

preocupación por el mundo circundante. Después de todo, la sustancia del virtuosismo retórico de Terralla está constituida por referencias a determinado lugar y tiempo; por alusiones a costumbres específicas que han podido caer dentro de precisas formulaciones retóricas y/o tradicionales. Tener presente la integración de lo genérico, lo formalizado, con aquello que proviene de la vigencia ineludible de una existencia social, no constituye un lugar aparte en la crítica. Es uno de sus objetivos.

En todo caso, los planteamientos de Soons contribuyen a desplazar la elemental postura biográfico-autoral que suelen asumir los comentaristas del costumbrismo en el Perú al enfrentar textos como el de Terralla.

Eduardo Hopkins

Miranda, Efraín: *CHOZA*, Lima, 1978, 210 pp.

Cuando en 1954 apareció *Muerte cercana* de Efraín Miranda, libro celebrado por Sebastián Salazar Bondy, pocos podían prever que esos versos de corte rilkiano eran sólo el ejercicio de un poeta de hondas raíces nativas. En los años que siguieron, en el vertiginoso retablo de la poesía peruana no hubo lugar para Miranda: sólo esporádicamente apareció en antologías, no publicó artículos, no hizo ningún viaje importante, ni se distinguió especialmente en ningún otro campo. Estaba escribiendo *Choza* en la comunidad de Jacha-Huincocha en el departamento de Puno, convencido como pocos de la necesidad de la poesía y de no tener otra realidad que “la de impulsar otro tanto la realidad andina particularmente hacia aquellos que tienen profundas convicciones de construir una sociedad científica con grandes ingredientes del acervo aborígen, utilizando lo occidental en propio desarrollo de eso nuestro. Es decir, realizar un proceso inverso al que actualmente se hace en el que nada creamos y somos unos compradores serviles de la cultura invasora”.

La primera tentación que surge al leer la poesía de Miranda es calificarla de indigenista. Pero en el Perú de estos días, el vocablo es una vez más, equívoco porque señala una realidad muy difusa. En líneas generales los poetas indigenistas de los años 30, Luis de Rodrigo, Gamaniel Churata, Alejandro Peralta, a pesar de la prédica de Mariátegui, eran hombres que se acercaban al indio como un objeto de contemplación estética. Verdad que en ellos no existe ese amaneramiento modernista de Chocano que imagina a todos los indios tristes o de Valdelomar que idealiza el imperio incaico. No, estos indios son más reales, más cotidianos. Pero son *externos* a los poetas. Este hecho es más importante que las mayúsculas que usaban los indigenistas junto con imágenes vanguardistas. Sin embargo, se exagera mucho cuando se dice que los indios de Peralta son de tarjeta turística.

Miranda, cuya primera lengua —a pesar de su sonoro apellido castellano— es el aimara, tiene la misma problemática que Arguedas: necesita expresar todo un mundo de vivencias andinas en un idioma que quíerese o no es foráneo. Como observación curiosa pero importante quede señalado aquí que *Muerte cercana* de 1954 tenía un verso muy fluido, grato al oído. En la vuelta a las fuentes que está emprendiendo, ahora, el ritmo es acezante, bronco, duro, porque responde a una distinta necesidad expresiva. Los versos de *Choza* son en muchos sentidos más auténticos y originales, eliminan el tradicional decorado de llamas, vicuñas y picachos, aprovechan la información occidental del poeta y expresan con nitidez el choque de culturas:

La gramática española cuelga desde
(Europa
sobre mis Andes,
interceptando su sincretismo
(idiomático.
Sus grafías y fonemas, atacan con los
(caballos
y las espadas de Pizarro.
Mi lenguaje resiste, se refugia, lo
(persiguen,
lo desmembran.

En tantos siglos de guerra
 (intercultural
 todas las batallas hemos perdido.
 Ellos tienen todos los elementos a su
 (alcance:
 su estado mayor en la real academia
 y sus soldados intelectuales:
 los nuestros, nada, un agrupamiento,
 (pasivo
 al modo tupacamaru segundo.
 En mi choza ha caído la mano
 (perdida del Manco de Lepanto
 con vidrios, ácidos, alfileres
 que contorsionan mi lengua
 y sangran mi boca.

Una rápida mirada sobre este texto, titulado, como los otros del libro con letras: "MF", nos indica la vinculación de Miranda con una información académica: "grafías y fonemas", "Manco de Lepanto". Repárese que "Andes", "Europa", "Pizarro" y "Manco de Lepanto" aparecen con mayúscula, mientras que "real academia" aparece con minúscula. La conclusión es fácil: Miranda rechaza toda imposición idiomática que acreciente lo que es irreversible: la presencia del castellano en el Perú. Pero hay una sutileza más: ¿por qué "tupacamaru" está con minúscula? ¿Es acaso una errata? No. A través de la lectura de todo el libro podemos deducir que uno de los modos de penetración de occidente en el mundo andino es el aprovechamiento de los símbolos que son más caros al indio. Durante los años 68-75 hubo un uso político gubernamental de la figura de Túpac Amaru. Tal vez por eso el agrupamiento del héroe se transforma irónicamente en algo pasivo. El poema "MF" es muy ilustrativo no sólo por los mundos que enfrenta con tanto vigor sino porque el "corpus" del poema es a su vez testimonio de la cotidiana derrota de los idiomas nativos frente al español. Por eso el final del texto, esa imagen que fácilmente podemos calificar de expresionista, es una conmovedora verdad que condiciona toda la escritura de Miranda. Hay, felizmente, una pequeña revancha de los idiomas andinos: en el plano sintáctico, la forma "todas las batallas hemos perdido" es extraña al español "stan-

dard" que diría: "hemos perdido todas las batallas".

