), se aprecia una suerte de hombre-máquina donde los cabellos se comparan con las hélices de alguna aeronave a raíz del movimiento y de la similitud que guardan en torno a los filamentos —salvando las distancias— que ambas suponen. En el noveno verso (“I mis resuellos como águilas”), el símil compara el aliento del locutor con las águilas para engrosar su carga semántica, lo cual puede leerse como una aproximación entre el hombre y la naturaleza. En el duodécimo (“Erupción del vesubio del alma”), por su parte, el locutor continúa vinculándose con el espacio natural y recurre a la figura del Vesubio para referirse a una afección interna, situación que nos conduce a leer a dicho

¹⁸⁶ Esta idea se vuelve a conectar con un breve fragmento de lo que postula Federico More (1927) y que presenta ciertas reminiscencias al componente biológico: “Los que quieran respirar en los Andes, necesitan riqueza de glóbulos rojos” (p. 33). Si bien en el poema de Alejandro Peralta no se postula a un tipo de hombre específico como en el escrito de More, sí se desliza una fortaleza física innegable y un dinamismo constante que dialoga con el espacio natural. El locutor siempre está en un constante ascenso.

¹⁸⁷ Esa idea la tomamos del ensayo “Estética y maquinismo” de César Vallejo (2002), quien arguye lo siguiente: “Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Esta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que *un elemento cualquiera de la creación artística*, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etc.” (p. 43; énfasis nuestro); y que se complementa con otro titulado “Poesía nueva” (1926), donde hace el llamado para que estos elementos de la modernidad sean solo el combustible de la creación artística bajo el filtro crítico de la sensibilidad y la emoción vitales.

sujeto, metonímicamente, bajo la idea de un hombre-volcán. De tal manera, es evidente que la modernidad, en la sinécdoque de las hélices, no hace sino formar parte del coro o de la orquestación textual, vale decir, se convierte en un insumo más —así como el huracán, las águilas o los árboles— puesto al servicio de la creación poética.

En resumen, en los tres poemas analizados hemos demostrado cómo opera la transculturación a la luz de una dinámica de fricción, de cuestionamiento y de sospecha; no obstante, lo curioso de este procedimiento en el plano de la estructuración literaria (verso y estructuras figurativas simbólicas) no solo se ejecuta —aunque tenuemente— desde el imaginario andino, sino también a nivel de la afectividad y del antirracionalismo¹⁸⁸. Así, en “lunario musical” observábamos cómo el endecasílabo (conviviendo con el verso libre) funcionaba como un recipiente que permitía yuxtaponer escenas autónomas para imprimirle al verso un componente lúdico que desmontaba la racionalidad instrumental. En “epifanías”, lo llamativo era la manipulación del verso libre y los diálogos entablados con mecanismos provenientes del campo cinematográfico (montajes, superposiciones), motivo por el que el texto escapaba de lo abstracto y lo conceptual para apostar por una serie de revelaciones y apariciones que implican una forma distinta de acceder al conocimiento. Finalmente, en “andinismo” comprobamos cómo el verso libre acogía imágenes afectivamente equivalentes, según la propuesta de Isabel Paraíso (1985), que permitían proyectar tanto un deseo de ascensión como la expresión de una fuerte intensidad emocional.

3.2.3.3. Hebra del personaje

Una vez urdidos los dos primeros componentes que estructuran a ciertos poemas de *Ande*, nos proponemos analizar a los personajes entendiéndolos como seres que sabotean los presupuestos occidentales y que presentan una constitución transcultural. En tal sentido, este apartado lo vertebran “chozas de medio día”, “el kollí” y “cristales del ande”, textos que nos conllevan a argüir que el personaje transcultural se configura en la naturaleza, la

¹⁸⁸ La afectividad, la subjetividad, el irracionalismo (o antirracionalismo) han sido características que el horizonte del pensamiento occidental ha atribuido a las culturas llamadas erróneamente arcaicas o primitivas. A despecho de ello, sostenemos que estos elementos ponen en jaque a la razón como entidad abstracta y meramente conceptual, y que, más bien, permiten acceder a otras formas de conocer la realidad. Por ello, estos mecanismos de los poemas de Alejandro Peralta que se valen del verso libre como recipiente son estrategias que transculturaron los sustratos de esta nueva forma métrica. En ese sentido, el verso libre de *Ande* es clave no solamente porque quiere liberarse de patrones clásicos, sino también porque se desprende de las ataduras de la razón. Por otro lado, sería interesante que una transculturación contemple el torcimiento formal incluso del verso libre; empero, ello no está en *Ande*, pero sí en lo que Mauro Mamani (2013) identifica como «momento andino» (pp. 47-70) en la poesía de Gamaliel Churata.

cual es vista en todo momento como una entidad preñada de vitalismo. Por tal motivo, y habida cuenta de que en dichos poemas funciona la cuota animista, cabe traer a colación los lineamientos de Philippe Descola (2003), quien, en su libro *Antropología de la Naturaleza*, asevera que entre los agentes humanos y no-humanos existen cuatro ontologías que “sirven de punto de anclaje a formas cosmológicas, modelos de vínculo social y teorías de la alteridad” (p. 35). Es decir, se comportan como formas de relacionarnos con otros imaginarios, con otros afectos, con otras subjetividades, en suma, con cuerpos-otros. Estos cuatro criterios de identificación son el *totemismo*, el *animismo*, el *analogismo* y el *naturalismo*.

A raíz del análisis del personaje transcultural en *Ande*, es necesario reparar en la segunda modalidad, pues resulta operativa para evidenciar las tensiones que se generan en el personaje. Según Descola (2003):

En los sistemas anímicos [...] la referencia que comparten la mayoría de los seres animados es aquí *la humanidad como condición*, y no el hombre como especie. Dicho de otro modo, los humanos y todas las clases de no-humanos tienen materialidades diferentes en el sentido de que sus esencias internas idénticas se encarnan en cuerpos de propiedades contrastadas (pp. 40-41; énfasis nuestro).

De este pasaje, subrayamos que los personajes, bajo la concepción animista —al menos en *Ande*—, no deben pensarse tanto como elementos con quienes se puede interactuar cognitivamente a través de un intercambio verbal, sino por medio de acontecimientos que suponen otros mecanismos de aproximarse al mundo. Por ello, es pertinente mencionar que, así como existe material literario-antropológico donde hay una comunicación con los agentes vegetales o animales (verbigracia los cuentos que recopila José María Arguedas), en *Ande*, por el contrario —y recordando que aún estamos en 1926—, lo que emerge es un personaje natural, en sus diversos agenciamientos, que posee ribetes de humanidad y alientos que lo personifican. Desde luego, esto se trata de un factor importante porque estrecha vínculos con una de las tantas aristas de las cosmovisiones andinas. En ese orden, los seres animales, vegetales, minerales, entre otros, no están desgajados del cosmos como lo postularía el antropocentrismo occidental; antes bien, son elementos que interactúan con el hombre (y viceversa) a fin de desarticular el privilegio del ser humano como el centro de todas las narrativas.

Esta idea, aunque desarrollada de manera parcial y en diálogo friccional con otros horizontes culturales, está latente en los tres poemas de Alejandro Peralta. Leamos el primero:

c h o z a s d e m e d i o d í a

El sol picapedrero rompe las moles fantasmas 1
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 5
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 10
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 15

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

(Peralta, 2006, p. 46).

En este poema, descuella la multiplicidad de metáforas en función del espacio natural andino; y como este encadenamiento metafórico no es una simple exornación en el poema (Arduini, 2000), resulta necesario evaluar cómo opera en el entramado discursivo. Por tal motivo, dividimos al texto en tres secciones: la primera comprende los vv. 1-3 y la titulamos «Deidades andinas humanizadas en la cotidianidad»; la segunda, por su parte, abarca solo el verso 4 y sería «La orden»; la tercera agrupa los vv. 5-15 y la denominamos «La ejecución de la faena»; y, por último, la cuarta sección se compone de los dos versos finales (vv. 16-17) y sería «La consecuencia». Partiendo de esta breve segmentación, ingresemos a la lógica que plantea el texto y a la configuración de los personajes que desfilan en él, pero sin perder de vista el componente transcultural que encierran. En ese sentido, nos planteamos la siguiente inquietud: ¿contra qué friccionan los personajes de “chozas de medio día”?

El primer segmento condensa un fuerte animismo en tres figuras claves para el imaginario andino: el sol, la tierra y el lago. No obstante, cabe indicar que en este caso el

lago suma una capa adicional de sentido por ser una entidad mítica en la formación cultural de la sociedad altiplánica, sobre todo si se piensa en Puno. Además, recordemos que el lago (“balsas matinales”, por ejemplo) ocupa un lugar importante para la lógica del poemario. En “chozas de medio día”, al igual que en textos anteriores, no se explora la divinidad o la sacralidad de las deidades andinas, sino, más bien, su cotidianidad en tanto personajes humanos que pueden realizar acciones ligadas al trabajo diario. Por ejemplo, gracias a un recurso lexical bastante recurrente en *Ande* —la adjetivación con el sustantivo—, el sol se modela como un sujeto capaz de trabajar con las piedras y disipar la tranquilidad del ambiente producto de que su labor genera un sonido potente; la tierra, por su parte, está construida como si fuera una mujer que puede dar a la luz entidades vegetales (repárese en las papas); y el lago cumple la función de embarcar y desembarcar, en un movimiento incesante, a las olas que fungen de cargamentos.

Asimismo, es pertinente mencionar que este primer apartado («Deidades andinas humanizadas en la cotidianidad») contempla una dinámica vital que se advierte tanto en la estrategia de recurrir al animismo como en los verbos conjugados en tiempo presente, los cuales refuerzan el movimiento y le imprimen actualidad a lo ejecutado por estos agentes: el sol picapedrero “*rompe* las moles fantasmas” y el lago “*embarca* i *desembarca* cargamentos de olas”. Pese a que la tierra no cumple un rol en la presencialidad de la acción, es sumamente clave y sintomático aclarar que su analogía con una mujer nos permite corroborar la *condición de humanidad*, esto es, una hebra característica de los personajes en los sistemas animistas (Descola, 2003). Por ello, no es extraño encontrar a un sol ejecutando un trabajo arduo que se complementa con la dureza de la piedra; a una tierra que ha dado a luz un colectivo vegetal y cuya hipérbole (“veinte tablones de papales”) nos da trazas de su fertilidad; así como también a un lago activo a quien le compete dirigir y mover los hilos del tránsito lacustre.

En la segunda sección («La orden») se desliza el imperativo del verso 4 (“¡A la faena!”) para continuar con las labores. Tomando en cuenta ello, argumentamos que inmediatamente en la tercera sección (vv. 5-15), que es una consecuencia de la segunda, es donde se lleva a cabo el grueso de acciones que complementan a las del sol, la tierra y el lago. Por un lado, nos gustaría reparar en las figuras no-humanas. Por ejemplo, los vientos (entidad abstracta) fungen de seres capaces de descender por las pendientes de los cerros como si fueran agentes animales gracias a una analogía que se remarca a través de un símil (“bajan *como* tropeles de vicuñas”); el cielo, por su parte, es visto bajo la idea de

un recipiente («cantera») que alberga bloques de mármol que quizá son sobre los que opera el sol picapedrero; las chozas vuelven a tomar la condición de humanidad gracias a los ojos incendiados con que observan la escena; el humo, debido a su movimiento sinuoso, encuentra aires de familia con el deslizamiento de las serpientes; y, finalmente, al aire, que nos retorna a los vientos, sufre una constipación.

Además, sobre el aspecto de las figuras no-humanas es interesante la vitalidad con que se modela a los vientos (el aire) y al humo, sobre todo porque el ejercicio metafórico se vale de elementos animales y humanos entrelazados. Así, los vientos no solo pueden bajar (condición de extremidades inferiores), sino que su componente natural se potencia con otro insumo también natural (en este caso animal) propio de las zonas altoandinas: las vicuñas. Incluso estas corrientes referidas también en el significante «aire» se articulan bajo la constipación como si se tratara de una persona, pero lo sintomático es que dicho estado respiratorio alude a una sonoridad y a un empacho —que se agrega al texto en clave metonímica— en función de los moscardones (agentes animales). El humo, en cambio, encuentra su punto de comparación en las serpientes, quienes poseen su condición de animalidad y otra ajena a ella: la de ser extorsionistas. En suma, este procedimiento metafórico es clave 1) porque las características humanas y no-humanas se articulan en los personajes recreados y 2) puesto que no existe una línea divisoria entre el hombre y la naturaleza; antes bien, se va consolidando una continuidad.

Por otro lado, las figuras humanas presentan una lógica similar. Si nos percatamos en los vv. 10-13 (“[F]uertes indios pescadores / fornidas pantorrillas de peñones / entran a saco en el horizonte / a golpes de picos marineros”), no cabe duda de que estamos frente a una escena donde se aprecia la figura de los sujetos altiplánicos desarticulando una idea peyorativa sobre el hombre andino —incluso asumida hasta en estos primeros decenios del siglo XXI—, a saber: una persona ociosa, borracha, haragana y a la que se le debe golpear para que trabaje¹⁸⁹. Así, en “chozas de medio día” el saldo de sentido es diametralmente opuesto y está cargado, subrayamos, de fortaleza y de movimiento. Estos dos aspectos se corroboran mediante mecanismos discursivos. Para el primero (la fortaleza), el plano fonético recurre a la aliteración de las vibrantes /r/ y /rr/ —

¹⁸⁹ Buena parte de estos estereotipos se encuentran en los relatos de Ventura García Calderón recopilados en *La venganza del cóndor* (1924). Un cuento que ilustra esta situación es el de título homónimo, donde uno de los personajes indica que se le tiene que golpear al «indio» para que este ejerza sus labores. En ese sentido y tomando en cuenta el año 1926 en que se publica *Ande*, representar en la literatura peruana a sujetos indígenas con una agencia performática (centrada en el trabajo y quebrando el hieratismo) deviene revelador para lo que más adelante se desarrollaría en la narrativa de corte indigenista (cuento y novela).

sugestivamente en «fuertes» y «pantorrillas»—, lo que densifica la idea de la dureza del cuerpo de los indios pescadores; mientras que desde el léxico se advierte la repetición de palabras que connotan solidez («fuertes», «fornidas» y «peñones»). Para el segundo aspecto (el movimiento), la actualidad de la acción está en la conjugación del verbo en tiempo presente («entran»), en la propia cinética visual de los versos y en la faena laboral que suponen los desplazamientos de estos sujetos.

Cabe anotar que entidades no humanas y humanas se modelan bajo una nueva mirada donde el trabajo es uno de los principios rectores. Esto se logra debido a un pensar fuertemente animista que se despoja de lo hierático y a la presencia del locutor no personaje, estrategia que da pie a que este se describa lo que observa. Por ello, no es extraño encontrar la interacción de agentes animales (vicuñas, serpientes, moscardones), humanos (indios pescadores), vegetales (papales), minerales (lago, cerros, peñones, montaña), así como la innegable presencia del sol o de la tierra, entidades que dinamizan la *performance* que plantea “chozas de medio día” desde una cinética laboral ligada a la cotidianidad. De tal manera, esta secuencia de personajes cuestiona un orden donde el hombre es el eje y, más bien, se propone una fractura al permitir el ingreso de nuevos cuerpos que logran un diálogo horizontal respecto del ser humano. Si en los *poemas-base* de *Ande* existía un fuerte protagonismo de un locutor que exploraba su interioridad proyectada en la naturaleza y que se concebía como el centro del discurso; ahora encontramos que el componente natural ocupa un lugar neurálgico en la construcción poemática y en la cosmovisión.

Por último, la cuarta sección del poema (vv. 16-17) potencia la idea del animismo, pues aparte de la imbricación entre lo humano y lo no-humano (entendido esto como lo vegetal, lo mineral, lo animal; en suma, presencias naturales), aparecen otros elementos que han sido producidos por el hombre: el camino y las chozas. El primero es representado como un cuerpo que puede ser cortado o rasgado por las arduas y pesadas labores que cumplen diariamente los hombres y la naturaleza (“EL CAMINO TAJEADO DE VIAJEROS”). Pero este parcial animismo no culmina allí, sino que se piensa al camino como si realmente fuera una superficie carnosa que, a raíz de los cortes (léase el trabajo), “SE HA DESANGRADO EN LA PRIMERA CUESTA”; dicho de otro modo, el camino es un cuerpo que puede ser magullado. El segundo elemento, por su parte, se ubica en los vv. 8-9 (“Las chozas —frescos murales de la montaña / abren sus ojos incendiados”). Es sugerente la construcción de las chozas como una corporalidad que

posee el sentido de la vista, pero, ante todo, resulta particular la inserción del guion que nos indica la presencia del locutor como un observador/narrador de lo que sucede, por lo que prima el referente. En este orden, lo humano, lo no-humano y las entidades como el camino y las chozas confluyen en un escenario excesivamente vital.

Ahora bien, el sustrato transcultural de “chozas de medio día” estriba en el carácter con que son contruidos sus personajes en tensión con las técnicas y registros de las vanguardias estéticas. El animismo, en ese sentido, se comporta como un mecanismo transculturador irrefragable al desacomodar la percepción antropocéntrica, esto es, donde los elementos de la naturaleza son concebidos como aspectos secundarios en función del ser humano. En *Ande*, por el contrario, se reestructuran como personajes henchidos de sustancia vital y que pueblan el escenario cotidiano del hombre. De tal modo, la naturaleza, en sus diversas manifestaciones, ejerce un rol dinámico en vez de ser un simple escenario inerte o una mera postal hierática., y el hombre, por su parte, no es pensado como un agente superior a la naturaleza, sino como un cuerpo que está en contacto con ella por medio del trabajo e, incluso, en su propia constitución fisiológica (“fornidas pantorrillas de peñones”)¹⁹⁰. Por último, quisiéramos destacar que las deidades andinas (el sol, la tierra y el lago), que también son entidades naturales, se desacralizan y se resitúan en un ambiente que nos remite al día a día, al trabajo matutino, a la rutina¹⁹¹.

Así las cosas, “chozas de medio día” desliza una nueva forma en el tratamiento de la naturaleza y que podría estar traduciendo, aparte de una afirmación del espacio altiplánico, cierta cuota de resistencia frente a una dinámica que depreda el ecosistema (recuérdese la sospecha en “balsas matinales”). Por ende, la naturaleza debe ser vista no tanto como un cuerpo estático y sí como un personaje que se muestra móvil y con agencia¹⁹². Por su lado, el hombre andino representado en los indios pescadores es un

¹⁹⁰ La idea del hombre en contacto con la naturaleza es un punto capital para entender algunos *poemas transculturales* de *Ande*, sobre todo los concernientes al personaje. Por ejemplo, en “chozas de medio día” se evidencia este rasgo singular cuando el locutor dice que las pantorrillas de los indios se asocian o, si se quiere, se encuentran en una región de contigüidad con los peñones. Esta estrategia la reconocemos como un recurso transcultural que se vigorizará en otro poema que analizaremos en breve: “cristales del ande”.

¹⁹¹ Este componente de lo cotidiano se viabiliza y se reproduce en locuciones coloquiales que insertan al texto en un ambiente afín al referente que el léxico del poema va estructurando; asimismo, estas construcciones se vinculan con ciertos visos de oralidad («a saltos», «entran a saco», «a golpes»). Pese a que ya no se recurre a vocablos o términos provenientes de lenguas como el quechua o el aymara, se prefiere emplear la lengua española en su registro enriquecedoramente coloquial.

¹⁹² Mirko Lauer (1997), en cambio, indica que el «indigenismo-2» —fenómeno que se relacionaría externamente con el indigenismo sociopolítico y que se alejaría internamente de él, esto es, como una especie de impostura que adoptaron los artistas al no ser «fieles a la realidad» (grosera falacia referencial en la que recae el autor)—, se iniciaría en la poesía con la publicación de los poemarios *Ande* y *Falo*, ambos en 1926. En ese orden, y con respecto al tema de las entidades de la naturaleza, el crítico asevera que

sujeto cuya constitución escapa y quiebra lo que la literatura de la época venía transmitiendo tergiversadamente sobre los mundos del Ande. En síntesis, “chozas de medio día” presenta dos movimientos transculturadores: de una parte, el componente no-humano es reactualizado con nuevos saldos de sentido al apropiarse de la dinámica vanguardista para modificarla, manipularla y obtener un nuevo producto cultural donde la naturaleza es un factor crucial; y, de otra parte, el componente humano no llega a anularse, sino que se lo ubica en un mismo escenario vital con otros cuerpos, hecho que desnuda lo reduccionista del binomio naturaleza vs. cultura. Vale decir, estos personajes descentran las maneras de ver, de concebir y de sentir el mundo.

