parece, la figura del coraje que Vich encuentra en estos poetas modernos pierde algo de piso, si no todo. Y es desde esta condición que sus lecturas críticas buscan recuperar la energía que el coraje le imprimiera a los versos. Busca recuperarla para nosotros precisamente porque la crisis de la experiencia bajo el capitalismo no ha cesado, pero sí que se desplomó la certeza de que había otro mundo dentro del nuestro, uno que podríamos construir con el simple gesto de hablar bajo una forma nueva. Contra esta histórica derrota es que Víctor Vich escribe sus ensayos, y contra ella también es que nos dice, como haciendo explícito su deseo, que la poesía *siempre* ha sido una práctica contra lo dado. Porque se trata de insistir en su capacidad crítica, de hacer que la poesía hable una lengua alejada del optimismo y del delirio capitalista. Se trata de hacer que la poesía recomience su tarea de *seguir lo real*, y para ello, qué mejor que lo afirmado por Wáshington Delgado, en un tono casi benjaminiano: “Escucharé a los muertos hablar/ para que el mundo no sea como es”.

Mijail Mitrovic Pease
Pontificia Universidad
Católica del Perú

Guissela Gonzales Fernández. *Tengo el color mismo de mi Madre tierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján.* Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Universidad Nacional del Altiplano-Puno/Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Latinoamericana Editores, 2019. 250 pp.

En una revisión somera de la crítica moderna de la poesía peruana se debe mencionar como uno de sus pilares fundacionales a Estuardo Núñez Hague (1908-2013) por su *Panorama actual de la poesía peruana* (1938, 1994), del que el crítico literario Jorge Cornejo Polar (1930-2004) en *Estudios de literatura peruana* (1998) dice que es “un hito en la crítica literaria del Perú y específicamente de la crítica sobre poesía”.

Esta concluyente valoración debe resaltarse, porque Núñez propone una primera sistematización del proceso poético peruano después del movimiento de vanguardia. Su planteamiento considera tres rutas principales por las que se conducirá la poesía peruana en los años siguientes: purismo, neoimpresionismo y expresionismo indigenista. Considera esta última como una “neta afloración peruana”.

De la misma manera, tiene un espacio muy bien resguardado el estudio de Luis Monguió *La poesía post-modernista peruana* (1954), donde considera que el “abandono del modernismo” produjo cuatro formas poéticas: vanguardismo, nativismo literario, poesía social y poesía pura.

Ambos trabajos, hoy vistos como clásicos y coincidentes, han originado las futuras discusiones y estudios de los sistemas poéticos peruanos fundacionales y las líneas de ruptura y continuidad en los diversos momentos, secuencias o periodos de su desarrollo en el siglo XX.

A estos tratados sobre poesía, se deben agregar —entre tantas otras— las opiniones de Antonio Cornejo Polar (1936-1997) esbozadas en *Historia de la literatura del Perú republicano* (1980), donde planteaba una dualidad para abordar la vanguardia: poesía pura y poesía nativista. Según el destacado crítico, el postmodernismo devino rápidamente en vanguardismo que bajo el influjo del surrealismo produjo el artepurismo, desplegando su influencia hasta los años 50. Mientras tanto, la poesía indigenista, forjada en el espíritu de la revista *Amauta*, podía entenderse “como parte de la poesía nativista” en diversas manifestaciones: cholismo, criollismo y cierto negrismo, siendo las dos primeras las de mayor impacto y continuidad, pues, también se prolongaron hasta los años 50 en cierta poesía social.

Hace varios años, en una visita que hiciera a la ciudad de Arequipa, el poeta Arturo Corcuera (1935-2017), autor del célebre poemario *Noé delirante* (1963), dijo en una conferencia sobre la poesía peruana que en la Generación del 50 no sólo se dieron la poesía pura y la social, sino también que hubo una tercera vía, la indigenista, y que esta tenía como principal protagonista a Efraín Miranda.

Traigo a colación estos juicios de Estuardo Núñez, Luis Monguió, Arturo Corcuera y de nuestro más

importante crítico literario, Antonio Cornejo Polar, a partir del libro de Guissela Gonzales Fernández, en el que se discute el papel de Efraín Miranda en la poesía peruana. Si bien con *Muerte Cercana* (1954) el poeta nacido en Puno en 1925 y fallecido en Arequipa el 2015 transitaba por lo purista, con la aparición de *Choza* (1978) irrumpe en esa vertiente indigenista, cuyos antecedentes más próximos eran *Urpi* (1949) de Mario Florián, *Temblar/Katatay* (1972, póstumo) de José María Arguedas o, en los años del *Boletín Titikaka* del grupo puneño Orkopata, el libro *Ande* (1926) de Alejandro Peralta Miranda.