Pero no se crea que *Choza* es un libro de la derrota. Inclusive cuando el poeta refiere momentos particularmente difíciles para los comuneros como el servicio militar obligatorio, y parecen tristes y asustados al resto del pueblo que los observa, hay un momento para el optimismo, el brillo del desfile, y sobre todo los meses que se van a ir desacumulando hasta la "baja". Este reflejar lo cotidiano en una comunidad, no lo había hecho ningún indigenista antes que Miranda, por una razón muy simple: aun amando al indio, aun sabiendo quechua o aimara, se trataba de hombres de ciudad con poca experiencia cotidiana campesina. Esto no niega la calidad de la poesía que ellos hicieron, quiere simplemente diferenciarla de la de Miranda. Así, en uno de los pasajes más conmovedores de *Choza* se dice:

¿Quién eres?
 ¿A qué vienes?
 ¿Alguno te manda?
 ¿Observa y comprueba que no soi
 (de roca ni de bronce!
 ¡Si te entrego a mi hija, la fecundarías:
 si me das a tu hija, la empreñarías!
 Come esta porción del manso cordero;
 bebe este poco del aflautado
 (manantial
 sírvete confiadamente del plato de mi
 (cariño.
 No tengo silleta, ni cubierto, ni
 (alcuza, ni radio . . .
 ¿Carajo, tú me creas necesidades!

En estos pocos versos aparecen algunos vocablos característicamente españoles, castizos, de poco uso en el castellano de las ciudades, y que a las gentes universitarias nos parecen librescos. "Alcuza" por ejemplo aparece en un poema de Dámaso Alonso. Sin embargo, tal vez por lo que se ha llamado "espíritu de campanario" estos vocablos (aflautado, alcuza) tienen plena vigencia en el campesino peruano, no solamente andino sino también costeño. Otro ejemplo sería la palabra "silleta" frecuentemente usada por Gregorio Martínez en su novela *Canto de Sirena* de ambiente campesino costeño. El

manejo eficaz del idioma puede advertirse en el uso de los verbos fecundar (el forastero) y empreñar (el propio poeta). Miranda elige la palabra más “culto” para el visitante y la más “montaraz” para él mismo.

Por estas observaciones respecto al manejo lingüístico que pueden prolongarse en un análisis más minucioso, por el cuidado en cada uno de los poemas de ritmo rítmico que el poeta elige y cultiva en los ciento y tantos poemas que nos entrega como fruto de veinte años de labor, puede decirse como merecido elogio a Miranda que como Vallejo en *Trilce* cada línea suya es un perpetuo combate amoroso con las palabras para hacerlas decir aquello que ellas no están acostumbradas. Leyendo *Chozo* el lector bien intencionado descubre detrás del “raptus poético”, detrás del trabajo intelectual, una suerte de esfuerzo físico que tiene por finalidad entregarnos las vivencias del campesino andino peruano con la menor intermediación posible.

Marco Martos

Cisneros, Antonio: *EL LIBRO DE DIOS Y DE LOS HUNGAROS*. Lima, Libre 1 Editores, 1978.

El último libro de Antonio Cisneros nos confirma no solamente su alta calidad sino, también, la plenitud de su estilo nítido, exacto, perfilado. La poesía de Antonio Cisneros no está, sin embargo, realizada según clásicos moldes y su nitidez no es el resultado de un depurado equilibrio; es, más bien, un cortante torbellino que deja en el espíritu del lector un gusto ácido y penetrante. ¿Como funciona esta poesía tan exacta, precisa, clara y destellante, por una parte tan inquietante y turbadora, por otra? Yo diría que su estilo es fundamentalmente agudo, que esta construido sobre punzantes contradicciones en todos los planos expresivos. En cuanto a los temas de su poesía, por ejemplo, siempre se pre-

senta el contraste entre una actitud espiritual, fina o angustiosa, y una realidad material, vana o ridícula; así, en el primer poema de este su último libro, el contraste aparece desde el título mismo “Domingo en Santa Cristina de Budapest y frutería al lado”. En otro poema notable. Nacimiento de Soledad Cisneros”. el contraste se realiza entre la descripción de una serie de acontecimientos (el día invernal, los dolores de la madre, la atropellada prisa del padre, el taxi, el hospital) y la delicada gracia de los versos finales

Y naciste mi dama.
Y yo tu caballero.

Este gusto por los contrastes agudos aparece en los diversos planos del poema, no sólo en sus temas o motivos fundamentales. A veces, se presenta en un fragmento, como en “Cafe en Martirok Utja” donde una sobria descripción realista (una lámpara, un piano, una estufa de hierro, una ventana, autobuses que pasan, un cenicero) es rematada por una imagen luminosa:

La luz del otoño es en tu vaso
un reino de pajaros dorados.

Otras veces la realidad banal y el acontecimiento supremo, la descripción directa y la imagen elaborada, se mezclan y confunden a lo largo de todo el poema, como en “Por Robert Lowell”.

La hiriente agudeza de Antonio Cisneros es una constante que aparece en todos sus libros, desde el primigenio *David* a este reciente *Libro de Dios y de los húngaros*. Cabe señalar, sin embargo, que la punzante ironía de sus libros penúltimos (*Agua que no has de beber. Como higuera en un campo de golf*) se ha atemperado ligeramente: pero el acabamiento de los poemas, su sabio pulimento artístico es, si cabe, más brillante y perfecto. Se podría señalar en este sentido, la presencia de unos poemas en los que no se sigue el procedimiento de agudos contrastes sino, más bien, otro de finas matizaciones, de variaciones sutiles que recuerdan a Prevert (o a Eielson): estos poemas son “Fábrica vieja en el Callao”, “De-