Partiendo de una operación similar y cuyo enfoque también radica en la naturaleza, se encuentra el poema “el kolli”. Leámoslo:

e l k o l l i

Con sus dedos esqueléticos deshilvana las bambalinas del alba 1

Los vientos quiebran sus colmillos
contra el frontal de la peñolería

El Sol
a saltos 5
a aleteos
arroja sobre la pampa
alegres paletadas de jilgueros

DETRAS DE LOS GALPONES CENOBIARCAS
EL KOLLI ATISBA EL CIELO

Tiene curvada 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 15

muchas veces esta solo sirve de telón de fondo o se encuentra desgajada del hombre. Es más, sostiene un deplorable comentario: “Todo el indigenismo-2 cabe, según el caso, en un gran museo o en una escueta bibliografía” (p. 15), donde «museo» y «bibliografía» resultan totalmente las antípodas del vitalismo que se plantea en la poesía de Alejandro Peralta y en la de otros poetas de la zona surandina.

que han dejado las indias en las cumbres

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

Saltan

como pedradas

20

del socavón de la noche

p e l o t o n e s d e l a d r i d o s

Las pupilas se astillan en las ramas

ATALAYA DE LA ALTIPAMPA

DIRIGE EL VERTIGINOSO TRAFICO DE LOS VIENTOS 25

(Peralta, 2006, p. 65-66).

Este poema podría leerse junto con “la pastora florida” y “balsas matinales” desde los lineamientos de la écfrasis¹⁹³, es decir, partiendo de los vínculos que se tejen entre el soporte visual y el discurso textual, sobre todo porque al interior de *Ande* existe una representación xilográfica de dicho árbol altiplánico (ver *Figura 13*); pero nuestro objetivo es otro. Al revisar “el kolli”, sostenemos que se trata de un poema cuyo rasgo predominante es la variabilidad métrica —versos que oscilan entre 2 y 21 sílabas—, característica que refuerza la práctica versolibrista. Esta última, además, se percibe en la ausencia de puntuación para dar mayor dinamismo y velocidad al poema; en apelar a las mayúsculas para inyectarle fuerza; en la separación de las letras y las palabras de los versos con una finalidad semántica; y en el movimiento de los versos que simulan una caída o una escalerilla no solo como recurso visual, sino también como un componente semántico que el texto intenta comunicar. Todo ello se complementa con el sustrato cinematográfico que advertimos en “el kolli”¹⁹⁴.

¹⁹³ Vid. Sota Díaz, E. de la (2021). La cosmovisión andina, el animismo, la hipotiposis, la écfrasis y los interlocutores en *Ande* de Alejandro Peralta. En G. Di Laura & K. Ibarra (eds.), *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú* (pp. 45-63). México: Universidad Autónoma Metropolitana & Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.2>

¹⁹⁴ Lo cinematográfico de este poema-película se ubica en la secuencia de imágenes que se proyectan en la página en blanco y que se estructuran de forma separada (pero concatenada globalmente) por las divisiones estróficas. Esto se aprecia, en efecto, si se repara en los vv. 1-14 —y que sintomáticamente ocupan toda la

Antes de nuestra interpretación debemos tener en cuenta las lecturas de Américo Mudarra (1989), Cynthia Vich (2000, 2015) y Edmundo de la Sota Díaz (2021). Los tres autores coinciden en señalar la presencia de un ciclo temporal que parte del amanecer y llega hasta la noche¹⁹⁵; empero, existe una diferencia en sus análisis. Por ejemplo, Mudarra (1989) indica que el *kolli* “funciona como una metáfora del hablante” (p. 54) como si dicho árbol fuera el vehículo por medio del cual el locutor no personaje del poema se proyecta. Bajo una interpretación similar, Vich (2000) encuentra puntos de contacto entre esta entidad vegetal y un sujeto específico, pues para la investigadora se trata de un árbol que “se identifica con el indígena del lugar” (p. 119)¹⁹⁶. Por último, de la Sota (2021) señala una secuencia de animismos que se modelan a través de una mirada ecfrástica que privilegia el espacio natural. En suma, mientras que para los dos primeros críticos el *kolli* hace las veces de un cuerpo que encarna a un sujeto (el locutor y el hombre indígena, respectivamente); para el tercero, en cambio, el *kolli* es un habitante natural del paisaje altiplánico que estaría regulando el ecosistema.

Nuestro análisis solo recogerá el ciclo cósmico que el texto propone. La idea que manejamos, más bien, se bifurca en los siguientes puntos. Uno, que el *kolli* es el árbol que vertebra y participa de la transición día-noche en el escenario andino, lo que se consigue gracias a un manejo dialéctico interesante del acercamiento/alejamiento que bebe de las técnicas cinematográficas y que coloca a este árbol en un lugar central para el texto, pues lo convierte en el personaje-bisagra. Dos, que el *kolli* puede concebirse como una entidad que posee una materialidad y capacidades afectivas y cognitivas, debido a que es un cuerpo vegetal construido bajo un sistema de pensamiento animista. Ambos puntos descentran una lectura de la naturaleza como espacio únicamente pasible de extracción y sienta las bases para pensarla desde su propio agenciamiento que entabla un diálogo sutil con la modernidad. Para demostrar ello, hemos creído conveniente escindir

primera cara del poemario—, puesto que aparecen personajes que se suceden de forma autónoma y en grupos distintos que suponen una lógica cinética (de movimiento) en función de cada entidad: deshilar y atisbar (el *kolli*), quebrar (los vientos) y arrojar (el sol).

¹⁹⁵ Lo que llama la atención es que esta lectura del ciclo que late en “el *kolli*” la inserta escuetamente Américo Mudarra (1989): “El mundo representado aquí abarca todo el ciclo del amanecer al anochecer” (p. 54). No obstante, en la interpretación que Cynthia Vich (2000) realiza del texto indica que “el poema relata un ciclo” (p. 119), pero sin referir el comentario de Mudarra (1989). Por último, Edmundo de la Sota (2021) sostiene que “se describen los roles que este [el *kolli*] cumple en el horario diurno y en el nocturno” (p. 60), donde la mañana y la noche vuelven a sugerir el ciclo vital del día, y, una vez más, sin traer a colación a los dos autores precedentes. Mencionamos este punto porque es necesario que una lectura articule lo que la crítica ha mencionado previamente sobre algún texto a fin de dialogar con ella.

¹⁹⁶ En otro lugar, Cynthia Vich (2015) asevera que el *kolli* que aparece en el poema es “el árbol regional que simboliza al campesino explotado” (p. 138), lo cual homologa al árbol con el hombre del altiplano.

el poema en tres bloques siguiendo los tiempos marcados: “La mañana/tarde”, que abarca los vv. 1-14; “El crepúsculo”, que comprende los vv. 15-18; y “La noche”, que agrupa los vv. 19-25.

En el primer segmento, arriesgamos la siguiente lectura: este tramo (poético-escritural) está atravesado por una vitalidad que privilegia a un personaje central de la zona altiplánica que entra en contacto con la lógica del discurso cinematográfico (el *kolli*); vale decir, existe una tensión donde la presencia de la naturaleza andina funciona como punto gravitante en el poema, ya que para afianzar a dicho agente vegetal se realiza un proceso de apropiación y de operativización de un procedimiento occidental¹⁹⁷. Por ello, es interesante observar cómo esta primera sección del poema que ocupa una cara completa se estructura en función de tres protagonistas naturales (el *kolli*, los vientos y el sol), así como bajo el funcionamiento de un lente filmográfico antes que el de una cámara fotográfica¹⁹⁸. Entonces, como el punto que más resalta es la configuración animista que se le brinda a dichos elementos de la naturaleza, es necesario no perder de vista este recurso retórico-discursivo en comunión con lo que el texto propone a partir de su propio ensamblaje estético sobre el personaje.

En ese sentido, y para dialogar con la lectura que vamos a defender, en adelante nos referiremos con la terminología de poema-película y de estrofas-fotogramas por el hábito de simultaneidad y de presencialidad que remiten las acciones que ejecutan los actores altiplánicos. Así, la primera imagen es el *kolli* humanizado a raíz de la homología entre la delgadez de sus ramas y la figura de los «dedos esqueléticos» (parte del cuerpo humano), los cuales indican una carencia dada su condición magra. Empero, lo crucial del poema es que el propio *kolli* es quien abre la escena matutina al retirar la suerte de tejido o de telón que está representado por las brisas del alba. Esta sugerente situación deviene cardinal para entender al poema como un acto proyectado o dramatizado, debido

¹⁹⁷ Al respecto, resulta interesante lo que la investigadora brasileña Flora Sússekkind sostiene cuando habla de las obras de escritores como Mario de Andrade u Oswald de Andrade, pues ellos modelan un ejercicio que “se apropia de los elementos de la cinematografía que le interesan y *los redefine de acuerdo a sus propios propósitos*” (citado en Lauer, 2003, p. 118; énfasis nuestro). En el caso de “el *kolli*”, la conciencia que operan en el poema es consciente del material con que trabaja; por ello, selecciona (se apropia de) un procedimiento que realza la potente figura humanizada de este cuerpo vegetal del altiplano puneño.

¹⁹⁸ Partimos de una lectura distinta de la planteada lúcidamente por Edmundo de la Sota Díaz (2021), dado que mientras para el crítico el locutor de “el *kolli*” pareciera tomar instantáneas del paisaje; por nuestra parte en cambio, afirmamos que opera un mecanismo cinematográfico. Aseveremos ello porque la cámara fotográfica no permite capturar la velocidad y el vitalismo del paisaje altiplánico; por el contrario, los postulados del cine sí lo hacen en tanto se intenta reproducir un fenómeno siempre en movimiento producto de un encadenamiento de imágenes sucesivas. Esta objeción no desacredita en absoluto la lectura del autor, solo que la cámara fotográfica no resulta funcional para nuestros propósitos.

a que el término «bambalinas» nos remite a un espacio donde un grupo de actores performa una pieza teatral. Entonces, el *kolli* inicia o, si se prefiere, descorre el telón que también nos conduce a pensar en el material que recubre y protege al *écran* en el que se proyecta una película.

De esta manera, el accionar del *kolli* permite el ingreso de dos personajes naturales que componen el poema-película. Uno de ellos es el viento, sustancia invisible sustituida por una materialidad que lo anima y lo concretiza en la imagen de los colmillos, aunque esta condición de fiereza se debilita cuando se enfrenta a la solidez de la peñolería. Si reparamos en estas entidades, son dos bloques naturales que se encuentran para evidenciar su corporalidad y su agenciamiento: el viento con su violencia y la peñolería con su capacidad de resistir los embates atmosféricos de las zonas surandinas. El otro actor es el sol, quien, a pesar de que está individualizado de las demás presencias cósmicas (nótese la mayúscula inicial), despliega una secuencia de acciones que lo construyen como un cuerpo que juega en los aires, que puede saltar como si tuviera extremidades o la de volar como si poseyese alas e, inclusive, la de pintar desde las alturas arrojando “alegres paletadas de jilgueros”¹⁹⁹. La naturaleza, en ese orden, se comporta bajo un sistema lúdico: el sol-artista se aproxima a la idea de un sujeto que pinta vitalmente a los jilgueros sobre el espacio que le ofrece la pampa-lienzo.

Hasta el momento, hemos visto desfilar a los siguientes actores: el *kolli*, los vientos y el sol; no obstante, cabe indagar en los presupuestos cinemáticos que estructuran al poema. En las escenas de estos personajes —y que coinciden con las tres primeras estrofas—, se actualiza la dialéctica del acercamiento/alejamiento que realiza el lente para capturar la vitalidad del referente y traducirlo en dinámicos fotogramas del poema-película. En la primera escena, la filmadora se concentra en el *kolli* gracias a la técnica cinematográfica que simula un *close-up* y que se comprueba en la proximidad del lente para mostrar el detalle de las ramas que se han convertido en unos dedos cadavéricos. En la segunda, por su parte, los vientos protagonizan una escena cuyo plano es un poco más abierto para captar su fluidez en el ambiente, pero tampoco tan alejado porque se enfocan

¹⁹⁹ Es crucial subrayar la manera en que el verbo «arroja» es empleado por el mismo personaje (el sol) en dos poemas. El primero es “balsas matinales”, donde se indicaba que dicho astro arrojaba “bombas de magnesio” sobre el Titicaca; el segundo, por su parte, es “el kolli” —texto ahora nos compete— y en el que el sol arroja “alegres paletadas de jilgueros” sobre la pampa. Así, pues, resulta interesante reparar en los saldos de sentido a partir de estos dos lanzamientos que el sol ejecuta: la que atañe a la modernidad (bombas) se muestra tensional y disfórica respecto del escenario altiplánico; la que refiere a la naturaleza (jilgueros) propone una visión plástica, vital y orgánica.

sus colmillos sobre los peñones. En la tercera, la máquina filmadora se aleja y se apela a un plano mucho más amplio donde el sol se apodera de la escena junto con los jilgueros; esta última secuencia requiere de una mirada más panorámica para expresar la plasticidad del paisaje y la trayectoria del vuelo de las aves.

El fragmento que continúa permite que el ojo de la cámara filmadora se siga desplazando y luego se focalice en el *kolli*. Lo interesante estriba en que el cambio de actor no se ejecuta bruscamente alterando la toma del plano abierto; antes bien, sostenemos que dicha amplitud se mantiene para mostrar completamente a esta entidad altiplánica: “DETRÁS DE LOS GALPONES CENOBIARCAS / EL KOLLI ATISBA EL CIELO”. Curiosamente se construye una imagen nueva con un procedimiento recurrente a lo largo de *Ande*, a saber: la unión de dos sustantivos. Este recurso estilístico refuerza el carácter vanguardista y creacionista del poema al innovar en las figuras que se proyectan en el entramado cinematográfico-discursivo. Los galpones, entonces, se asemejan a un cenobiarca²⁰⁰ quizá porque ambos denotan hermetismo: el primero porque sirve de protección a los animales que moran bajo su techo; el segundo, debido a la vida monástica y de claustro que lleva. Todas las escenas referidas se consiguen gracias a este sustrato cinematográfico y a la presencia de un locutor no personaje que facilita el ritmo descriptivo-narrativo del poema al privilegiar el referente.

Ahora bien, el segundo punto de nuestra lectura, pero que no se aleja en absoluto del anterior, tiene que ver con el hecho de retomar el animismo para continuar con el ensamblaje de la condición fisiológica, cognitiva y afectiva del *kolli*. Así, por ejemplo, el locutor nos manifiesta que este cuerpo vegetal tiene la facultad de otear u observar el cielo como si poseyera el sentido de la vista y pudiera reflexionar mientras contempla la bóveda celeste. En tal sentido, y a fin de seguir el recorrido de este personaje, la filmadora vuelve a cerrar el plano en su figura para hacer hincapié en el arqueamiento hiperbolizado de sus espaldas que soportan el peso de los cerros; en precisar con exactitud el color de sus ojeras, lo cual implica una afección; y, por último, en el llanto cromático que expide y que humedece la sequedad de la tierra también humanizada por las mejillas. Este último

²⁰⁰ Este término es un sustantivo desusado que podría tener puntos de contacto con el vocablo «cenobita». Pese a ello, la palabra empleada por Alejandro Peralta existe en el portugués y también presenta connotaciones de índole religiosa; así nos lo hace saber su definición: “prelado ou superior de um convento de cenobitas” (Infopédia, 2021, s/p). [prelado o superior de un convento de cenobitas (Nuestra traducción)].

aspecto se condice intertextualmente con la xilografía (ver *Figura 13*) donde si bien se advertía un ambiente árido y agrietado, la presencia del *kolli* lo revitalizaba.

Es necesario insistir que esta presencia del *kolli* se refuerza al configurarlo como un personaje vegetal que, de un lado, presenta un aspecto físico, y que, de otro lado, es capaz de afectar y ser afectado. La dimensión material, por ejemplo, se traduce en un cuerpo que se describe fragmentariamente en vocablos como «dedos», «espaldas», «ojos» (con los que mira el cielo) y «ojeras». Asimismo, aseveramos que posee la facultad de afectar a la propia naturaleza cuando descorre la cortina de la mañana para iniciar las acciones (“[...] deshilvana las bambalinas del alba”); pero también la de ser afectado por un agente externo —no se precisa cuál (quizá serían los cerros)—, y que se manifiesta a manera de consecuencia en la condición cromática de sus ojeras y de su llanto. En síntesis, se describe al *kolli* vertebrado por un componente físico y otro psicológico relacionado a la afectividad; esto se complementa con las acciones de los demás personajes, los vientos y el sol, donde este astro permite ubicarnos en la mañana/tarde a raíz de su luminosidad. Así, el protagonismo de la naturaleza remarca la territorialidad y reposiciona a otros cuerpos al situarlos como el centro del poema.

El segundo segmento (vv. 15-18 y cuyo título es “El crepúsculo”) pone de manifiesto un nuevo matiz en la cromaticidad que urde el poema desde uno de sus frentes²⁰¹. Si la escena anterior culminaba en un primer plano preocupado en el *kolli*, ahora, en cambio, el plano se amplía para enfocar el crepúsculo que a través del animismo adquiere la capacidad de echarse sobre las superficies de las cumbres que los personajes femeninos —solo referidos (las indias)— han dejado limpias y recortadas. Además, partiendo de la secuencia del poema, notamos que de los remanentes luminosos de la primera parte se traslada hacia una oscuridad que las estrellas refieren metonímicamente en alusión a la noche que está a punto de poblar el espacio (la barriada). La máquina de filmación, por su parte, mantiene la imagen del horizonte para indicar el relevo temporal que ejecuta el poema. Esto se consigue por la metáfora que homologa al sol con un cuerpo que va cayendo (léase desapareciendo) detrás de las montañas, lo cual cede el paso a la

²⁰¹ Es claro que “el kolli” muestra trazas de una conciencia que funge de disparadora al desarticular la idea de la palabra escrita como la única portadora del sentido. Por ello, este poema explora y sondea nuevas aristas sensoriales que nos podrían conducir a revisar el texto desde los frentes de la plástica, por ejemplo, gracias a la inserción de vocablos como «paletadas», «amorotamiento», «desvaído», «acuarelas» e, incluso, la brillantez del sol. Queremos dejar esta nota para futuros estudios que deseen abordar la poesía de Alejandro Peralta desde nuevas dimensiones que refrescan y que exigen interpretaciones-otras.

noche y a las estrellas como nuevos agentes del poema (“Al descolgarse el sol detrás de la montaña / las estrellas invaden la barriada”).

El tercer segmento (“La noche”) resulta potente por la manera en que este mecanismo de filmación se desplaza hacia el encuentro de la figura central del poema: el *kolli*. Pero antes de ello, es pertinente advertir una escena de sumo interesante toda vez que asistimos a escuchar una voz animal que se manifiesta en los ladridos. En ese sentido, afirmamos que el componente cósmico se realza como una estrategia de afirmación del espacio natural andino no solo a través de presencias con condiciones de humanidad, sino también desde la propia animalidad vía lo auditivo en el sonido que emite la naturaleza. Incluso esta voz no se limita a un simple alarido, pues la conciencia estética la densifica hasta concebirla como un cuerpo dinámico: puede saltar como si tuviera miembros inferiores y nosotros —en tanto lectores— tenemos el privilegio de observar la incorporeidad acústica en las imágenes de las «pedradas» y de los «pelotones». Este último rasgo confiere a los ladridos un sentido de colectividad bullente que tensiona con la atmósfera silenciosa de la noche; es más, la irrupción sonora sobre el ambiente nocturno se extrapola en la dispersión de los versos. Leamos y veamos la escena:

Saltan
 como pedradas
 del socavón de la noche
p e l o t o n e s d e l a d r i d o s
(Peralta, 2006, p. 66).

Por la propiedad muda de la palabra escrita, el signo debe ser motivado, perturbado y torcido en la página en blanco para que comience a derramar su liquidez semántica. Esto, desde luego, se consigue con la disposición deliberada de los versos en la página al exigir su percepción visual de los gestos que se performan²⁰². Dicha característica fue explotada en las vanguardias literarias y *Ande* no fue la excepción; de tal manera, lo que el poema sugiere es aprehender tanto el plano acústico como el componente visual de estos ladridos. Otro ejemplo de este gesto de la palabra lo hallamos en los vv. 4-8, que

²⁰² Antenor Orrego, en el prólogo al poemario *Las barajas i los dados del alba* (1938), acuña una particular manera de referirse al movimiento vital de los versos en la página. El filósofo cajamarquino menciona que, para entenderlos —sobre todo en la dinámica vanguardista (a la que responde el poemario de Alejandro Peralta)—, “se necesita *ver* el gesto [de la palabra], fijarlo de alguna manera” (p. 8; énfasis del autor), pero sin perder de vista que se trata de un recurso técnico. En este prólogo olvidado de Antenor Orrego, son sugerentes los títulos de las subdivisiones: «Negativo fotográfico», «El gesto de la palabra», «El don del humor» o «Imágen [sic] múltiple». Por otro lado, prestemos atención a que esta entrada textual del poemario de Nicanor A. de la Fuente fue escrita en 1928.

corresponden a la escena en la que el sol esparce a los jilgueros como si fueran sustancias cromáticas sobre la pampa; aunque cabe precisar que los recursos empleados sirven para seguir nutriendo al espacio natural altiplánico. Una vez explorada esta breve escenografía de los ladridos, se configura el tramo final del poema: la aparición del *kolli* como el personaje protagonista y sobre el que la máquina filmadora regresa.

Dejando a un lado la voz animal, este ojo mecánico retorna al personaje-eje del texto; así, son dos momentos donde lo fílmico se concentra en el *kolli*. El primero corresponde a un encuadre cerrado (*close-up*) que se aproxima al rostro de aquel, específicamente en los ojos (“Las pupilas se astillan en las ramas”). Según este verso, dichos órganos tienen la facultad de multiplicarse en varios vectores visuales; por lo tanto, no es casual que en el segundo momento el poema culmine recurriendo a las mayúsculas que realzan al *kolli* pensándolo bajo la imagen de un atalaya o de un vigía al que el locutor personaje —que aparece por única vez en el poema— le desliza el siguiente imperativo: “DIRIGE EL VERTIGINOSO TRAFICO DE LOS VIENTOS”. Aquí, la sinuosidad de estas corrientes se estructura en un concepto concreto: el tráfico que remite a los efectos de la modernidad en la geografía andina; no obstante, llama la atención que el elemento natural sea el encargado de ordenar el espacio cósmico con la modernidad en su seno. En resumen, en este fragmento la cámara filmadora se acerca nuevamente al *kolli* para brindarle más insumos fisiológicos («pupilas») y para delinear su arista cognitiva («dirige»).

En este orden, ¿dónde está el personaje transcultural del poema? Por un lado, sostenemos que el factor transcultural se halla en la apropiación y en la manipulación de un mecanismo cinematográfico (elemento de la modernidad) que permite mostrar a la naturaleza de la zona altiplánica y, en particular, al *kolli* como protagonista de la flora puneña. Así, esta sensibilidad cinemática que transmite el poema modifica el contenido de un discurso donde se privilegia al hombre como el centro o el protagonista de la acción y, más bien, se coloca al sustrato natural como el actor principal de la pieza. Este gesto es poderoso para la época, pues entidades como los vientos, el sol, la pampa, los jilgueros, los ladridos y el propio *kolli* se modelan bajo un pensamiento animista que les otorga ribetes corporales y muchas veces humanos, y que implica no tanto una alusión indirecta al hombre como un cuestionamiento del orden estatuido por él. Dicho brevemente, se opera con un recurso occidental o, mejor, se instrumentaliza a tal estrategia del horizonte de la modernidad para transmitir una porción vital de lo natural altiplánico.

Por otro lado, centrándonos en el contenido de este poema-película, aseveramos que el *kolli* es un personaje sinecdóquico²⁰³ cuya condición transcultural radica en problematizar la figura del hombre, ya que la conciencia estética del autor echa mano de características físicas (dedos, ojeras, espaldas, pupilas), afectivas (llorar) y cognitivas (atisbar y dirigir) para construir a dicho árbol de la región surandina. Así las cosas, el poema propone al *kolli* como un cuerpo-recipiente de insumos externos e internos para subrayar no solo a la naturaleza altoandina como un lugar identitario, sino, más bien, y este es uno de nuestros argumentos, que su presencia responde a la insistencia de que esta sería la entidad que debe equilibrar dos esferas: una que corresponde a lo cósmico y otra que implica a la modernidad. Entonces, se trata de dos lógicas que coexisten y en los que la armonía o el entusiasmo son suspendidos para evidenciar que aun cuando la naturaleza y el ser humano interactúan con la modernidad, ello no supone dejar de sospechar de esta (recuérdese la imagen del tráfico vertiginoso).

En un sistema de pensamiento similar sobre los personajes, encontramos el poema “cristales del ande”. Lo transcribimos a continuación:

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	1
Wagner en caballerizas i establos	5
El pañuelo de la mañana limpia los ojos	

²⁰³ Vid. Bottiroli, G. (1993). Per una retorica del personaggio. En *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia* (pp. 106-126). Torino: Bollati Boringhieri. En este apartado, el investigador italiano desarrolla a los personajes según cuatro provincias figurales: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia y la negación (antítesis). Sobre el personaje sinecdóquico, el autor refiere que este se configura cuando “è *l'esemplare* di un cetò, di una mentalità, di un'epoca, oppure quando è *l'incarnazione* di un valore, di un concetto” (p. 116; énfasis del autor). [es el *ejemplar* de una clase, de una mentalidad, de una época; o cuando es la encarnación de un valor, de un concepto (Nuestra traducción)]. En el caso del poema “el kolli”, si bien se trata de un árbol construido en base a una lógica animista, lo que representa es una parte (léase un fragmento) de todo el componente vegetal altiplánico. De tal modo, el *kolli* es un ejemplar de cómo la lógica del texto concibe a la naturaleza como una fuente que representa la desarticulación y la disidencia respecto del pensar antropocéntrico del mundo. Agradezco al profesor Camilo Fernández Cozman, quien me facilitó el libro de Giovanni Bottiroli para su lectura.

de los viajeros

Al trote, al trote, por la acuarela del camino 10
Delante, los asnos chambelanes
detrás, las llamas infantas
i los caballos andinistas

TITICACA EMPERADOR

en los hombros su peplum de alas prusia 15
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 20
las vírgenes de las rocas
las lenguas

picadas de jilgueros

VENUS DE BRONCE

ojos mojados de totorales 25
frentes quemadas de relámpagos
piernas mordidas de peñascos

APRISA

APRISA

APRISA 30

En las espaldas las legumbres para la kermesse nutricia

E L S O L

se ha desmenuzado como un desbande de canarios

(Peralta, 2006, pp. 35-36).

Si en los poemas anteriores (“chozas de medio día” y “el kolli”) resaltaba la naturaleza desde una óptica vitalista y la relación de aquella con el ser humano, lo que además permitía una apropiación, aclimatación y conversión de los presupuestos occidentales a nuevos intereses; ahora, en “cristales del ande”, esta situación se potencia si nos detenemos en los personajes. Afirmamos ello porque este texto que cierra la tercera hebra de la poesía transcultural los acuna en función de tres dimensiones que conviven en el poema: a) *la animal*, b) *la natural* y c) *la humana*. No obstante, cabe señalar que

estas esferas no están separadas por barreras rígidas, pues las líneas que supuestamente las dividen devienen demasiado porosas y los cuerpos demasiado lábiles. Por ello, no resulta extraño que estas dimensiones se entrecrucen tensamente para decantar en nuevos productos culturales simbólicos que no pertenecen ni a una lógica exclusivamente occidental ni tampoco a una forma de pensar estrictamente andina. Antes bien, sostenemos que los personajes de “cristales del ande” poseen sus propios saldos de sentido sin abandonar los desencuentros que albergan en su constitución.

El desarrollo del poema describe un amanecer en el que los gallos y los animales de las caballerizas emiten los primeros sonidos y donde las brisas y el camino son contruidos a la manera de un fresco a raíz de la sutilidad que remarca lo táctil y lo visual. Luego aparece la figura del lago mientras un colectivo de mujeres indígenas se desliza vitalmente por el camino-acuarela para, finalmente, cerrar con la irradiación múltiple de la energía solar. En síntesis, se trata de un amanecer andino donde los animales, la naturaleza y el ser humano realizan sus actividades cotidianas en presencia de una fuerte sensorialidad y de un dinamismo que intensifican la significación textual. Para efectos de la interpretación, hemos identificado tres momentos que dialogan con la secuencia poemática y con las dimensiones advertidas: el primero refiere a la presencia animal en los vv. 1-13; el segundo, a la presencia de lo natural en los vv. 14-17; y el tercero comprende la arista de lo humano en los vv. 18-31. Asimismo, es necesario aclarar que la transculturación en este poema posee una gradiente mayor a la de los anteriores.

Reparemos en la dimensión de lo animal en “cristales del ande”. Pese a que existen marcas textuales en el poema a causa de la separación de las estrofas en grandes bloques, nos interesa destacar tres secuencias: una en la que tanto los gallos como los agentes animales de la caballerizas y los establos profieren sonidos; otra donde las brisas de la mañana se instalan en el escenario; y la última en que aparecen nuevamente los cuerpos animales, pero contruidos de forma particular respecto de los iniciales. Así, es innegable que esta primera dimensión se estructura bajo un sistema de pensamiento animista desplegado en metáforas interesantes como las siguientes: “i acribillan de navajas polítonas / LAS CARNES DE LA MAÑANA”; aquí, estas navajas materializan el canto de los gallos que se internan y que tienen la capacidad de rasgar a una mañana estructurada bajo una metáfora ontológica, pues el tiempo trueca su condición abstracta por la de un

cuerpo en la figura de la carne²⁰⁴; o también cuando el locutor no personaje dice “El pañuelo / de la mañana” para referirse a las brisas matutinas del ambiente andino.

En tal sentido, un aspecto sobre el que cabe enfatizar es que en este tramo del poema (vv. 1-9) se apela al sonido animal —«polítonas» y «Wagner»—, y donde el hecho de recurrir a un compositor occidental para realizar el proceso de analogía con los ruidos que brotan de las caballerizas y de los establos permite incorporarlos a un coro polifónico. Pero se trata de un coro particular, dado que la voz humana ha sido desplazada para realzar la presencia animal: gallos, asnos, llamas, caballos, entre otros. Este punto es crucial porque, de algún modo, anticipa un choque (léase una fricción) donde se presentan dos frentes culturales y en el que la naturaleza va imponiendo sus condiciones. Todo ello se consigue con recursos metafóricos; empero, ¿cómo se comprueba el proceso transcultural? Sostenemos que este primer momento sirve de puente para la transculturación, debido a que se trata de una dinámica tensional que no solo requiere del campo figurativo de la metáfora, sino también del de la metonimia para transculturar la figura del personaje animal. Aterricemos la idea con la lectura de este fragmento:

Al trote, al trote, por la acuarela del camino 10
Delante, los asnos chambelanes
detrás, las llamas infantas
i los caballos andinistas
(Peralta, 2006, p. 35).

Tal como se observa, el coro polifónico continúa engrosándose ya no con el sonido gutural emitido por los animales y sí con el que ejecuta su propio cuerpo, específicamente las patas que en contacto con la superficie terrestre producen un nuevo matiz tónico que se acopla a los anteriores. Dicho esto, lo gravitante de “cristales del ande” inicia cuando aparecen los primeros personajes transculturales, a saber: los agentes animales. Del fragmento, recuperamos a tres: los primeros son los asnos que se equiparan con personajes de alcurnia (chambelanes) y que podrían estar asociados a un modernismo residual que aún late en el texto de Peralta; los segundos, por su parte, son las llamas (animales oriundos del Ande latinoamericano) que también se contrastan con un

²⁰⁴ Otra lectura que arriesgamos estriba en que estas carnes de la mañana aludirían a la densa nubosidad que presentan las zonas surandinas, debido a que estos cuerpos gaseosos poseen una mayor concentración de vapor de agua y, por ello, su morfología es motivo de homologación como si se tratasen de entidades carnosas que pueden ser rasgadas por objetos punzocortantes (el canto agudo de los gallos).

personaje ligado a la descendencia de la corona del rey y que sigue en la línea del registro modernista; los terceros son los caballos, animales que simbolizan la invasión española y que interactúan con la carga que le brinda el vocablo «andinistas».

El proceso de transculturación de estos tres personajes radica en que se toma un elemento de un horizonte cultural distinto al de origen: el occidental en diálogo con el contexto andino. De esta manera, tanto los asnos como las llamas se asocian a sujetos que nos remiten a un dominio espacial diferente respecto del imaginario andino; y de igual modo sucede con los caballos, quienes han sido descontextualizados para resituarlos en los escenarios del Ande, los cuales, a su vez, los nutren de un nuevo contenido. A despecho de lo que Ángel Rama (1987) sostenía sobre la desculturación como parte de la dinámica transculturadora, no comulgamos, por ejemplo, con que estos tres personajes sufran un proceso de desculturación. Principalmente porque tal idea supone una pérdida de elementos de la cultura que se ubica en una posición menos privilegiada y facilita que la otra cultura (la de poder) se imponga sin que el grupo con el que tense ofrece resistencia. Por ello, nuestra postura es que en “cristales del ande” los animales son personajes transculturales en el entendido de que se erigen en cuerpos-otros que exigen nuevas interpretaciones.

Siguiendo con la lectura de los versos citados, advertimos una dinámica de imposición y una de resistencia por parte de los frentes culturales occidental y andino, respectivamente. La imposición se percibe en la figura de las llamas, a quienes por medio del recurso sustantivo-sustantivo se les ha endilgado el calificativo de infantas y que, además, se aleja del contexto agrícola que delinea el texto; la resistencia, por el contrario, y que dialoga con un proceso de apropiación enriquecedora, tiene que ver con el hecho de manipular al caballo y transformarlo en un nuevo agente animal habida cuenta del contexto distinto en el que habita, y, por supuesto, a causa de las acciones ya no tanto bélicas-invasoras como agrarias que ahora está presto a ejecutar. Estas dos imágenes ensamblan un contrapunto interesante; por ende, en esta primera dimensión concerniente a la esfera animal, cabe graficar un entrecruzamiento cultural tenso por medio de un quiasmo que el propio poema nos proporciona indirectamente (ver *Figura 16*):

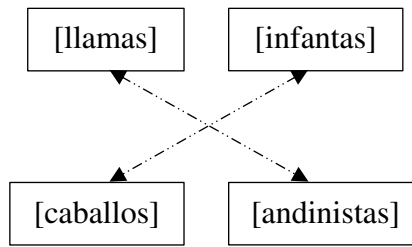


Figura 16. Quiasmo transcultural

El segundo componente (vv. 14-17) refiere a lo natural y en el poema se traduce en la figura mítica del lago Titicaca. Al igual que sucedía con los asnos, los caballos y las llamas, no solamente se emplea el campo figurativo de la metáfora para corporeizar a esta entidad líquida, sino que también se recurre a la metonimia, pues esta permite establecer puntos de contacto a merced de los procedimientos de contigüidad que se (re)crean en el personaje propuesto. En este orden, sostenemos que el componente natural parte de una metonimia que también se complementa y articula en breves sinécdoques que viabilizan la concepción del Titicaca como un personaje que disloca su propia lógica andina y que posibilita el ingreso de otras características que lo permean y que lo nutren de nuevas cargas semánticas. Esto se comprueba en el siguiente pasaje:

TITICACA EMPERADOR
 en los hombros su peplum de alas prusia 15
 contempla el júbilo de sus marineros
 i se limpia los tímpanos de un aluvión de trinos

(Peralta, 2006, p. 36).

Este tramo de la dimensión natural se apertura con una metonimia cuya elección es muy sugerente, ya que no se nos dice que “El Titicaca es un emperador”, quizá como sería la estructura de una metáfora toda vez que el verbo copulativo predica algo del sujeto. En este caso, en cambio, la anulación del verbo y la presencia —una vez más— de dos sustantivos indican una situación de proximidad entre estos dos cuerpos: el Titicaca y el emperador. Así, el locutor no personaje del poema no coloca entre paréntesis la condición majestuosa del lago de Puno, sino que la potencia bajo la figura del emperador que, junto con los «chambelanes» y las «infantas», se encargan de componer una suerte de corte palaciega en el escenario altiplánico²⁰⁵. Esta condición de pomposidad del Titicaca se sigue adensando con vocablos como «peplum» o «prusia» que remiten a

²⁰⁵ Es interesante realizar un contraste con el poema “Oda al Titicaca”, también de Alejandro Peralta, pero publicado en 1917 en el segundo número de la revista *La Tea* (ver Anexo 4). Repárese, sobre todo, en el tratamiento de cuño modernista con que el locutor se refiere a dicho lago de la zona altiplánica.

un escenario anclado en la tradición grecolatina y que sintonizan con el imaginario de la poesía modernista. Por otro lado, la secuencia de sinécdoques se encuentra en el ensamblaje fisiológico del lago: «hombros», «ojos» (“contempla el júbilo de sus marineros”) y «tímpanos»²⁰⁶.

Entonces, ¿dónde estriba el rasgo transcultural de este personaje lacustre? Argumentamos que la naturaleza transcultural del Titicaca se encuentra en la coexistencia de dos frentes culturales que se entrelazan para conformar a un personaje inédito en la tradición de la lírica peruana. Dicho de otra manera, no estamos ante el lago mítico de los Andes o frente a ciertos elementos griegos; por el contrario, asistimos a la *performance* de un Titicaca vital que se entroniza como un personaje permeado por imaginarios distintos: de ser la fuente acuosa por excelencia de la zona altiplánica (espacio andino), pasa a interactuar, en un territorio marcado por la contigüidad, con un horizonte de la cultura occidental (referentes griegos), lo cual le permite devenir al lago en una entidad-otra. A su vez, es interesante dar cuenta del mecanismo empleado, pues se toman elementos de otros lugares para depositarlos en un escenario distinto al que pertenecen con la finalidad de conseguir su torcedura y su tensión. Este proceso, por tanto, provoca una resemantización de dichos significantes occidentales en el contexto altiplánico.

La tercera dimensión (vv. 18-31), por su parte, compromete al factor humano que está representado exclusivamente en la fortaleza y en el trabajo de las mujeres andinas, personajes también transculturados. Pero antes de corroborar ello, es pertinente indicar que este nuevo tramo empieza con un par de versos que sugieren una movilidad y un dinamismo *in crescendo*, dado que de breves saltos se pasa a correr: “Domingo de ojos *saltarines* / Las calles vestidas de colores *corren* como culebras por la aldea”. Mencionamos ello porque este movimiento también estuvo latente cuando se nos presentó a los animales de la primera dimensión al incluir la locución adverbial «al trote» para incrementar rápidamente la intensidad cinética. Sumado a los saltos y al hecho de correr, esta mujeres de la zona altiplánica también ejercen una acción ligada a este campo semántico del trajín: “APRISA / APRISA / APRISA”. Es decir, se recurre al campo figurativo de la repetición²⁰⁷ —en su figura homónima— con la finalidad de dar fuerza a

²⁰⁶ Así como los gallos y los demás animales de las caballerizas emitían los sonidos que conformaban una polifonía, ahora el componente auditivo vuelve a ingresar a la escena poemática gracias a los trinos que remueven los tímpanos del lago y que siguen ensanchando el cauce acústico de “cristales del ande”.

²⁰⁷ Según Stefano Arduini (2000), el mecanismo retórico de la repetición o la iteración no representan “un fin en sí mismo [sino que] estructuran niveles de sentido” (p. 128). Así, en este poema de Alejandro Peralta la reiteración triple del adverbio «aprisa» y la ausencia de los signos de puntuación nos indican que el texto

lo que el poema pretende comunicar sobre el trabajo de estas mujeres que pueblan el escenario recreado.

Ahora bien, examinemos el fragmento donde se encuentra la naturaleza transcultural de estos personajes humanos. Leamos:

V i e n e n	20
las vírgenes de las rocas	
las lenguas	
picadas de jilgueros	
VENUS DE BRONCE	
ojos mojados de totorales	25
frentes quemadas de relámpagos	
piernas mordidas de peñascos	

(Peralta, 2006, p. 36).

El procedimiento utilizado es el mismo que en los casos anteriores: recurrir a la metáfora, la sinécdoque y la metonimia. En ese caso, la metáfora sirve no tanto para corporeizar a las mujeres, pues ya poseen la condición de humanidad, sino para homologarlas con dos entidades que echan raíces en el contexto occidental: de un lado, la figura de las vírgenes y, de otro lado, la imagen de la Venus griega. No obstante, la singularidad es que estos dos personajes no-andinos adquieren nuevos ingredientes que desarticulan su concepción tradicional si prestamos atención a que siempre se los ha concebido atravesados por una afectada sutilidad y delicadeza, según la concepción que les ha impuesto el imaginario occidental. En ese orden, los ingredientes que agrietan los lineamientos de belleza occidental toman cuerpo, respectivamente, en las «rocas» y en el «bronce»: mientras las primeras ofrecen una cuota de resistencia y de dureza por su materialidad; el segundo, aparte de ello, connota una metonimia en la que el bronce reemplaza la pigmentación de piel de las mujeres del Ande a raíz de su parecido cromático con dicho metal.

De esta manera, es potente cómo en el poema de Alejandro Peralta cuestiona y pone en entredicho un estándar de belleza que instauro el propio «pensamiento estético» occidental al haber consolidado, por medio de una narrativa a todas luces discriminatoria, la idea de los cuerpos perfectos. Es por este motivo que “cristales del ande”, sobre todo enfocado en las mujeres de la zona surandina, pone en primer plano la condición de

intenta transmitir una sensación de velocidad y de movimiento que proviene del accionar de las mujeres andinas que se encuentran en una labor cotidiana que consiste en cargar con los alimentos: “En las espaldas las legumbre para la kermesse nutricia”.

fortaleza y de vigor, así como su actitud laboriosa, dinámica y vital frente al aspecto hierático que expresan las vírgenes y la Venus (personajes occidentales). Así, construcciones como «vírgenes de las rocas» o «VENUS DE BRONCE» lo que hacen es apropiarse e intervenir sobre la materialidad de aquellas figuras que han sido representadas bajo aspectos rígidos y sin vida. Pese a que la piedra y el bronce no escapan del campo semántico de la dureza, lo que dinamiza a las mujeres estriba en el trabajo, esto es, en las labores cotidianas que realizan.

Por otro lado, destacamos también la imagen de la mujer altioplánica porque se comporta como una forma de desmontar —esta vez— la racionalidad costeño-criolla acerca de los sujetos de los Andes. De esta manera, y en ello también coincidimos con Luis Fernando Chueca (2006) y Jamir Mendoza (2013), este poema intenta quebrar con los estereotipos que se tienen sobre la mujer de la sierra. Entonces, ¿cómo opera la transculturación en este tramo? Sostenemos que se dinamiza a raíz de que la conciencia estética del poeta echa mano del repertorio de otras culturas para insertarlas creativa y críticamente en el ambiente puneño. Gracias a ello, estos personajes que son tomados de otros horizontes (las vírgenes y la Venus) sufren cambios y transformaciones en el nuevo escenario —y no pérdidas, como diría Rama (1987)—, pues sus características naturales aún laten sin llegar a desaparecer. Esto, desde luego, permite el ingreso de nuevos caracteres que lo estatuyen como una entidad-otra y henchida de sentidos ajenos y propios que se atraen y se repelen, que friccionan y que se imbrican.

Analizada la metáfora, resta evidenciar de qué manera trabajan en el texto la sinécdoque y la metonimia. En principio, ambas funcionan de forma concomitante tomando como base a las mujeres andinas. Por ejemplo, la sinécdoque de parte-todo se encuentra en los siguientes vocablos que refieren a su aspecto anatómico: «lenguas», «ojos», «frentes», «piernas» y «espaldas». En conjunto, estas palabras determinan un ensamblaje global que articula el cuerpo del personaje humano que corresponde a la tercera dimensión y que complementa a la animal y a la natural ya revisadas. En ese orden, la sinécdoque permite dar cuenta de la corporeidad del sujeto femenino que luego irá conectándose, por procesos de contigüidad, con elementos de la naturaleza. Esta última se halla en significantes como «jilgueros», «totorales», «relámpagos» y «peñascos», los cuales entran en sintonía con una parte del cuerpo de las mujeres. La inquietud sería ¿de qué manera se construye el personaje transcultural? Recordemos que ya lo hemos detectado en la figura de las mujeres andinas con nuevos componentes; sin embargo, no

solo se las carga con dispositivos occidentales, sino también con aquellos que remiten al territorio natural²⁰⁸.

Para desentrañar los mecanismos retóricos con los que se modelan los personajes humanos en “cristales del ande”, urge analizar los procesos sinecdóquicos y metonímicos. Evaluemos aquellos. En primer lugar, si realizamos un proceso de síntesis partiendo de los elementos corporales mencionados en el contexto del poema, obtenemos la siguiente cadena: [(lenguas + ojos + frentes + piernas + espaldas) = *mujer andina*]. En segundo lugar, advirtamos que estas porciones anatómicas son afectadas por elementos del medioambiente altiplánico; o, mejor dicho, son las entidades del cosmos las que intervienen y se adhieren al cuerpo del sujeto femenino. De esta manera, nos arriesgamos al sostener que se opera mediante otra sinécdoque cuya adición de insumos decanta en otra cadena: [(jilgueros + totorales + relámpagos + peñascos) = *naturaleza*]. Ahora bien, ambos procesos que congregan estos elementos individuales fragmentados se podrían aproximar gracias a un territorio que supone lo contiguo y en el que se puede llegar a pensar, además, ya no en la mujer *como* una virgen o la mujer *como* una venus —lo que sugeriría una metáfora—, sino en la idea fluyente de *mujer-naturaleza*.

Este doble operación sinecdóquica se trueca en una metonimia que permite la interacción de dos significantes porosos: «mujer» y «naturaleza», situación que nos conduce a sostener, comulgando con Giovanni Bottirolí (1993), que nos encontramos frente la labilidad del *personaje metonímico*²⁰⁹, hecho que repotencia la condición transcultural del personaje humano. Decimos que lo repotencia, pues si bien ya existe una transculturación a nivel de una fricción simbólica de imaginarios (occidentales y andinos), ahora se percibe otra: la del ser humano y la de la naturaleza entrecruzados. Para resumir este punto, proponemos que de un lado habría una transculturación que se ejecuta al resignificar a la mujer andina y al prototipo de mujer occidental (la virgen y la

²⁰⁸ Sobre este aspecto, comulgamos con lo que asevera Jorge Cornejo Polar (2003) sobre “cristales del ande” y, en específico, acerca del fragmento que venimos analizando (vv. 20-27). Según el crítico literario, en este pasaje del poema se evidencia la “*interpenetración del ser humano con el mundo natural*: lenguas, ojos, frentes, piernas llevan su huella” (p. 217; énfasis nuestro). Esta «interpenetración» va creando pliegues simultáneos de contigüidad donde los personajes (humanos y naturales) se tornan porosos y fluidos.

²⁰⁹ “Metonímico sarà dunque il personaggio *la cui identità è labile*” (Bottirolí, 1993, p. 123; énfasis nuestro). [Metonímico será, entonces, el personaje *cuya identidad es lábil* (Nuestra traducción)]. Es crucial rescatar la «labilidad» que se menciona en esta cita, pues se comporta como una de las características del personaje metonímico y, a su vez, como una condición que permite un flujo multidireccional de elementos, patrones, cargas semánticas, entre otros, de las dos entidades puestas *vis-à-vis*. En ese sentido, y tomando el caso propuesto por Giovanni Bottirolí, un claro ejemplo del personaje metonímico sería el hombre-bestia que se construye y se representa en *La metamorfosis* de Franz Kafka, así como en otras de sus novelas.

Venus) realizando la enérgica condición física producto del trabajo; y, de otro lado, habría una segunda transculturación en tanto el personaje humano tiene la capacidad de afectar y de ser afectado en función de la propia naturaleza.

En este orden, es interesante el juicio de Gilles Deleuze (1996) acerca del devenir. Para este autor, “[D]evenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino *encontrar la zona de vecindad*, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula” (pp. 11-12; solo el primer énfasis es nuestro). En el presente poema, se desliza la labilidad de un cuerpo permeado por características humanas y no humanas que lo sitúan en una posición intersticial, esto es, en la zona del umbral que no le da la oportunidad de pertenecer a un espacio fijo, seguro o cristalizado. Así, la mujer-naturaleza de “cristales del ande” se encuentra en un constante movimiento y en un fluir cuyos vectores de sentido siguen nutriéndose; por tal motivo, cuando nos referíamos a que el personaje enfocado en la mujer andina era metonímico, la intención era rescatar su carácter difuso. Además, el espacio de contigüidad que procura la metonimia se aproxima a la *zona de vecindad* (Deleuze) y a la labilidad (Bottiroli) que supone este personaje humano-natural transculturado.

Entonces, la metáfora, la sinécdoque (dinámica disgregadora) y la metonimia (dinámica articuladora que no llega a fijar) son mecanismos que posibilitan reparar en las transculturaciones que se ejecutan en la dimensión del ser humano. Aun cuando se coloca a la mujer andina como la protagonista para descentrar y tensionar con ciertos paradigmas occidentales, no debemos perder de vista que la naturaleza se imbrica con aquel sujeto femenino para dar cuenta de su potencia y de la vertebración entre ambas. Hemos colocado los juicios de Bottiroli y Deleuze en este último tramo del poema porque nos parece el texto más completo donde aparece el personaje transcultural; sin embargo, ello no impide que los fragmentos anteriores de los animales (asnos-chambelanes, llamas-infantas y caballos-andinistas) y de la naturaleza (TITICACA-EMPERADOR) puedan leerse bajo este lente crítico y con la respectiva pertinencia. Finalmente, es importante reparar en la condición del personaje transcultural de *Ande*, pues a pesar de que no existe una voz articulada ni mucho menos un diálogo entendido como intercambio verbal, este sujeto performa y significa con el cuerpo, y se lo ensambla negociando y friccionando con diversos elementos pertenecientes, cuando menos, a dos horizontes de pensamiento.

En resumen, en esta tercera hebra de la poesía transcultural correspondiente al personaje analizamos tres poemas. En el primero (“chozas de medio día”), se comprobó cómo una serie de animismos encadenados en los diversos personajes de la naturaleza altiplánica permitían transculturar la idea antropocéntrica del mundo al poner de relieve los sustratos animal, vegetal y mineral. En el segundo (“el kolli”), gracias a un mecanismo cinematográfico y por medio del manejo de la sensibilidad de la cámara filmadora, se capturaron momentos henchidos de vitalismo en los que el *kolli* hacía las veces de un personaje sinecdóquico; su naturaleza transcultural estribó en que a partir del empleo de recursos y técnicas de la industria occidental se logró colocar en primer plano al entorno andino, el mismo que dialoga complementariamente con el hombre y con la modernidad. En el tercero (“cristales del ande”), en cambio, el factor transcultural del personaje se operaba a merced de metáforas, sinécdoques y metonimias en tres dimensiones: la animal, la natural y la humana en la figura de la mujer andina.

3.2.3.4. Hebra de la cosmovisión

Hemos llegado a la costura que va completando el tejido de la poesía transcultural en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta. Por ello, en este apartado nos centraremos en la cosmovisión de los dos poemas que restan analizar: “canto en brumas” y “el indio antonio”. Tal como habíamos planteado, no se trata de que un texto no presente un léxico, una estructuración literaria o un personaje transcultural en su interioridad; antes bien, lo que aseveramos es que un poema puede desarrollar uno de estos componentes en mayor o menor medida y de acuerdo con sus particularidades. Asimismo, es imposible pensar que un discurso no teja alguna visión de mundo, como se ha comprobado en los poemas que hemos explorado. Dicho esto, en la hebra de la cosmovisión enfatizaremos cómo esta se inyecta en las diferentes secciones del poema y cómo este, desde su propia lógica, vigoriza y se relaciona multidireccionalmente con la visión del mundo. Leamos “canto en brumas”:

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

Tengo clavado un tumor en la garganta

1

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

Los carbones cardíacos de la locomotora
han quemado los horizontes de los días 5

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 10

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

(Peralta, 2006, p. 63).

Quizá sea llamativa la razón de insertar un texto que guarda puntos de contacto, en cierta medida, con los discursos que analizamos al principio y que bien podrían dialogar con los *poemas-base* o con aquellos *en vías de transculturación*. Esto se puede comprobar rápidamente dada la distribución de los versos, sobre todo si advertimos que “canto en brumas” propone una lectura lineal y ya no una fragmentada, tal como sí se planteaba, por ejemplo, en los *poemas transculturales* que aprovechaban el espacio de la página en blanco; otro rasgo es que se retorna a la presencia de un locutor personaje a diferencia de los anteriores donde primaba un talante descriptivo/narrativo a raíz del locutor no-personaje. Incluso, si quisiéramos destacar un aspecto no tan obvio como los mencionados, las estrofas cuatro (vv. 7-8), cinco (vv. 9-10) y seis (vv. 11-12) contienen versos que fueron cultivados con mayor asiduidad en los terrenos poéticos del modernismo: eneasílabos y endecasílabos²¹⁰.

A pesar de ello, “canto en brumas” presenta un aspecto significativo sobre un insumo que a lo largo de *Ande* aparece de manera lateral y no por eso menos importante: nos referimos a la figura de la máquina como un símbolo de la modernidad que se intentó trasladar también a lo geográfico. Pero, ¿cuál es el realmente el papel de la modernidad en este poema? ¿hacia dónde apunta su dinámica? Solo para recordar cómo estas entidades mecánicas junto a ciertos significantes del progreso son representados en *Ande*, bastaría traer a colación tres poemas: “la pastora florida”, donde existía un leve

²¹⁰ Es interesante indagar en la disposición de estas dos formas métricas en el poema, ya que se encuentran sugestivamente a manera de pareados versales en los que se ha colocado un verso de cada uno, es decir, un eneasílabo y un endecasílabo. Además, encontramos a una rima con resabios residuales en las estrofas cuatro (“Tengo agarrotadas las *manos* / i en el cerebro un puñado de *vidrios*”) y cinco (“Se me van a romper las *órbitas* / i me van a saltar sangre por las *yemas*”).

entusiasmo en el entendido de que las máquinas interactuaban con el ser humano y la naturaleza en un escenario andino; otro es “balsas matinales”, texto en el que se comenzaba a sospechar de una modernidad que irrumpía violentamente en el territorio altiplánico, específicamente en la imagen trastocada del lago Titicaca; y el otro es “andinismo”, poema que nos mostraba una apropiación de parte del locutor sobre las hélices, las cuales van entretejiéndose con la esfera cósmica para connotar su potencia.

Frente a esta situación, la modernidad en este texto de Alejandro Peralta, desde la lectura que manejamos, aparece para perturbar (entiéndase también como intervenir) de dos maneras: 1) *externamente*, lo cual se percibe tanto sobre el cuerpo del locutor personaje como del referente construido; y 2) *internamente*, aspecto que se evidencia en las fisuras de la voz que articula el poema (locutor). Ahora bien, es necesario desgajar e indagar estos dos espacios sobre los que la locomotora, en tanto elemento sinecdóquico de la modernidad, ejecuta sus acciones; sin embargo, no hay que perder de vista que esta máquina no funciona de manera aislada, sino en confluencia con el aspecto amoroso que se desliza en el tramo que contempla los vv. 11-14, donde se refiere al ser amado. Expuesto lo anterior, argumentamos que en el poema hay una visión desencantada de la modernidad que tensiona con el factor de los afectos; por ello, hemos elaborado un breve cuadro que nos permitirá dilucidar sobre las dos consecuencias que ocasionan la locomotora y la separación amorosa (ver *Figura 17*):

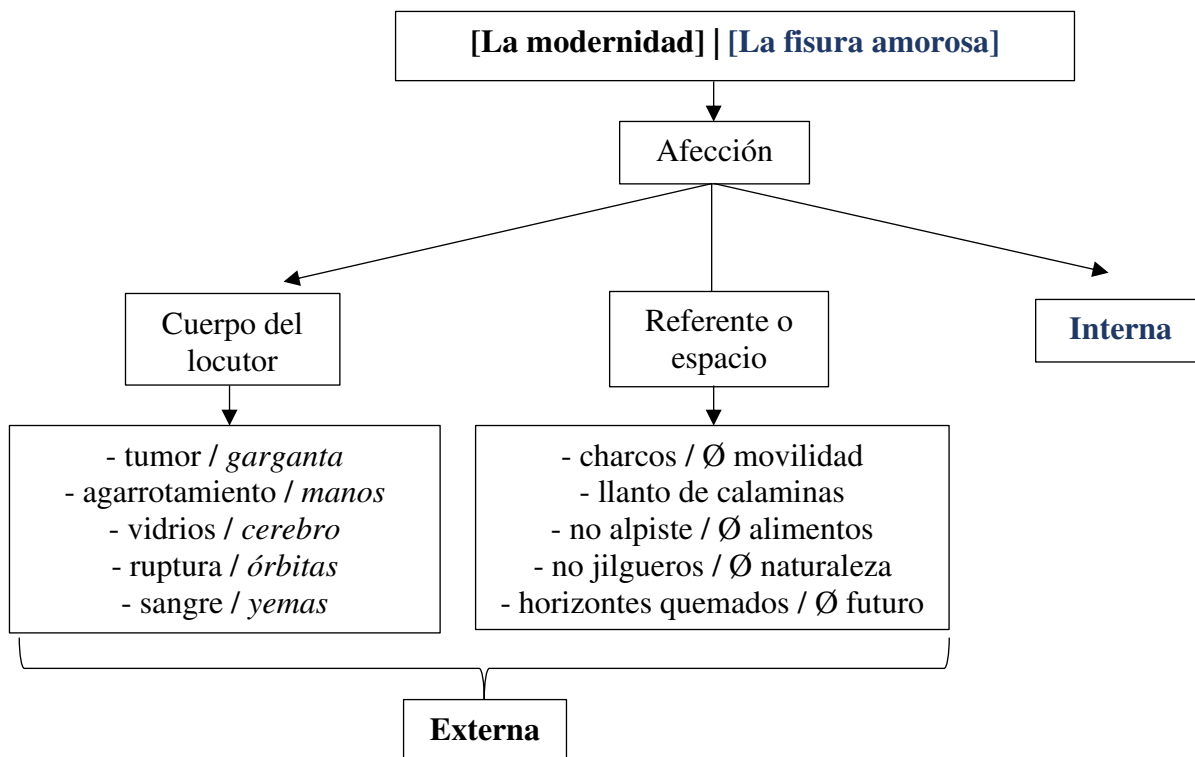


Figura 17. Consecuencias de la modernidad y la fisura amorosa

A partir del presente diagrama, queremos poner de manifiesto que esta modernidad se encuentra estrechamente ligada a una lógica capitalista cuyos pilares estriban en la extracción, la contaminación y la depredación tanto de la esfera humana como de la no-humana (el ecosistema en general). Así, este sistema económico que se había instalado en el departamento de Puno —y también en el de Arequipa— es representado en texto literario bajo una secuencia de versos que lo desnudan y lo sitúan dentro de un cauce crítico en el que ya no se sospecha ni se cuestiona su presencia; por el contrario, se evidencia, con pruebas concretas, lo que esta modernidad ha provocado en diferentes entidades. Por ejemplo, al enfocarnos en la afección externa, constatamos rápidamente que el locutor personaje sufre una fragmentación negativa de su cuerpo, el cual, aparte de verse afectado por ciertas molestias o por condiciones disfóricas, ya no es posible de que pueda volverse a articular²¹¹.

²¹¹ Recuérdese, al respecto, el poema “cristales del ande”. En dicho texto, si bien el cuerpo de las mujeres andinas había sido escindido a través de una serie sinédoques (la parte por el todo), estos mismos fragmentos anatómicos eran recompuestos o, si se quiere, rearticulados inmediatamente a través de procesos metonímicos que iban en diálogo con ciertos elementos del medio natural. En ese sentido, esta operación discursiva de “cristales del ande” no concebía la idea de un cuerpo roto o quebrado, pues el objetivo era una síntesis que tomaba como base esta «zona de vecindad» deleuziana (o también espacio de

Es más, los elementos corporales de esta voz ficcional se encuentran atravesados por malestares que lo aquejan, lo dañan o lo laceran. La protuberancia maligna del tumor en la garganta supone la imposibilidad expresiva a nivel verbal; el agarrotamiento o adormecimiento de ambas manos implica una inoperancia de dichas partes corporales y, a su vez, una cancelación de la capacidad escritural si pensamos en la mano como una metáfora del quehacer literario. En adición a ello, la imagen de un cerebro incrustado de vidrios nos conduce a inferir que la facultad cognitiva y creativa del locutor ha sido cancelada por estos objetos punzocortantes. De igual modo, la potencial ruptura de las órbitas se emparenta con la imposibilidad de observar, esto es, la dilución del sentido de la vista; asimismo, el sangrado de las yemas de los dedos solo corrobora lo inservible que resultan las manos de este sujeto ficcional²¹². Todo este encadenamiento de eventos desafortunados acontece en el cuerpo del locutor personaje como un efecto tangencial de la modernidad, pero intensificado también por el factor amoroso que experimenta.

Continuando con el plano de la afección externa, el otro factor perjudicado es el contexto en el que se desarrollan las acciones que comunica el locutor, y de manera puntual en la segunda estrofa (vv. 2-4). Aquí son sintomáticas las imágenes de los charcos, debido a que estamos frente a pozos de agua estancada, sin movilidad ni vitalidad. Luego, el incesante llanto de las calaminas —humanizadas bajo un tímido animismo— también indica una atmósfera que se sigue inyectando de un aliento pesimista. Finalmente, la ausencia del alpiste y del canto de los jilgueros, a raíz de la inserción de partículas que denotan privación («no» y «ni»), sugiere cómo se daña el espacio vegetal-alimenticio y animal-sonoro del lugar. Este breve bloque que se complementa con el anterior demuestra cómo la modernidad (en la imagen de los carbones y de la locomotora), contemplada desde otro ángulo, hace mella en la externalidad del hombre y del referente. Estos acontecimientos, a todas luces, conducen a que se proponga una visión desencantada de la misma.

contigiüidad) entre el ser humano y la naturaleza. Una situación distinta, en cambio, sucede en “canto en brumas”, donde el cuerpo se desmantela, se descoyunta, pero no se sintetiza.

²¹² Estos acontecimientos malhadados que intervienen de manera hostil en las órbitas y en las yemas del locutor se expresan de manera sugerente en los siguiente versos: “Se me van a romper las órbitas / i me va a saltar sangre por las yemas”. Al respecto, traemos a colación el comentario neurálgico que sostiene Juan Luis Cáceres (1973): “La profusión de las “eres” en estos versos *nos expresan con más fuerza la sensación de aquella desesperación interna*” (p. 226; énfasis nuestro). Es decir, el plano fonético del texto (léase formal) desempeña un rol cardinal, pues sigue agregando capas semánticas al tejido poético.

Tal como se ha podido observar, este símbolo de la modernidad ejecuta dos movimientos sintomáticos: de un lado, porque capitaliza la corporalidad humana toda vez que le sirve para instrumentalizarla, esto es, para convertirla en el combustible que mantiene en pie su enfermiza sed de avance y de progreso acelerados, situación que termina por consumir y trastornar al hombre como se aprecia en el poema que venimos analizando; y, de otro lado, porque también capitaliza y deteriora el ambiente natural privándolo de sus entidades constitutivas y alterando su equilibrio. Incluso se llega al culmen de esta *performance* depredadora en una trágica imagen donde la locomotora clausura, anula y, sobre todo, lapida el futuro, lo cual se expresa en una angustiante y en una dramática desesperanza en los siguientes versos: “Los carbones cardíacos de la locomotora / han quemado los horizontes de los días”. Dicho de otra manera, aun cuando esta máquina ha sido humanizada en la figura tácita del corazón («cardíacos»), su potencia destructiva ha llegado a límites insospechados.

Por otro lado, sin embargo, ¿qué sucede con la afección interna? Argumentamos que esta se encuentra relacionada con el factor transcultural de la cosmovisión que propone “canto en brumas”, sobre todo si atendemos que al privilegiar el componente subjetivo del ser humano se permite tejer una resistencia implícita. En ese orden, cabría plantearnos la siguiente inquietud: aun cuando la modernidad capitalista haya fracturado al hombre y a la naturaleza, ¿con qué arma se le puede hacer frente? En otras palabras, ¿desde dónde tensionar y poner resistencia a este sistema apabullante? Las emociones, los sentimientos, los afectos; en suma, la subjetividad del ser humano es un lugar que ha ofrecido una cuota de disidencia ante la lógica capitalista a pesar de que esta última ha comenzado a erosionar, manipular y —enfaticamos en esto— controlar nuestras formas de sentir²¹³. Así, el sustrato afectivo de “canto en brumas” es reactualizado y activado por la fisura amorosa producto del distanciamiento entre el locutor y el ser amado (“Sorbo lejanías de tu lengua”) bajo visos románticos²¹⁴ (“como una ampolleta de láudano”).

²¹³ Vid. Ahmed, S. (2015). Introducción: sentir el propio camino. En *La política cultural de las emociones* (pp. 19-45) [Trad. de Cecilia Olivares Mansuy]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

²¹⁴ En un breve pero interesante artículo titulado “Problemática vanguardia”, Noé Jitrik (2011) ha deslizado una poderosa pregunta que se puede actualizar en “canto en brumas”. El crítico se plantea lo siguiente: “¿Será forzado poner en paralelo las resistencias a la razón de la afectividad romántica con las reparaciones que ponen en la picota al «logos» en algunas vanguardias?” (p. 44). Es cardinal cómo el sustrato romántico ayuda a sabotear —aunque ahora desde el tejido poético vanguardista— a estos símbolos de la modernidad como productos de la razón (el logos).

Los dos versos finales, en efecto, subrayan las dimensiones afectivas que se entrecruzan en la interioridad del locutor personaje: “Para dolerme más has dejado bajo la almohada / tu pañuelo de lágrimas i tus últimas palabras”. Esta estrofa es clave para entender la potencia y el rol que juegan las emociones en el texto; por ello, una vez más ensayamos y arriesgamos un ejercicio de lectura al proponer que el elemento transcultural de “canto en brumas” descansa en la afectividad como el espacio hermético donde la lógica de la modernidad no puede ingresar tan fácilmente, motivo por el que se da paso a un encuentro friccional. De esta manera, el componente emocional se traduce en dos entidades henchidas de sustancia afectiva: el pañuelo y un posible papel (¿carta?) sobre el que se encarnan las palabras postreras dirigidas al locutor. Además, otro punto que cabe destacar es el hecho de que estos objetos se encuentran escondidos debajo de la almohada, lo cual refuerza que al no estar a la mano de la modernidad —como sí lo están la corporalidad y el referente—, es necesario cuidar de los sentimientos.

Es cierto que la modernidad ha sustraído casi todo lo tangible y lo fáctico en el poema, pero también es urgente indagar qué es lo que resta y con qué mecanismos se le puede hacer frente. Allí, pues, ubicamos a los sentimientos. En consecuencia, gracias a los componentes afectivos de la subjetividad del locutor, se transcultura y se intenta cuestionar —y por qué no horadar— a la racionalidad y al mito del progreso. Una situación similar sucedía, por ejemplo, en “balsas matinales”, cuando se nos indicaba que la Cecilia, la Juana y la Santusa “[L]levan las aguas del corazón / entre hondonadas i neveras” (Peralta, 2006, p. 42) tras el rapto de las lanchas piratas. Resulta sintomático que también las hondonadas sugieran una superficie en la que se deben «guardar» las emociones, así como la imagen de la almohada en calidad de bastión de la afectividad. Quizá también por ese motivo el propio título del poema simbolice un breve contrapunto: mientras que las brumas funcionan como una suerte de velo que nubla y que se condicen con el encadenamiento de sucesos negativos; el canto, por su parte, remite a una expresividad eufórica, pero desplegada en un ambiente trágico.

En suma, “canto en brumas” estructura una cosmovisión basada en las consecuencias negativas que acarrea la modernidad y donde la fisura amorosa se agrega con la finalidad de potenciar las desgracias narradas en el poema. No obstante, este complemento posibilita la visibilización del plano afectivo que hace las veces no solo de contenedor de los sentimientos y de las emociones del locutor (léase el ser humano), sino también como el depósito de la resistencia frente a un sistema que depreda a la naturaleza

y al hombre. En ese orden argumentativo, el proceso friccional que implica la transculturación tiene lugar en el sustrato de los afectos porque se trata de un insumo que no puede ser atravesado y contaminado totalmente por la modernidad. A juzgar por lo expuesto, estos (los afectos) forman parte de un campo cardinal en el que también se inscribirían el ludismo y la antirracionalidad al tratarse de mecanismos que permiten torcer y poner en jaque al pensamiento instrumentalista de la modernidad, y por ser maneras-otras de narrar el mundo²¹⁵.

Ahora bien, bajo una postura distinta a la de “canto en brumas”, pero sin dejar de lado el aspecto de la cosmovisión, se encuentra el último poema que analizaremos y con el que cerramos el corpus textual de *Ande*: “el indio antonio”. Leámoslo:

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

Ha venido el indio Antonio 1
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 5
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 10
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 15
los indios sacarán ruidos como culebras

²¹⁵ También resulta interesante traer a colación el breve apartado que Christian Elguera (2020) subtitula “Vanguardismo afectivo” (pp. 209-2013). En él, y siguiendo ciertos juicios críticos que esboza Xavier Abril, el crítico divide *grosso modo* entre vanguardistas formales y vanguardistas del afecto. Consideramos que el segundo bloque es poderoso para releer a las vanguardias literaria peruanas. Es más, nos arriesgamos a deslizar la idea de que en las vanguardias se puede advertir un «campo afectivo» que funge de entidad de resistencia frente al avance de la modernidad capitalista. Al respecto, Raymond Williams (1977) desarrolla un lúcido e interesante apartado que se titula “Estructuras del sentir” (pp. 150-158).

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

20

A rastras sobre las pajas

la noche ronda el caserío

(Peralta, 2006, pp. 55-56).

Este poema es uno de los más potentes, comentados y analizados de *Ande*²¹⁶. Desde nuestra postura, proponemos indagar cuál es la visión de mundo que se modela en “el indio antonio”, pero antes de ello es necesario mencionar que este texto contiene una descripción/narración —que, valga recordar, se retoma como en el grueso de *poemas transculturales*— en la que se nos indica lo siguiente: el indio Antonio se ha enterado de que la Francisca, posiblemente su compañera, ha fallecido. Frente a tal acontecimiento, emergen los aullidos de los perros y una dinámica colectiva de otros sujetos indígenas que intentan amortajar a la muerta. Finalmente, el poema se cierra con una latencia inminente cargada de negatividad que es reforzada por la figura envolvente de la noche. En ese orden, comulgamos con Mauro Mamani (2009) cuando sostiene que aun cuando este texto de Alejandro Peralta presenta una simpleza en la trama, “se complejiza por su experimentalismo” (p. 33). Es en esta característica que nos remite a la apropiación del registro vanguardista sobre la que queremos enfocar el análisis para desvelar la cosmovisión del poema.

Cabe indicar que “el indio antonio” tiene una singularidad en función de los tiempos que lo articulan, lo cual se manifiesta en las conjugaciones verbales. Por ejemplo, si

²¹⁶ Cabe subrayar los trabajos más importantes que han abordado “el indio antonio”. Uno de ellos es el de Juan Luis Cáceres (1973), quien realiza un análisis interesante del contenido en diálogo con el aspecto formal (fonético, sobre todo) del poema. Otra investigación que también se detiene en el texto es la de Américo Mudarra (1989), quien asevera que una de sus características es la tragedia que se narra. Más adelante, una investigación capital es la de Cynthia Vich (1998, 2000), ya que amplía esta última línea de lectura y propone que este texto cobija una denuncia en la que pretende comunicar, por medio de lo que ella denomina como la «metáfora vanguardista», la condición de precariedad y el desamparo en que viven los hombres y las mujeres del Ande. Por último, también es medular la breve interpretación comparativa de Mauro Mamani (2009), quien contrasta la dinámica que se presenta en “el indio antonio” frente a la del poema “el indio pako” (publicado en 1934 en *El Kollao*).

dividimos el poema tomando en cuenta este punto, obtendremos lo siguiente: a) la turbación del indio antonio se experimenta en el presente (vv. 1-6); b) la escena mortuoria de la Francisca se ubica en el pasado (vv. 7-12); c) los correlatos de la muerte que se expresan en aullidos y rugidos, y que envolverán al cuerpo de la Francisca, se desarrollan en un futuro inmediato (vv. 13-17); y d) hay una inminencia que está al acecho también en el presente (vv. 18-22). Es decir, el poema comunica un ciclo temporal donde la muerte de la Francisca es la articuladora y, desde luego, la que perturba a Antonio, la que trastoca al cuarto en que ella se encuentra y la que afecta al medio altiplánico (el vocablo «puna» del verso doce). Todos estos aspectos que hemos comentado de manera superficial se cristalizan porque el propio poema, vía la conciencia estética del autor, crea un contexto adecuado (léase pertinente) que nos permite capturar y sentir el flujo emocional que suscita el lenguaje.

Al respecto, el pensador cajamarquino Mariano Iberico (1950), en su libro *La aparición*, desarrolla un poderoso armazón teórico-ensayístico sobre la poesía y la mediación del lenguaje afectivo que este discurso estético posee. En ese sentido, y recordando que es necesario que el poema cree un espacio o una atmósfera para transmitir el componente emocional de lo que pretende comunicar, el filósofo arguye lo siguiente:

Si un hombre entusiasta dice “¡qué admirable!” o si un novelista escribe “Juan tuvo miedo”, todo el mundo capta de inmediato el sentido de estas frases, pero es evidente que *si se prescindie de las circunstancias en un caso y del contexto en el otro estas frases contienen una significación meramente abstracta*. Indican que los sujetos de ambas oraciones experimentan una cierta emoción, cuya esencia universal es definible conceptualmente y, por lo tanto, la misma para todos los seres humanos. Ni expresan la admiración concreta de X ni el miedo intransferible de Juan, *y además no nos permiten participar emocionalmente* en estos estados anímicos (p. 86; énfasis nuestro).

Es neurálgica la participación emocional que un texto literario —y poético en específico— propone a su lector o lectora, pues ello constituye una de las formas que da pie al flujo de los afectos y, por ende, a la performatividad de la práctica (re)humanizadora²¹⁷ de las manifestaciones artísticas. Esta dinámica es la que se presenta en el poema “el indio antonio”; empero, la pregunta sería, ¿cómo transferir o trasladar esa experiencia subjetiva por medio del lenguaje poético? Mariano Iberico (1950) nos da nuevamente luces y menciona tres clases de condiciones que reuniría el texto poético para cumplir con tal objetivo, a saber: “imaginativas, sintácticas y fonéticas” (p. 87). Las

²¹⁷ Vid. Unruh, V. (1994). Introduction: Contentious Encounters in Life and Art. En *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (pp. 1-29). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

primeras están relacionadas con las representaciones simbólicas —y no por eso desgajadas de lo real— y que, desde nuestra perspectiva, se encuentran imbricadas en los campos figurativos (metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, elipsis y repetición). La segunda y la tercera, por su parte, corresponden a la dimensión formal del poema que no implica un material antojadizo, sino, más bien, recursos empleados de manera deliberada con una finalidad enriquecedoramente semántica.

Estas tres aristas nos ayudarán a la interpretación de “el indio antonio”. En primer lugar, entonces, sostenemos que las *condiciones imaginativas* del poema funcionan bajo el arco de una lógica o, para ser más exactos, de una fuerza centrípeta que se activa mediante una atracción que permite la confluencia de elementos —en su mayoría estados físicos o sentimentales— que ensamblan, por un lado, el ambiente de tragedia del indio Antonio, y, por otro lado, el momento agónico que padece la Francisca junto a la precariedad del medio en el que vive. Para ilustrar el movimiento de esta fuerza centrípeta, advirtamos cómo interviene primero en el indio Antonio, personaje que abre el poema (ver *Figura 18*):



Figura 18. Campo de atracción «A»

Este diagrama corresponde al intento de relacionar el comportamiento físico que presenta el campo magnético y la dinámica similar desplegada en “el indio antonio”. De esta manera, el círculo que se ubica al centro contiene lo que hemos denominado «turbación sentimental» y que supone una construcción que atrae a otras entidades para

chocar y potenciarse, para interactuar e inflamarse multidireccionalmente en pos de crear la atmósfera deseada. Los círculos que encierran a una «X», en cambio, son partículas verbales que todavía no han brotado o que la conciencia estética del autor aún no ha descubierto en el flujo incesante del lenguaje. Esta situación, a todas luces, evidencia que la experiencia vivencial traducida fragmentariamente en palabras deja siempre vacíos y omisiones que albergan un sentido que deviene potencia, vale decir, una latencia cuya carga no es develada pero que está allí. En términos concretos, cuando en el “indio antonio” se construye a dicho sujeto, el lenguaje asume el comportamiento de un hervidero en el que los términos, las palabras, las frases, las oraciones o cualquier construcción verbal se encuentra en un estado de excitación y cuya trayectoria, las más de las veces, es atraída por la «Turbación sentimental» situada estratégicamente al centro.

Esto se corrobora en la primera parte del poema (vv. 1-6), donde el indio Antonio llega a un lugar que el locutor no personaje no precisa; no obstante, lo poderoso de este fragmento radica en la imposibilidad de Antonio para expresarse con la claridad, ya que las palabras se han hecho añicos en su boca antes de iniciar la comunicación (“Ha venido el indio Antonio / con el habla triturada [...]”). Por tal motivo, se recurre a un lenguaje-otro que exige prestar atención a los componentes gestuales y visuales; en otros términos, y como consecuencia de que las palabras se deshacen en la boca de Antonio —situación que sugiere un estado de tartamudez provocado por la fuerte impresión de la muerte de la Francisca—, se apela a la comunicación con el cuerpo (los **ojos** están como *candelas*, los **oídos** están *quemándose* y los **dientes** le *crepitan*)²¹⁸. Así, es sintomático cómo el propio discurso, desde su materialidad lingüística, crea un aura tremebunda en la figura de Antonio al transmitirnos la intermitencia afectiva de dicho personaje provocada por el deceso de la Francisca.

En segundo lugar, el siguiente fragmento del poema (vv. 7-12), desde nuestra perspectiva, corresponde a una de las partes más logradas del texto y que se entroniza como aquel evento-disparador o, en todo caso, el motivador de los demás acontecimientos. Asimismo, este segmento nos permite evidenciar las *condiciones*

²¹⁸ Cabe destacar que mientras los términos en negrita refieren a la anatomía con la que Antonio expresa su afectividad turbada; los resaltados con cursiva, por su parte, implican una alusión al fuego como una entidad que insufla la interioridad del personaje y que, como veremos más adelante, lo realiza también con el ambiente. Por otro lado, a esta cadena se le puede agregar el verso seis (“brincan los besos de la muerta”), dado que también supone, según la lógica que se va construyendo en el texto, una relación quizá amorosa. En tal sentido, este beso que salta hasta la boca de Antonio —nótese la cuota de vitalidad—, aparte de transmitir el sentimiento de la Francisca, cierra la posibilidad expresiva de aquel (Mamani, 2009).

sintácticas y fonéticas de las que hablaba Mariano Iberico (1950). Nos referimos a la escena desgarradora y de agonía en la que se halla la Francisca, y que gracias a que se privilegian las descripciones y las narraciones se nos la muestra con una cuota de vital y acendrado dramatismo:

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

10

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

(Peralta, 2006, p. 55).

Si bien en este pasaje se condensa el momento en que la Francisca agoniza, la fuerza radica en la experimentación de la conciencia estética del autor al apropiarse e intervenir los registros de la vanguardia europea para dar cuenta de una realidad distinta que, en “el indio antonio”, se ubica en la puna. Por ejemplo, partiendo de la *condición sintáctica*, los versos siete (“A n o c h e”) y doce (“c o r r í a a g r i t o s p o r e l c u a r t o”) son estructurados con un espaciado particular. En el caso del primero, se interpela al lector para que se detenga y observe un momento, pues la separación intencionada de las letras podría traducirse como el transcurrir de una noche lenta y dilatada que enfatiza en la lucha que libró la Francisca contra la muerte. En el caso del segundo, los espacios deliberados buscan inyectar al verso tanto del dinamismo como de la desesperación de la vela bajo un pensamiento animista (puede correr y gritar). Este estado de alteración que manifiesta dicha entidad luminosa también se traslada a una construcción particular (verso 12) que recurre al componente visual —el gesto de la palabra, como sostenía Antenor Orrego (1938)—, lo cual facilita y refuerza la aprehensión del sentido.

A su vez, al explorar la *condición fonética* coincidimos con Juan Luis Cáceres (1973) cuando indica que la profusión del fonema /r/, a lo largo del poema, contribuye a “expresar la fuerza reprimida” (p. 222). Sin embargo, en el verso “la Francisca se retorció como un resorte” argüimos que, más que la intención de representar a una fuerza comprimida, lo que se percibe auditivamente es la expulsión violenta de un contenido que intenta asemejarse a una torsión provocada por la presencia de la muerte que afecta sobremanera al cuerpo de la Francisca. En ese sentido, la repetición de este fonema vibrante aprovecha su naturaleza doble, ya que al inicio de palabras como «retorció» y «resorte» hace las veces de una /rr/; a diferencia del sonido más morigerado, pero no por

ello menos violento, que se ubica entre las letras de dichos términos. Esta idea de la torcedura se potencia con el accionar de la vela de sebo, pues se apela nuevamente a las vibrantes /rr/ y /r/, respectivamente, en «corría» y «cuarto».

Exploradas las tres condiciones que ensayaba Mariano Iberico (1950) sobre el contexto que debía crear necesariamente el poema para hacernos partícipes como lectores del flujo emocional, sentimental o, en suma, afectivo que se predica en un texto, comprobamos cómo estas tres aristas dialogan con lo planteado en las dos escenas de “el indio antonio”. Ahora bien, un elemento adicional que rescatamos de la porción textual donde agoniza la Francisca tiene que ver con las condiciones de dureza climática y de precariedad en las que vive: «harapos», «bayeta», «granizo» y «vela de sebo» comprueban tal afirmación. Pero ello no solo se circunscribe a la habitación de dicho personaje, sino que estas condiciones también se extienden al entorno, esto es, la zona altiplánica; por ejemplo, significantes como «tapias», «pircas» o «pajas» delatan el material con que se elaboran las viviendas, pese a que la modernidad capitalista ya está presente en *Ande*. Estas circunstancias las hemos sintetizado en una nueva dinámica centrípeta que ejerce la construcción «Agonía y precariedad» (ver *Figura 19*):

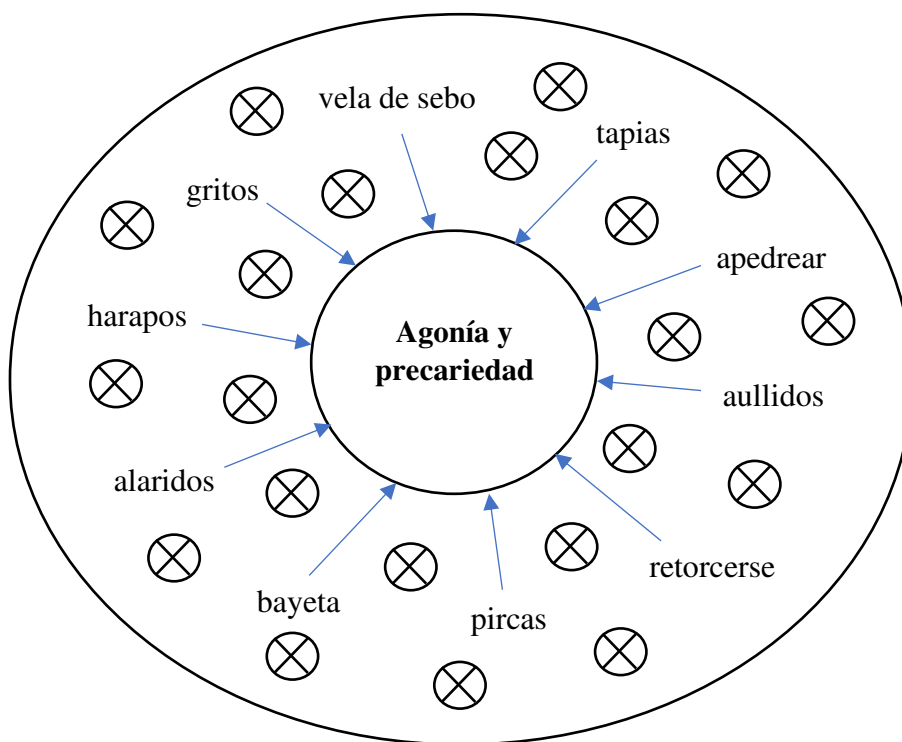


Figura 19. Campo de atracción «B»

Por otro lado, sobre la existencia de un acusación soterrada, Cynthia Vich (2000) ha anotado que, en “el indio antonio”, “la denuncia social [...] *se apropia de la experimentación metafórica de la estética vanguardista* para aumentar su efectividad frente al lector” (p. 121; énfasis nuestro). Resulta interesante la instrumentalización de estos recursos escriturales de Occidente, porque al ser *desterritorializados* de su contexto originario, se trasladan o se *reterritorializan* crítica y creativamente en un espacio distinto (el Ande) para hacerlos funcionar de acuerdo con nuevos requerimientos y exigencias. En este caso, en “el indio antonio” se advierte un claro manejo de la escritura versolibrista conjugada con matices expresionistas que sirven de base para imprimir el dolor humano frente a la muerte, así como la cuota de indignación ante una situación de injusticia. Si quisiéramos poner de relieve el aspecto ideológico del poema, cabe decir que la postura reivindicativa del indigenismo, esta vez en su vertiente poética, es el factor que transculturiza al imaginario con el que carga el verso libre occidental desarrollado en el periodo de las vanguardias literarias.

El penúltimo tramo del poema (vv. 13-17), en tercer lugar, se construye en un futuro inmediato —dada la conjugación verbal («aullará», «sacarán»)— que sucede luego del deceso de la Francisca. Lo medular de esta parte es que, debido a que la escena de agonía (segundo fragmento) ocasiona la afección física y sentimental del indio Antonio (primer segmento), lo cual simboliza la incapacidad de la expresión verbal humana, se cede el paso a la voz animal²¹⁹: los perros que aúllan desde los bordes de las tapias y los rugidos emparentados con culebras que la colectividad indígena, a la manera de un trabajo comunitario, se encargará de extraer de los cerros para amortajar a la muerta. Así, los rugidos se modelan en una metáfora ontológica que los corporiza, pues de ser enardecidos sonidos guturales e inmateriales se trastocan en entidades que permitirán sujetar a la muerta²²⁰. Esta imagen de envolver con las sogas-rugidos pareciera encontrar un correlato

²¹⁹ Vladimir Terbullino (2011) también repara en la figura de los animales que pueblan el poema como los perros aullando, los búhos y las serpientes. Para el investigador, estos cuerpos son portadores de cierto hálito negativo: el aullido de los perros podría representar la visión de las almas por parte de los caninos; la presencia de los búhos no es bienvenida a raíz de que se los concibe como aves de mal agüero; y las culebras, por su lado, se estructuran como las representantes de la muerte.

²²⁰ Esta idea e imagen del cuerpo sin vida que se muestra amarrado también se repite en el poema “aguafuerte”, donde el locutor refiere lo siguiente: “[...] i me vaya amarrado / SOBRE LOS HOMBROS DE CUATRO ESQUELETOS” (Peralta, 2006, p. 49). No percibimos, en ninguno de los dos textos, una concepción de la muerte como continuidad vital, ya que mientras en “aguafuerte” esta sirve para reflexionar sobre la condición finita del ser humano; en “el indio antonio”, por su parte, la muerte de Francisca funciona como causa y consecuencia: causa de los malestares en el cuerpo y en la psicología de Antonio; consecuencia fatal por el estado de abandono y de miseria en que se vive.

en los espacios dejados entre las palabras del verso diecisiete, como si por dichos vacíos de verdad pudiesen pasar las cuerdas que atarán el cuerpo de la Francisca.

Por último, el cuarto fragmento (vv. 18-22) se compone de dos breves apartados. En uno rescatamos la presencia de los búhos como aves rapaces nocturnas que marcan el inicio de la oscuridad y el tránsito del día hacia la noche, la cual se refuerza en los vv. 19-20 (“¡ un incendio de alcohol tras de las pircas / prende fogatas de alaridos”), sobre todo por la presencia del fuego como la única entidad que alumbra. Esto, además, podría continuar con una suerte de denuncia social a razón de que el sistema de alumbrado público no se ha integrado a la zona altiplánica; así como también sucedía con el cuarto de la Francisca, recinto en el que la vela de sebo hacía las veces de una lámpara o una bombilla. Dicho de otra manera, pese a que la modernidad capitalista ya se designaba en otros poemas en las figuras de las máquinas (aviones, lanchas, motores, locomotora), “el indio antonio” nos demuestra, desde su textualidad, que esta supuesta modernización del país fue simplemente un hecho retórico que siguió dejando de lado (léase en una posición sumamente relegada) a las colectividades indígenas del tan ansiado proyecto de nación²²¹.

El otro apartado es cuando el poema culmina con el tiempo personificado (“la noche ronda el caserío”), lo que supone la latencia de un cuerpo que asedia o que espera a la próxima víctima. Es potente que el poema nos presente a la noche como el espacio de la tragedia (la Francisca agonizó “A n o c h e”, según el verso siete) y como el territorio que alberga una presencia que se arrastra para no ser percibida. Incluso la abrupta separación de estos dos últimos versos, que implicaría un silencio, puede interpretarse como el sigilo y el cuidado con que repta la noche. De esta manera, “el indio antonio” es un texto que despliega una visión de mundo que permite apropiarse del verso libre para manipularlo, deformarlo y hacerlo el vehículo de una tragedia afectiva individual que no deja de ser colectiva²²². En ese orden, a pesar de que se trate de dos personajes específicos (Antonio y la Francisca), la condición de miseria, precariedad y abandono puede extrapolarse —si

²²¹ Esta es una de las características del gobierno conocido como el oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930), quien tomó medidas populistas en favor de los sectores del Ande; pero en realidad esto no se trató sino de una careta que sumió a dichos grupos sociales en una modernización apócrifa mientras el país era entregado a manos del capital imperialista norteamericano.

²²² Al respecto, es interesante la idea sobre las «estructuras del sentir» de Raymond Williams (2000), sobre todo porque se enfatiza en las emociones y en los afectos como flujos cuya condición es lo pre-emergente, la efervescencia, la no-articulación, entre otras. Pero lo más llamativo es que si bien parte de una individualidad, cabe la posibilidad de comprometer a una colectividad. Así, en “el indio antonio” las condiciones en las que vive la Francisca se extrapolan al espacio y a las personas con las que interactúa; incluso el dolor de Antonio es una impotencia (colectiva) frente la muerte y ante la ausencia del Estado.

atendemos a cómo se relata el espacio exterior al cuarto de la Francisca— a la totalidad del caserío altiplánico que el texto alude en el verso final. Así, los recursos vanguardistas son aclimatados a un contexto distinto para transmitir no solo una afección desgarradora, sino también un saldo de denuncia social que dialoga con la ideología del indigenismo.

Dicho esto, sostenemos que “el indio antonio” no postula una convivencia o una armonía entre las visiones del indigenismo y la vanguardia; antes bien, lo que el poema teje es un terreno donde friccionan diversos vectores de sentido que se entrecruzan, se chocan, se repelen y se imbrican. Además, trata de poner sobre el tapete de las vanguardias poéticas peruanas un asunto crucial para dicho contexto: la posición marginada de los sujetos del Ande. Por tal motivo, “el indio antonio” supone un visión de mundo que transcultura las formas para cuestionar —por primera vez en el poemario— el mutismo y la incapacidad que presenta el Estado oligárquico para articular la heterogeneidad y la multiplicidad del país. Aseverar ello no impide conjeturar que tanto Alejandro Peralta como otros escritores mestizos de la época fueron sujetos letrados que tradujeron el ambiente y a los sujetos sociales del altiplano desde la esfera literaria, pero no por ello desgajada de la serie social. Es más, nos arriesgamos a plantear que escribir un poemario como *Ande* con los códigos idiomáticos del español, desde Puno y con una temática singular, permitió desacomodar el canon oficial-limeñocentrista de la época.

En síntesis, en esta última hebra de la poesía transcultural hemos querido desarrollar de qué manera la visión del mundo se inmiscuye en las diferentes secciones de los poemas. Para ello, analizamos “canto en brumas” y “el indio antonio”. En el primero encontrábamos una visión desencantada y desilusionada de la modernidad que dañaba al medio ambiente y que cancelaba los horizontes (el futuro); no obstante, el plano afectivo se mostraba como un espacio resguardado que se negaba y se resistía al ordenamiento y a la sistematización de la lógica, de la razón instrumental y del mito del progreso capitalista. En el segundo poema, en cambio, la cosmovisión se planteaba desde una lógica que desterritorializaba (entiéndase como desplantar de su contexto) al verso libre para convertirlo en un instrumento viable para el flujo de los afectos y de la protesta implícita, lo cual se engarzaba desde un *locus* altiplánico mediante un mecanismo de reterritorialización. Asimismo, el ambiente de reclamo y de tragedia, aparte de evidenciar la inoperancia y la ineficacia estatales, se expresaba con profundidad gracias a una dinámica centrípeta que le permitió al poema crear un determinado contexto para la participación emocional y afectiva del lector.

CONCLUSIONES

PRIMERA

En el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, se evidencia un proceso consciente de transculturación habida cuenta del orden de los textos presentados y analizados en tres grupos: a) *poemas-base*, b) *poemas en vías de transculturación* y c) *poemas transculturales*. A su vez, afirmamos que esta dinámica transcultural supone no tanto una simple asimilación de los materiales ajenos al mundo andino como su reformulación crítica y creativa en función de las particularidades del sustrato altiplánico, el cual está enfocado en la naturaleza y en los hombres y las mujeres que habitan tal espacio. En ese sentido, lo que permite esta transculturación es apropiarse de ciertos agentes de la modernidad para operar con ellos, pero también para tensionarlos y problematizarlos desde un lugar-otro.

SEGUNDA

La recepción crítica de *Ande* puede dividirse en cinco grandes tramos: a) (1926-1930), periodo que corresponde en gran medida a breves comentarios proveniente de revistas como *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *La Sierra*, *Variedades*, *Hélice* y *Gesta Bárbara*. De todos estos juicios iniciales, que han sido vistos de forma peyorativa como mensajes de correspondencias y sin pensarlos en su contexto (la presencia de una crítica literaria aún en ciernes), hemos detectados seis aristas a propósito de *Ande*: 1) su carácter de novedad, 2) su ímpetu rupturista respecto de la época anterior (hispanismo/modernismo), 3) su interacción de frentes culturales, 4) su cromatismo latente, 5) el sustrato vital que lo vertebra y 6) variantes categoriales que intentan calificar al poemario. Por ello, este primer periodo se comporta como una hoja de ruta para futuras investigaciones.

TERCERA

Los tramos restantes sobre el balance crítico de *Ande* son los siguientes: b) (1930-1970), c) (1970-1990), d) (1990-2000) y e) (2000-2021). En ellos, *grosso modo*, podemos advertir que se trata de una crítica que muchas veces se encarrilla por una lectura determinista y biografista (“b” y “c”); no obstante, cabe poner de relieve los trabajos de Alberro Tauro (1934) y Juan Luis Cáceres Monroy (1973). Posteriormente, encontramos un punto de quiebre en la exégesis de *Ande* a fines de los años 80 con la tesis de Américo Mudarra (1989), pues advertimos un giro metodológico. Finalmente, las investigaciones

más sólidas corresponden a los periodos “d” y “e”, cuyos marcos teóricos oscilan entre la semiótica, el psicoanálisis, la retórica, los estudios de género, la comparatística y los estudios culturales. Así, relevamos los de Cynthia Vich (1998, 2000) y Vladimir Terbullino (2016).

CUARTA

El grueso de la crítica ha pretendido calificar a *Ande* como un poemario «vanguardista indigenista» o «indigenista vanguardista» y también como un texto que fusiona la hebra occidental con la indígena, pero sin evaluar las fricciones ni los conflictos. Por tal motivo, aseveramos que dichos rótulos lo encierran bajo linderos que limitan su carga semántica e ideológica. De esta manera, *Ande* se comporta como un poemario poliédrico toda vez que agrupa una serie de rasgos que lo convierten en un texto altamente intrincado y heterogéneo: 1) la presencia de registros de varias corrientes estéticas (romanticismo, modernismo, vanguardismo y tangencialmente indigenismo); 2) el hecho de convocar agentes humanos y no humanos que interactúan en un mismo espacio y bajo una lógica de continuidad vital; 3) la variabilidad lexical que nos remite a un entrecruzamiento tenso y fructífero de distintos horizontes culturales (en mayor medida el occidental y lo andino). Todo ello, desde luego, se derrama por los grilletes que intentan capturar al poemario bajo una idea fija.

QUINTA

Sostenemos que las categorías de «transculturación» (Ángel Rama) y «heterogeneidad» (Antonio Cornejo Polar) han sido privilegiadas para el análisis de la narrativa latinoamericana; no obstante, son muy pocos los estudios que problematizan sus limitaciones y sus aporías conceptuales. Así, mientras que por un lado la transculturación trabajada por Rama suponía soterradamente un alisamiento de los desencuentros y los conflictos que el propio texto literario (re)presenta en su interioridad; la heterogeneidad de Cornejo Polar, por otro lado, encerraba contradicciones respecto de concebir a la *instancia productora*, a la *obra resultante* o al *circuito de comunicación* como niveles que se insertaban en el cauce de cierta homogeneidad cuando en realidad son espacios fragmentarios y problemáticos. En ese sentido, estas dos categorías del pensamiento crítico latinoamericano poseen elementos que las tornan porosas desde su individualidad, pero que las insuflan potencialmente cuando dialogan.

SEXTA

En el intento de estudiar el discurso poético latinoamericano donde se advierten cruces, roces y tensiones, se ha empleado operativamente —y no críticamente— las categorías de transculturación y heterogeneidad. Es decir, solo se han trasladado al terreno de la poesía sin un filtro previo que permita extraer la potencia conceptual de ambas nociones para que evalúen la pertinencia de los factores que laten en un texto poético. Asimismo, no se ha estudiado la poesía vanguardista peruana de la zona surandina (sobre todo la de las regiones de Cusco, Puno y Arequipa) a la luz de un armazón teórico que permita mostrar la riqueza que posee dicha producción. A raíz de ello planteamos, a partir del diálogo y la discusión con las propuestas de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Camilo Fernández Cozman, la noción de *poesía transcultural*.

SÉTIMA

La *poesía transcultural* opera, cuando menos, en cuatro niveles cuya característica común es la heterogeneidad: 1) *el léxico*, entendiéndolo como un catálogo verbal que recrea un contexto para el poema y que puede provenir de distintos frentes culturales; 2) *la estructuración literaria (verso y estructuras figurativo-simbólicas)*, que contempla el aspecto formal del texto poético de vanguardia atendiendo a la singularidad semántica del verso libre y al encadenamiento de figuras literarias que se entroncan en él; 3) *el personaje*, entidad que comprende tanto a los agentes humanos como a los no humanos (animales, vegetales o minerales); y, por último, 4) *la cosmovisión*, que indica cuál es la ideología o la visión de mundo que el propio poema teje con las tres instancias que lo preceden. Adicionalmente, conviene aclarar que todos los niveles están interrelacionados en el poema y que la predominancia de uno de ellos no anula a los demás.

OCTAVA

Los elementos paratextuales de *Ande* (xilografías y epígrafes) dialogan y, en algunos casos, complementan a los poemas. Por ello, consideramos que la inserción de las xilografías en las páginas del libro —y estratégicamente cerca de algunos títulos a los que parecieran traducir visualmente (“la pastora florida”, “balsas matinales” y “el kolli”)— debe considerarse como un mecanismo que produce una capa semántica adicional. A su vez, los epígrafes se enmarcan en una lógica similar, ya que al estar ubicados en la entrada del poemario anticipan líneas rectoras sobre la creación, la sensibilidad, la interioridad y la idea sobre lo trascendente vital encarnado en elementos de la naturaleza altiplánica. En

consecuencia, creemos que una operación intertextual entre poemas-xilografías-epígrafes abriría una ruta poderosa para leer la ópera prima de Alejandro Peralta.

NOVENA

Afirmamos que en el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta se evidencia un proceso de transculturación tras haber alterado la orquestación poética propuesta por el autor textual (la conciencia estético-ideológica del autor). Así, agrupamos a los poemas de *Ande* en tres bloques. Uno, *poemas-base*, que corresponden a textos cuya temática dialoga con tradiciones y corrientes estéticas previas, pero que también cuentan con ciertos visos vanguardistas; ambos elementos sirven de insumos para ejercer la transculturación. Dos, *poemas en vías de transculturación*, los cuales se condicen con otros procedimientos y con nuevos contenidos que van desarticulando patrones tradicionales y que inauguran caminos inéditos. Tres, *poemas transculturales*, donde los procedimientos de apropiación (desterritorialización) y resignificación (reterritorialización) se configuran como mecanismos tensos plenamente conscientes y recurrentes en los poemas.

DÉCIMA

El *componente lexical* de la poesía transcultural toma cuerpo en “la pastora florida” y “balsas matinales”. De una parte, en el primer poema encontrábamos un catálogo de términos que nos remitía a un horizonte de la naturaleza cósmica andina y a otro que aludía a la modernidad capitalista en sus símbolos del progreso; también la presencia de un aliento coloquial que desestructuraba al poema tradicional y lo acercaba a la oralidad; y, por último, la inserción de un neologismo y el recurso de adjetivar con el sustantivo. De otra parte, en el segundo poema advertíamos la latencia de un sustrato coloquial y el ingreso de dos referentes a merced de los vocablos empleados. De esta manera, en ambos textos el léxico funciona no tanto para articular un lenguaje por parte de los personajes, sino para situar y crear un referente transculturado e intervenido por una heterogeneidad de entidades que lo pueblan de sentidos.

UNDÉCIMA

El nivel de *la estructuración literaria (verso y estructuras figurativo-simbólicas)* se comprueba en tres poemas: “lunario musical”, “epifanías” y “andinismo”. El primero porque muestra una convivencia friccional entre la práctica versolibrista junto con endecasílabos que refieren a una tradición poética previa; así, sostenemos que este último

sirve de recipiente de un contenido lúdico y fantástico que lo extralimita y lo transcultural. El segundo porque relleva la dispersión de los versos en la página para desmontar el pensamiento racionalista por medio de figuras literarias inéditas. Finalmente, el tercero porque supone la representación de un verso henchido de subjetividad gracias a la acumulación (léase yuxtaposición) de imágenes afectivamente equivalentes (Paraíso, 1985). En suma, la estructuración literaria transcultural de estos poemas estriba en la erosión del logos conceptual por medio de la *performance* del verso libre, pues dicho formato se libera de patrones métricos y de la razón pura.

DUODÉCIMA

El *personaje* de la poesía transcultural se evidencia también en tres poemas. En “chozas de medio día” la naturaleza es medular, pues se la construye como un agente vital y dinámico en el espacio andino; de este modo, hombre y medioambiente entablan una relación que cuestiona la dicotomía naturaleza vs. cultura. En “el kolli”, por su parte, dicho personaje homónimo es el eje gracias al empleo del recurso cinematográfico del *close-up*, que enfatiza en dicho cuerpo vegetal como el actor principal del poema-película. En “cristales del ande”, en cambio, tanto los personajes humanos como los no humanos crean una zona de contigüidad propicia para el devenir, ya que sus patrones constitutivos se tornan porosos y lábiles. En síntesis, el personaje de estos poemas de *Ande* transcultural de dos maneras: desmantelando la mirada antropocéntrica y proponiendo una continuidad vital entre el hombre y la naturaleza.

DÉCIMOTERCERA

El componente de *la cosmovisión* se expresa en dos poemas: “canto en brumas” y “el indio antonio”. En el primero se subraya cómo la modernidad, representada en la figura de los carbones y la locomotora, es vista como un agente que afecta al locutor y al entorno; es más, anula el futuro y solo el sustrato afectivo ha quedado a salvo de sus fauces. En el segundo, en cambio, se muestra con una fuerte cuota de expresionismo el dolor de dos sujetos del Ande a raíz de una ausencia de políticas estatales, las cuales son aporéticas respecto de la supuesta «modernización» en la que se encarrila el país. Así, la cosmovisión transcultural de ambos poemas radica en que se muestra una ideología que, desde la materialidad verbal-estilística de las vanguardias, propone lo siguiente: 1) se acusa a la modernidad, lo cual decanta en una desilusión y se plantean a los afectos como

un factor de resistencia; y 2) se critica, desde una postura que colinda con el indigenismo, la inoperancia y la ineficacia del Estado oligárquico.

DÉCIMOCUARTA

Ande es un poemario que no debe ser calificado simplemente como vanguardista, indigenista o bajo otros rótulos; por ello, insistimos en que una lectura de este libro debe transitar por distintos corredores de significación. En ese sentido, no se deben dejar soslayados dos elementos que, desde nuestra perspectiva, son neurálgicos para releer *Ande*: por un lado, el componente cinematográfico con el que carga; y, de otro lado, explorar la subjetividad, las emociones, los sentimientos, en suma, la presencia del campo afectivo en su poesía. Asimismo, estas dos líneas —y no solo ellas— abren nuevos horizontes para encontrar otras lecturas que nos permitan cuestionar un ordenamiento del cosmos donde el hombre, la razón y la lógica han sido siempre el centro. De tal modo, visitar las vanguardias a partir de libros como *Ande* nos ayudan a recuperar la humanidad, el espacio natural y nuestro componente subjetivo lleno de conmociones y de sentimientos, los cuales nos recuerdan que el mundo es un incesante fluir que siempre ha desbordado las vasijas de la razón cuando esta ha tratado de explicarlo todo en desmedro de nuestra experiencia afectiva.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

Peralta, A. ([1926] [1934] 2006). *Ande. El Kollao*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SECUNDARIA

Anónimo (1928). Primer tramo de “Titikaka”. *Boletín. Editorial Titikaka*, 25, 100.

Arrieta, D. (2007). La vanguardia peruana y Alejandro Peralta. *El Hablador*, 14. https://elhablador.com/est14_arrieta1.html

Arrieta, D. (2009). Alejandro Peralta, el filtro Vanguardista. *Tipshe. Revista de la Facultad de Humanidades*, 10(7), 275-287.

Barrenechea, R. (1927). Los poemas Ande. *Editorial Titikaka. Boletín*, 9, 34-35.

Basadre, J. (1928). Un poeta peruano. *La Sierra*, 2(13/14), 30-34.

Bazán, A. (1927). Ande. De «Amauta». *Editorial Titikaka. Boletín*, 6, 24.

Benites, J. M. (1926). Un poeta de México. *Editorial Titikaka. Boletín*, 3, 10.

Bolaños, F. (1926). Alejandro Peralta y su libro “Ande”. *Editorial Titikaka. Boletín*, 2, 5-6.

Cáceres Monroy, J. L. J. A. (1973). *Tres Representantes del Indigenismo en Puno*. Tesis doctoral. Cusco: Universidad Nacional de San Antonio Abad de Cusco.

Castañeda Vielakamen, E. (1989). *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la revista Flechas (1924)*. Lima: Amaru.

Castillo de La Fuente, Z. R. (1987). *La Poesía de Alejandro Peralta*. Tesis de bachillerato. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Castillo de La Fuente, Z. R. (1992). *La Lírica Puneña: Representantes*. Tesis de licenciatura. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.

Chueca, L. F. (2006). Presentación. Alejandro Peralta y la vanguardia indigenista de los años veinte. En Alejandro Peralta, *Ande. El Kollao*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.

Churata, G. (1927). Barricadas de América. *Editorial Titikaka. Boletín*, 7, 28.

Churata, G. (1928). Hace dos años o más que propalamos... *Boletín. Editorial Titikaka*, 23, 89.

Coca Vargas, C. (2020). Dispositivos de propaganda en el *Boletín Titikaka. Letras*, 91(134), 48-73. <https://doi.org/10.30920/letras.91.134.3>

Cometta Manzoni, A. (1939). Periodo literario indoamericano o nacional. En *El indio en la poesía de América española*. Buenos Aires: Joaquín Torres.

- Cornejo Polar, A. (2000). La vanguardia: poesía pura y poesía nativista. En Antonio Cornejo polar y Jorge Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX*. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores.
- Cornejo Polar, J. (2003). Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú. En James Higgins (ed.), *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Cuenca, H. (1927). Ande. *Editorial Titikaka. Boletín*, 11, 42-43.
- Delano, L. E. (1927). Alejandro Peralta autor de “Ande”. *Editorial Titikaka. Boletín*, 10, 38.
- Del Mar, M. (1926). Recogí “Ande”, nuevo en formato... *Editorial Titikaka. Boletín*, 5, 1.
- Del Mar, S. (1926). Estoy frente a un hombre... *Editorial Titikaka. Boletín*, 3, 11.
- Diez de Medina, L. (1926). Ande. *Editorial Titikaka. Boletín*, 4, 13-14.
- Eguren, J. M. (1926). Hace pocos años, a la primera lectura... *Editorial Titikaka. Boletín*, 5, 1.
- Encinas, J. A. (1926). Opinión de un maestro. *Editorial Titikaka. Boletín*, 2, 6.
- Espezúa Salmón, B. (2013). La poesía de Alejandro Peralta: una propuesta de interculturalidad literaria. *Pluralidades. Revista para el debate intercultural*, 2(2), 95-113.
- Esteba Flores, H. (2013). *La prensa en Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Figueira, G. (1926). He leído sus poemas con interés... *Editorial Titicaca. Boletín*, 1, 1.
- Florián Díaz, M. (1943). *Apunte sobre la poesía de Alejandro Peralta*. Tesis de bachiller. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- González Martínez, E. (1926). Mil gracias por su libro “ANDE”... *Editorial Titicaca. Boletín*, 1, 1.
- González Vigil, R. (1984). *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días* (Tomo III). Lima: Edubanco.
- Guillén, A. (1926). De *Amauta* Lima. *Editorial Titikaka. Boletín*, 4, 14.
- Herbozo, J. M. (2018). Una visión vanguardista de la trascendencia: modernidad andina y sacrificio individual en *Ande* (1926) de Alejandro Peralta. *Lucerna. Revista de Literatura*, 7(11), 4-9.
- Ibarbourou, J. de (1926). Doña Juana de Ibarbourou. *Editorial Titikaka. Boletín*, 2, 6.
- León, M. Á. (1929). Acotaciones vanguardistas. *Boletín Titikaka*, 27, 111. [Según la numeración, debería ser número 28; sin embargo, el *Boletín* coloca XXVII].

- Luján Sandoval, S. (coord.) (2019). Alejandro Peralta: un breve recorrido por su producción poética. En *Alejandro Peralta. Bibliografía esencial*. Lima: Red Literaria Peruana. <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/10/alejandro-peralta.-bibliografc3ada-esencial-redlit-1.pdf>
- Luján Sandoval, S. (2021). Aproximaciones al indigenismo vanguardista desde la poesía transcultural: el caso de Alejandro Peralta. En Giancarla Di Laura & Katia Irina Ibarra (coords.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú*. México: Universidad Autónoma Metropolitana & Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.3>
- Llano, A. de (2015). “Yo voy a sembrar palabras”: Tres escritores bolivianos en el *Boletín Titikaka*. *Telar*, 15, 105-117.
- Mariátegui, J. C. (1926). Su libro es la más afinada e inspirada... *Editorial Titikaka. Boletín*, 3, 10.
- Marín, J. (1926). Su libro es la más afinada... *Editorial Titikaka. Boletín*, 3, 10.
- Martos, M. (1979). ¿Friegan los cóndores? *Allpanchis Phuturinga*, 12(13), 237-247.
- Medinaceli, C. (1926). Simple nota. *Gesta Bárbara*, 5(10), 529.
- Mendoza Preciado, J. (2013). El papel de la metáfora en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, 5(5), 177-194.
- Mondoñedo, M. (2015). El proyecto cosmista y su cuestionamiento en “La pastora florida” de Alejandro Peralta. *Intervenciones y trazos*, 2, 1-12. <https://gepsidic.wixsite.com/gepsidic-revista/i-y-t-2>
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Moraga Bustamante, J. (1926). Acabo de recibir su bello... *Editorial Titicaca. Boletín*, 1, 1-2.
- Mudarra Montoya, A. (1989). *Ande: una propuesta interpretativa*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Mudarra Montoya, A. (2000). Para una lectura de *Ande*, de Alejandro Peralta. *Escritura y Pensamiento*, 2(6), 105-117.
- Mudarra Montoya, A. (2016). *El sujeto poético en Ande de Alejandro Peralta y la figura del poeta-intelectual del Grupo Orkopata*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Nerval, M. (1926). El Poeta de los Andes. *Editorial Titikaka. Boletín*, 2, 7-8.
- Núñez, E. (1935). *Expresionismo en la poesía indigenista del Perú*. Lima: Universidad San Marcos.
- Núñez, E. (1938). *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena.

- Núñez, E. (1968). Reseña de *Poesía de entretiem*, de Alejandro Peralta. *Letras*, 60(80/81), 2020-221.
- Oquendo de Amat, C. ([1926] 1980). nueva crítica literaria. *Rascacielos*, 3, 3. https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivo_historico/pdf/hueso_humero/HUESO%20HUMERO%207.pdf
- Palau de Nemes, G. (1980). La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta. *Revista Iberoamericana*, 46(110/111), 205-216.
- Petrovick, J. (1927). De «Hélice». *Editorial Titikaka. Boletín*, 8, 30.
- Portal, M. (1928). *El nuevo poema i su orientación hacia una estética económica*. México D. F.: Ediciones APRA.
- Prampolini, S. (1957). Perú, Bolivia, Paraguay. En *Historia universal de la literatura* (Tomo XII). Buenos Aires: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana.
- Ramos Millones, C. (2012). Modernidad e identidad. El caso de *Ande y Una esperanza i el mar*. En Gladys Flores Heredia, Javier Morales Mena & Marco Martos Carrera (eds.), *Actas del Congreso Internacional de "Poesía hispanoamericana: de la vanguardia a la posmodernidad"*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM & San Marcos.
- Rodríguez, C. A. (1926). A propósito de "Ande". *Editorial Titikaka. Boletín*, 3, 9-10.
- Romero, E. (1927). La Sierra y un gran poeta. *Editorial Titikaka. Boletín*, 12, 46-46-48.
- Sabat Ercasty, C. (1927). Desde Uruguay. *Editorial Titikaka. Boletín*, 8, 30.
- Sánchez, L. A. (1926). De "Mundial" Lima. *Editorial Titikaka. Boletín*, 4, 15.
- Sánchez, L. A. (1976). La poesía de un tiempo lacerado. En *Historia comparada de las literaturas americanas. Del vanguardismo a nuestros días* (Tomo IV). Buenos Aires: Losada.
- Sánchez, L. A. (1981). La generación vetada (IV): los poetas. En *La literatura peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú* (Tomo V). Lima: Juan Mejía Baca.
- Santiváñez, R. (2018). Vanguardia indigenista en el Perú de los años 1920's. <https://ojarasca.jornada.com.mx/2018/08/11/el-grupo-orkopata-9122.html>
- Silva-Santisteban, R. (1994). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Sota Díaz, E. de la (2007). El 'animismo' en el indigenismo vanguardista de *Ande* de Alejandro Peralta. <http://gonzaloespino.blogspot.com/2007/07/ande-de-arturo-peralta-por-edmundo-de.html>
- Sota Díaz, E. de la (2021). La cosmovisión andina, el animismo, la hipotiposis, la écfrasis y los interlocutores en *Ande* de Alejandro Peralta. En Giancarla Di Laura & Katia Irina Ibarra (coords.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú*. México: Universidad Autónoma Metropolitana & Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.2>

- Suárez-Miraval, M. (1959). La poesía indigenista. En *Poesía indigenista*. Lima: Librería e Imprenta Minerva.
- Tamayo Herrera, J. (1982). El indigenismo puneño. En *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Ediciones Treintaitrés.
- Tauro del Pino, A. (1935). *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- Terbullino, V. (2005). Sincretismo e identidad en la poesía de Alejandro Peralta. *Casa de Citas*, 2, 27-32.
- Terbullino, V. (2006). La armonía ilusoria de lo occidental y lo andino en la poesía de Alejandro Peralta: Una revisión del “indigenismo vanguardista” puneño. *Pez de Oro. Revista de Literatura*, 5(13), 7-9.
- Terbullino, V. (2011). *La imposible articulación de las tradiciones hispanista e indigenista en la imagen de la mujer en Ande de Alejandro Peralta*. Tesis de licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Recuperada de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1119>
- Toro Montalvo, C. (1996). *Historia de la literatura peruana. Siglo xx. Poesía-Teatro (1900-1995)* (Tomo x). Lima: A. F. A. Editores.
- Tronkoso, A. (1927). El poeta de “Ande”. *Editorial Titikaka. Boletín*, 7, 26.
- Ureta, A. (1927). Opinión de un Catedrático. *Editorial Titikaka. Boletín*, 12, 48.
- Vallejo, C. (1926). Del Poeta Vallejo. *Editorial Titikaka. Boletín*, 2, 6-7.
- Vargas Llosa, M. (1964). José María Arguedas y el indio. *Casa de las Américas*, 4(26), 139-147.
- Vásquez, E. (1976). Iniciación poética de Alejandro Peralta. *San Marcos*, 15, 63-89.
- Vich, C. (1998). Hacia un estudio del “indigenismo vanguardista”: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 187-205.
- Vich, C. (2000). *Indigenismo de Vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vich, C. ([2009] 2015). Reinventando la nación: el “indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*. En Maya Aguiluz Ibargüen (coord.), *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino* (pp. 117-146). México D.F./La Paz: Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Mayor San Andrés.
- Zevallos Aguilar, U. J. (2006). Vanguardismo literario andino y modernidades alternativas en el sur peruano (1900-1950). En Carlos García-Bedoya M. (comp.), *Memorias de JALLA 2004 Lima. Sextas Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos y JALLA.
- Zevallos Aguilar, U. J. (2018). Martín Chambi, Gregorio Condori Mamani y Alejandro Peralta. Propuesta de modernidad alternativa en el sur andino peruano (1900-1930).

En *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco, Puno (siglo XX y XXI)*. Lima: Ministerio de Cultura.

COMPLEMENTARIA

- Albaladejo, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo. *Epos: Revista de Filología*, 6, 303-314. <https://doi.org/10.5944/epos.6.1990.9700>
- Ahmed, S. (2015). Introducción: sentir el propio camino. En *La política cultural de las emociones* (pp. 19-45) [Trad. de Cecilia Olivares Mansuy]. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aquézolo Castro, M. (comp.) (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arellano, A. (1994). Oralidad y transculturación en la poesía de Ramón Palomares. *Revista Iberoamericana*, 60(166/167), 233-248. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1994.6502>
- Arnedo-Gómez, M. (2006). El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista de los 1930. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63/64), 87-103.
- Atahualpa Rodríguez, C. (1926). *La torre de las paradojas*. Buenos Aires: De “Nuestra América”.
- Bělič, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Santafé de Bogotá.
- Bottioli, G. (1993). Per una retorica del personaggio. En *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia* (pp. 106-126). Torino: Bollati Boringhieri.
- Bottioli, G. (2010). Ibridare, problema per artisti. Alcune tesi. *Enthymema*, 1, 154-163. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/584>
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche de sciences sociales*, 91, 3-46. <https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986>
- Bousoño, C. (1952). *Teoría de la expresión poética (hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid: Gredos.
- Bueno, R. (1998). La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(48), 25-37.
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Bürger, P. ([1987] 2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

- Callo Cuno, D. (1988). *Dos revistas de la vanguardia regional del sur: 1917-1930 (Análisis histórico-crítico)*. Tesis de bachillerato. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Campos, H. de (1969). *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Candido, A. ([1959] 2000). *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 1º volume (1750-1836). Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada.
- Candido, A. (2006). *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas.
- Carvalho da Silva, D. (1989). *Uma Teoria do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cornejo Polar, A. (1980). *Literatura y Sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Cornejo Polar, A. et al. (1991). Literatura y sociedad: Balance y perspectivas en América Latina, I. *Hispanamérica*, 20(58), 29-44.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Revista Iberoamericana*, 63(180), 337-338.
- Coronado, J. (2018). Sobre la noción de lo andino: Ciencia, literatura y consumo. En Carlos Abreu Mendoza & Denise Y. Arnold (eds.), *Crítica de la razón andina*. Raleigh: A Contracorriente.
- Chávez Aliaga, N. ([1928] 1960). *Parábolas del ande*. Lima: Norma.
- Chihu Amparán, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *Polis* 98, 179-200.
- Churata, G. ([1957] 2012). *El pez de oro*. Madrid: Cátedra.
- Daly, T. (2019). *Beyond Human: Vital Materialisms in the Andean Avant-Gardes*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Diccionario de la Lengua Española (DLE) (2021). Andinismo. <https://dle.rae.es/andinismo?m=form>
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica* [Trad. de Thomas Kauf]. Barcelona: Anagrama.
- Descola, Ph. (2003). *Antropología de la Naturaleza*. Lima: Lluvia.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. México D.F.: Planeta.

- Elguera, Ch. (2020). *El marxismo gótico de Xavier Abril: el proceso disolvente y germinal en El autómatas*. Lima: Ediciones MyL S.A.C.
- Espezúa Salmón, D. (2000). *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso indigenista*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Esteba Flores, H. (2013). *La prensa en Puno*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Fernández Cozman, C. ([2001] 2009). *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Fernández Cozman, C. (2011). Una retórica del personaje en *Los ríos profundos* de José María Arguedas. *Letras*, 82(117), 7-16. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.1>
- Fernández Cozman, C. (2014). *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández Cozman, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Universidad de Lima.
- Fernández Cozman, C. (2021a). Los interlocutores y campos figurativos en un poema. El caso de un poema de Vicente Huidobro y otro de Blanca Varela. *Revista ConCiencia EPG*, 6(1), 76-83. <https://doi.org/10.32654/CONCIENCIAEPG.6-1.5>
- Fernández Cozman, C. (2021b). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- Freire, P. (2010). *Cartas a quien pretende enseñar* [Trad. de Stella Mastrangelo]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- García-Bedoya M., C. (2011). Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural. *Cuadernos Intercambio*, 8(9), 15-37. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/2197>
- García-Bedoya M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de texto narrativos y poéticos*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- García Calderón, V. ([1924] 1973). La venganza del cóndor. En *La venganza del cóndor* (pp. 19-24). Lima: Peisa.
- Genette, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [Trad. de Celia Fernández Prieto]. Madrid: Taurus.
- Genette, G. ([1987] 2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- González Marín, C. A. ([1927] [1929] 2017). *El poema de los cinco sentidos. Vértebras iluminadas*. Tacna: Perro Calato. <https://bit.ly/3rnIH0j>
- Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Huamán, M. Á. (1994). *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte.

- Hurtado Lazo, A. (2020). Reflexiones acerca de las categorías vanguardismo andino e indigenismo de vanguardia. *Disonancias*, 1, 13-23. <https://disonanciasrevista.files.wordpress.com/2020/12/disonancias3.pdf>
- Iberico, M. (1926). *El nuevo absoluto*. Lima: Minerva.
- Iberico, M. (1943). La Transrealidad del Objeto Poético. *Letras*, 9(26), 281-291. <https://doi.org/10.30920/letras.9.26.1>
- Iberico, M. (1950). *La aparición. Ensayos sobre el ser y el aparecer*. Lima: Imprenta Santa María.
- Iberico, M. (1965). *Estudio sobre la metáfora*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Infopédia (2021). Cenobiarca. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/cenobiarca>
- Jitrik, N. (2011). Problemática vanguardia. En Manuel Fuentes & Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones* (pp. 43-47). Tarragona: Publicaciones de la Universitat Rovira i Virgili.
- Kayser, W. (1954). Actitudes y formas de lo lírico. En *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lakoff, G. & Johnson, M. ([1986] 2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lanternari, V. (1966). Désintégration culturelle et processus d'acculturation. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 41, 117-132.
- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo-2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas" & Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lino, Salvador, L. E. (2019). *El verso libre en la formación de la poesía peruana*. [Archivo de video]. Lima: Red Literaria Peruana. <https://www.youtube.com/watch?v=9EQHvHdoRyQ&t=1s>
- Lino Salvador, L. E. (2021a). Poética del verso libre en el *Boletín Titikaka*. En Giancarla Di Laura & Katia Irina Ibarra (coords.), *Descalzar los atriles. Vanguardias literarias en el Perú*. México: Universidad Autónoma Metropolitana & Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.5>
- Lino Salvador, L. E. (2021b). Estrategias versolibristas en dos poemas de Gamaliel Churata publicados en el *Boletín Titikaka*. *Heterogénea*, 2, 179-189.
- López-Casanova, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Horizonte.

- Lozano, J.; Peña-Marín, C. & Abril, G. (1989). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lugones, L. (1909). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermanos.
- Mamani Macedo, M. (2009). *Poéticas andinas. Puno*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, Pájaro de Fuego y Guaraguao.
- Mamani Macedo, M. (2013). *Ahayu-watan: Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: Facultad y Letras de Ciencias Humanas de la UNMSM & Pakarina.
- Mariátegui, J. C. ([1928] 1995). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Marinetti, F. T. ([1912] 2011). Manifiesto técnico de la literatura futurista. En Carlos Fajardo Fajardo (comp.), *Vanguardias artísticas del Siglo XX* (pp. 46-55). Bogotá: Le Monde diplomatique.
- Masiello, F. (2004). Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. En Carlos García & Dieter Reichardt, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica* (pp. 173-205). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, 48(118/119), 131-148.
- Morales Mena, J. (2014). La crítica como sabotaje, el pensamiento crítico latinoamericano y la literatura comparada. *Cuadernos Literarios*, 8(11), 153-176. <https://doi.org/10.35626/cl.11.2014.87>
- Moraña, M. (ed.) (1997). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Morillo Sotomayor, A. (2017). *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- More, F. (1927). El andinismo. *Editorial Titikaka. Boletín*, 9, 33.
- Navarro, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.
- Orrego, A. (1922). Palabras prologales. En César A. Vallejo, *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Orrego, A. (1938). La obra poética de Nicanor A. de la Fuente. En Nicanor A. de la Fuente, *Las barajas i los dados del alba* (pp. 5-15). Chiclayo: Carmona Editor.
- Ortiz, F. ([1940] 1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.

- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros S. L.
- Peralta, A. (1926). “Poliedro” es un buen Kreso... *Poliedro*, 4.
- Peralta, A. (1926). cimema. *Poliedro*, 5.
- Quispe Mendívil, Y. (2021). La configuración del paisaje andino en el discurso poético del vanguardismo puneño. *Escritura y Pensamiento*, 20(40), 185-206. <https://doi.org/10.15381/escrypensam.v20i40.20060>
- Rama, Á. ([1982] 1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI.
- Ramos, J. ([1989] 2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Reisz, K. (1987). *Técnica del montaje cinematográfico* [Trad. de Eduardo Ducay]. Madrid: Taurus.
- Reisz, S. ([1986] 1987). *Teoría literaria: una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reisz, S. (2002). ¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer? *More Ferarum*, 7/8, 108-117.
- Reynoso, Ch. (2018). Las xilografías de Demetrio Peralta/Diego Kunurana en *Boletín Titikaka* y otras revistas. *Tradicción, Segunda época*, 18, 20-25.
- Romero, E. (1928). *Monografía del departamento de Puno*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Spelucín, A. ([1926] 1986). Triptolemus. En *El libro de la nave dorada* (pp. 106-109). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Suárez, J. (2018). *Amauta(s): Antenor Orrego como maestro de vanguardia*. *Cuadernos de Literatura*, 22(43), 120-145. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.aom>
- Toro, A. de (1985). Formas del lenguaje poético en el “Rayo que no cesa” de Miguel Hernández. *Romanische Forschungen*, 97(2/3), 249-259.
- Unruh, V. (1994). Introduction: Contentious Encounters in Life and Art. En *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (pp. 1-29). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Utrera Torremocha, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Valbuena Montoya, J. E. (2014). *La transculturación poética en la obra vanguardista de César Moro y Carlos Oquendo de Amat*. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Vallejo, C. (1922). *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Vallejo, C. (1926). Poesía nueva [...]. *Favorables París Poema*, 1, 14.

- Vallejo, C. (1948). *Fabla salvaje*. En *Novelas* (pp. 103-128). Lima: Hora del Hombre.
- Vallejo, C. (2002). Estética y maquinismo. En Manuel Pantigoso de Priego (ed.), *Ensayos y Reportajes completos* (pp. 402-403). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez, E. (1933). *Altipampa*. Puno: Tipografía Fournier.
- Westphalen, Y. (2019). Antonio Cornejo Polar y la república mundial de las letras. *Letras*, 90(131), 277-288. <https://doi.org/10.30920/letras.90.131.13>
- Williams, R. ([1977] 2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zegarra, Ch. (2006). Panorama de la repercusión del cinema en algunos textos críticos y literarios de la vanguardia peruana de los años veinte y treinta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 32(63/64), 47-65.

ANEXOS

ANEXO 1

Soporte (revista)	Poema publicado	Año de publicación	Nombre/seudónimo
<i>La voz del obrero</i>	“Así es mi vida”	1915	Alejandro Peralta
<i>La voz del obrero</i>	“Noctívaga”	1915	Alex Peralta
<i>La voz del obrero</i>	“Ven”	1915	Alejandro
<i>La voz del obrero</i>	“Puno”	1915	Alejandro Peralta
<i>La voz del obrero</i>	“Mi musa”	1915	Alejandro Peralta
<i>La voz del obrero</i>	“Adelante luchadores”	1915	Alejandro Peralta
<i>La voz del obrero</i>	“El Indio”	1915	Alejandro Peralta
<i>El Crepúsculo, I(2)</i>	“El poeta”	1916	Alejandro Peralta
<i>Ritmos Andinos, I(5)</i>	“Amor, Vida”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(1)</i>	“Canción de amor”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(1)</i>	“Blanca hora emotiva....”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(1)</i>	“El madrigal de la ventana.....”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(2)</i>	“Oda al Titicaca”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(2)</i>	“Regaremos el huerto.....”	1917	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(3)</i>	“Responso a Rubén”	1918	Goy de Hernández
<i>La Tea, I(3)</i>	“Ha tiempo que iba buscando....”	1918	Goy de Hernández
<i>La Tea, II(5)</i>	“La angustia enigmática”	1918	Alejandro Peralta
<i>La Tea, II(5)</i>	“Obsesión de crepúsculo”	1918	Alejandro Peralta
<i>La Tea, II(5)</i>	“Noche III”	1918	Alejandro Peralta
<i>La Tea, II(5)</i>	“La epístola única”	1918	Alejandro Peralta
<i>La Tea, II(5)</i>	“Cenotafio” ²²³	1918	Alejandro Peralta
<i>La Tea, II(7)</i>	“Misiva lírica”	1918	Alfonso Cajal
<i>Gesta Bárbara, I(1)</i>	“Noche”	1918	Goy de Hernández
<i>Gesta Bárbara, (2)</i>	“Del véspero”	1918	Goy de Hernández
<i>Gesta Bárbara, (2)</i>	“Soliloquio sentimental”	1918	Goy de Hernández
<i>Gesta Bárbara, (3)</i>	“De la Cuba anacreóntica”	1918	Alfonso Cajal
<i>Gesta Bárbara, (3)</i>	“La Angustia enigmática”	1918	Alfonso Cajal
<i>Gesta Bárbara, (3)</i>	“La epístola única”	1918	Alfonso Cajal
<i>La Tea, III(11)</i>	“Mi soneto”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, III(11)</i>	“Dolente”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, III(11)</i>	“Amado Nervo”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, III(11)</i>	“Las chozas”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, III(11)</i>	“Epinicio”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, III(12)</i>	“Abraham Valdelomar”	1919	Alejandro Peralta
<i>La Tea, (13)</i>	“Domingo Campesino”	1920	Alejandro Peralta
<i>Azul, I(2)</i>	“Misiva lírica”	1921	A. Peralta

²²³ Según Dante Callo Cuno (1988), el apartado “Cenotafio” también comprende otras composiciones poéticas que se insertaron en *La Tea* N°. 5 a raíz de la muerte de Manuel González Prada (1844-1918). Los autores que acompañan a Alejandro Peralta, según el crítico, son Aurelio Martínez y Emilio Armaza. Agradezco la generosidad del investigador Luis Apaza, quien me facilitó la “Introducción” y el capítulo II (dedicado a *La Tea*) de la tesis de Dante Callo Cuno.

<i>Flechas, I(2)</i>	“Emoción de amor”	1924	Antero Obrien
<i>Flechas, I(2)</i>	“Orto”	1924	Antero Obrien
<i>Flechas, I(3)</i>	“Perdón”	1924	Alejandro Peralta
<i>Flechas, I(4-6)</i>	“De lo hondo”	1924	Alejandro Peralta
<i>Cirrus, I(2)</i>	“Nocturno”	1925	Alejandro Peralta
<i>Chasqui, I(15)</i>	“De las torturas momentáneas”	1925	Alejandro Peralta
<i>Editorial Titikaka. Boletín, (3)</i>	“madre”	1926	Alejandro Peralta
<i>Poliedro, (5)</i>	“cimema”	1926	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (1)</i>	“El indio Antonio”	1926	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (1)</i>	“Cristales del ande”	1926	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (4)</i>	“Las bodas de la Martina”	1926	Alejandro Peralta
<i>Rascacielos, (3)</i>	“campo”	1926	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (8)</i>	“Travesía andinista”	1927	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (9)</i>	“Lecheras del ande”	1927	Alejandro Peralta
<i>Editorial Titikaka. Boletín, (7)</i>	“lecheras del ande”	1927	Alejandro Peralta
<i>Editorial Titikaka. Boletín, (10)</i>	“Andinismo”	1927	Alejandro Peralta
<i>Boletín. Editorial Titikaka, (15)</i>	“Dolora del ande”	1927	Alejandro Peralta
<i>Boletín. Editorial Titikaka, (20)</i>	“onfano”	1928	Alejandro Peralta
<i>Boletín. Editorial Titikaka, (25)</i>	“Faena matinal”	1928	Alejandro Peralta
<i>Boletín Titikaka, (26)</i>	“Allin Kapak”	1928	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (13)</i>	“Poema”	1928	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (14)</i>	“Canción del Titikaka”	1928	Alejandro Peralta
<i>Amauta, (14)</i>	“Suburbio”	1928	Alejandro Peralta
<i>Chirapu, I(2)</i>	“Poema”	1928	Alejandro Peralta
<i>Waraka, I(1)</i>	“Balsas matinales”	1928	Alejandro Peralta
<i>Boletín Titikaka, (29)</i>	“El indio desertor”	1929	Alejandro Peralta
<i>Boletín Titikaka, (30)</i>	“Brunilda”	1929	Alejandro Peralta
<i>Gesta Bárbara, IV(9)</i>	“Tríptico del hastío” ²²⁴	1929	Alejandro Peralta
<i>Boletín Titikaka, (35)</i>	“Elegía proletaria”	1930	Alejandro Peralta
<i>La Sierra, IV(34)</i>	“Mi hermana Ariadna”	1930 ²²⁵	Alejandro Peralta
<i>Claridad, XIII(285)</i>	“Kosko feudal 1934”	1935	Alejandro Peralta

Poemas de Alejandro Peralta publicados en revistas entre 1915-1935

²²⁴ Este poema está dividido en tres sonetos cuyos títulos son los siguientes: “Amanecer”, “Mediodía” y “Noche”. Además, el autor puneño firma con la fecha de 1925.

²²⁵ Cabe precisar que Alejandro Peralta coloca la fecha de 1929 al pie del poema.

CANCION DE AMOR

Sobre el jardín ruinoso la tarde se moría
y el Angelus doliente su oración elevó.....
Los gilgueros de Invierno lloraron la elegía,
y la tarde- ave enferma- de frío se murió.....

Cual suspiros glaciales de honda melancolía
las horas de la noche dijeron su canción.....
y del huerto anublado fúgose la alegría
con estremecimientos de desesperación ...

¡Desolación tumbal!. ¡Impenetrable noche,
angustiadora i fría para mi corazón!.....
¿Aparecerá, Aurora; la de vestes radiosas?

¿Vendrá amor? de pronto un rayo rompió el broche
en una exultación de lirás y de rosas
i en sus labios carmíneos me embriague de Ilusión.

“Cancion [sic] de amor”, poema de Alejandro Peralta en *La Tea* (1917), N°. 1, s/p

BLANCA HORA EMOTIVA....

Quiero expresar regocijadamente
lo que he visto en las noches misteriosas;.....
en el jardín, todo blanco de rosas,
y en la suave y melodiosa fuente.....

Yo he visto en esas noches luminosas,
al beso de la luna, una fulgente
casita de cristal, en cuyo ambiente
revoloteaban blancas mariposas.....

De súbito, la música argentina
de unruiseñor, en la hora bendita,
fué de la vida, alegría floreciente:

dijo el jardín su canción palatina;
como un salva resonó la fuente,
y elruiseñor voló hacia la casita.

Goy de Hernández

“Blanca hora emotiva....”, poema de Goy de Hernández (Alejandro Peralta) en *La Tea* (1917), N.º 1, s/p

ANEXO 4

ODA AL TITICACA

Para Federico More, exquisito
poeta de la prosa y del verso.

Nace el Sol entre un lírico cantar de pajarillos,
canta el lago enjorjado de miríficos brillos
bajo el fuego del sol,
mientras el largo encaje de mil rosas de plata
va rimando en la playa su más dulce sonata
al temblor melodioso de su eterna canción.
Lago azul, copa lírica
de fulgurencia írica,
el poeta te canta porque de ti ha aprendido
a cantar como cantan los pájaros sin nido.
Lago azul, copa lírica
de fulgurencia írica,
vengo a ti desde el páramo más lúgubre y silente
pero vengo con una clara estrella en la frente
a cantar la tristeza de tu alma sonora,
la tristeza que ríe, la tristeza que llora.



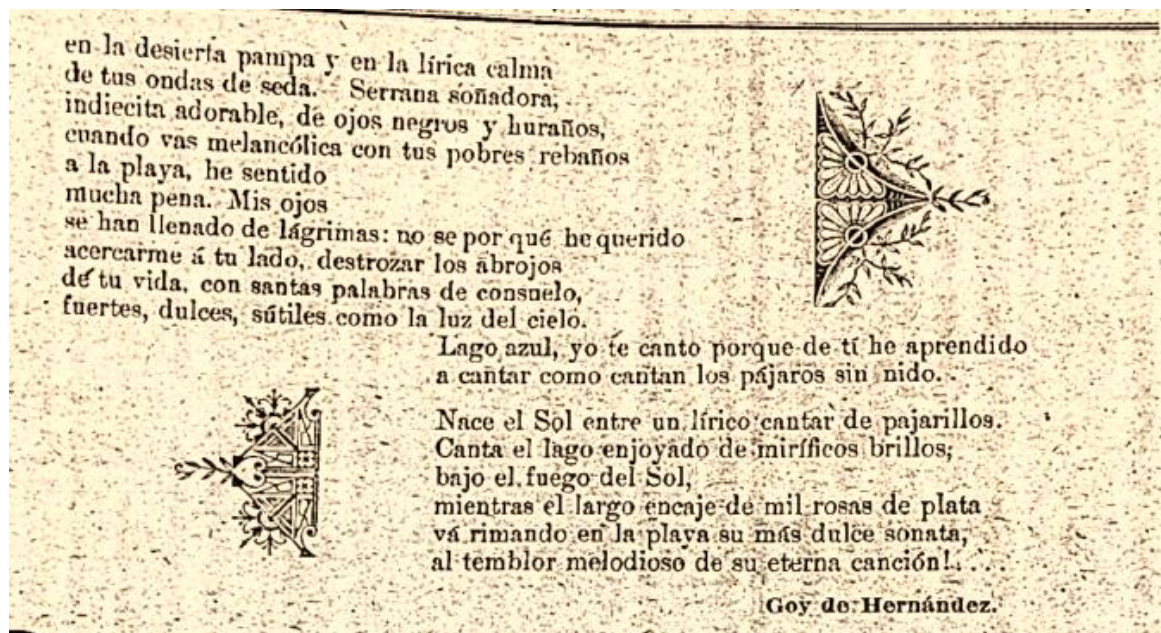
En la policromía mirífrica del sol
he hallado una rosa de brillo tornasol,
una rosa cuajada de rocío radiante,
cada gota era un verso, cada verso un diamante
que tremaba en el caliz de esa rosa de sol,
de esa lírica rosa de brillo tornasol.
Yo te la traigo a ti, fuente de poesía,
inmensa lira azul con cuerdas de cristal;
yo te la traigo a ti como un beso del día
que cayera en el fresco seno de un totoral...

Palidecen las luces del Sol; la tarde muere
al funerario son de un ronco miserere;
sobre el silencio místico de la hora divina
el ángelus se eleva como una golondrina.

Lago azul, lira eolia, sigue tu acorde suave,
mientras a la distancia como el ala de un ave
viene tímidamente la débil barquichuela
del indio. Solitaria, dulce; pálida riela
la Luna; todo es triste; y allá en la lejanía
suena un canto de angustia, de dolor, de agonía;
es la quena que llora la elegía del alma
de la raza que muere; es la quena que llora.



“Oda al Titicaca” (parte 1), poema de Alejandro Peralta en *La Tea* (1917), N.º 2, s/p



“Oda al Titicaca” (parte 2), poema de Alejandro Peralta en *La Tea* (1917), N.º. 2, s/p

ANEXO 5

ORTO

La soledad hiela mis venas.
El sol se enrosca como una serpiente
en los geranios rosas.....
Y en el cristal quebrado
de un dulce trino incógnito
mi alma se corta
su última arteria de alegría.
Oh, besos,
oh renacer al mediodía!
Cómo está de tan lejos
todo lo que fué mío
y que se fué sin rumbo.....

Antero OBRIEN.

“orto”, poema de Antero Obrien (Alejandro Peralta) em *Flechas* (1924), N.º. 2, p. 27.

c i m e m a

La factoría de mis neuronas suelta poleas i cilindros
bocamina adentro de la noche

ANGELICA

-enflaqueció llorando pliegos rosas

MARIA ESTHER GRACIELA JULIA
se fueron por las avenidas en un táxi de cinematógrafo

ENRIQUETA

invoca a Chopin i Beethoven desde el espiritismo del piano

ROSA

se momifica junto a la ventana en los crepúsculos aldeanos

CARMEN

aún no acaba el zurcido del biombo de la lejanía

JUANA AURORA

tú te quedaste con mis sortijas i entre mis lagrimales

Señor operador

no se distinguen las siluetas de último término

alejandro peralta

“cimema”, poema de Alejandro Peralta en *Poliedro* (1926), N.º. 5, s/p