A pesar de sus diferencias formales, técnicas o temáticas, tanto el cholismo como el indigenismo poéticos tienen varios rasgos en común. Destaco sólo dos componentes que Antonio Cornejo Polar describe: su “apego a lo nacional” y su “endeudamiento con la vanguardia”. Estaríamos entonces frente a dos sistemas literarios vigentes y actuantes en la década del 50, donde el estudio de Guissela Gonzales ubica la producción poética de Efraín Miranda Luján, seguramente por *Muerte cercana*. Además, la autora, en su propuesta de clasificación para este grupo generacional, lo signa como un poeta “marginal respecto del canon” después de la aparición de *Choza* (1978).

El estudio que realiza Guissela Gonzales sobre la poesía de Efraín Miranda Luján trae un hermoso título, *Tengo el color mismo de mi Madretierra*, verso prestado del poeta que con apasionada entrega examina. El subtítulo del libro esclarece su intencionalidad crítica: *Rito andino y*

decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján. En la contracarátula, Aymar de Llano, docente de la Universidad Nacional de Mar del Plata, nos anuncia que dicho estudio “aborda, de manera sistemática e integral, el poemario *Chozza* (1978) del puneño Efraín Miranda Luján, notable autor indio —excluido injustamente del canon literario moderno— que vuelve palmarias las contradicciones entre Occidente y el mundo andino”. En la Presentación, Mercedes López-Baralt, profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico, también aporta algunas ideas sobre “el enjundioso libro” de Guissela Gonzales y reconoce en el poemario *Chozza*, “la estructura de un rito de paso, sustentada en la oralidad”. La docente puertorriqueña considera al poeta Efraín Miranda, como “alguien que piensa en quechua y escribe en español”. En la Introducción, la docente sanmarquina reconoce que Chozza “marca una distancia respecto del panorama lírico peruano del 50 hacia adelante: frente a las poéticas en las que predominaban lo cosmopolita y los temas vinculados a lo urbano” hasta constituirse en una “figura solitaria pero briosa, en cuya bronca voz se sintetizan no solo preocupaciones estéticas sino también éticas y epistemológicas” y que con su propuesta poética “supera con creces el indigenismo, desbordando los ámbitos locales y alcanzando la universalidad”.

El sustento de su tesis tiene fuentes teóricas como las de “pensamiento desde el borde”, “semiosis colonial” de Walter Mignolo, “opción decolonial” y “decolonialidad del poder” de Aníbal Quijano y “contramestizaje”, “carácter disruptor”

o “sujeto migrante” de Antonio Cornejo Polar. En este sentido, los intereses de su estudio están demarcados por tres ejes: perspectiva decolonial, geopolítica del conocimiento y diferencia colonial, a fin de revalorar no sólo “los aportes de los grupos hegemónicos locales contrapuestos a las perspectivas hegemónicas globales, sino también posicionar perspectivas de la realidad colonial, olvidadas o marginadas, como las de los pueblos indígenas”.

En esta aventura académica interdisciplinaria en la que se estrechan fraternalmente la mano tanto la historia como la antropología simbólica y la nueva crítica literaria latinoamericana, Guissela Gonzales ha organizado su estudio del poemario *Chozza* de Efraín Miranda Luján en cinco capítulos.

En el capítulo I destaca el juicio crítico denominado la “crisis de la palabra”, que le sirve no sólo para definir a ésta como una “respuesta a la experiencia modernizadora”, sino también para revisar las vertientes poéticas de la Generación del 50 y plantear la propia en tres líneas de fuerza: a) poetas intimistas, existencialistas o conceptuales; b) poetas rebeldes, contestatarios (sociales, revolucionarios); y c) poetas marginales. A estos, a su vez, los clasifica en: a) subjetivos o interiores (caso Jorge Eduardo Eielson); y b) marginales respecto del canon (caso de Efraín Miranda).

También es sugerente el deslinde de la categoría “generación”, cuando afirma que no debe ser tomada en un sentido estrictamente literario, sino más bien abierto hacia lo intelectual, tal como lo han aconsejado Miguel Gutiérrez Correa y Antonio

Cornejo Polar. Igualmente, cuestiona la periodización en base a “ismos” y discute los juicios críticos basados en las clases sociales. En sus páginas se muestra el esfuerzo teórico y crítico por plantear estudios comparativos entre las reflexiones críticas regionales (puneñas) con las nacionales (limeñas). Tópico novedoso por el registro de información sobre el poeta y por los recursos metodológicos y valoraciones de los estudiosos locales que casi nunca se han tomado en cuenta en otras investigaciones. En esta relación nacional/regional o regional/nacional se va construyendo un discurso crítico innovador que presenta las diferencias y coincidencias entre Lima (provincia central) y Puno (provincia periférica).

En el Capítulo II revisa el singular proceso poético de Efraín Miranda desde su primer libro, *Muerte cercana* (1954), hasta *Chozza* (1978). Consigna aspectos biográficos del autor, luego revisita la recepción crítica, tanto mediata como inmediata de ambos poemarios. Destaca la polémica en torno al tópico de lo “indio” que destaca Ernesto More en la presentación del poemario *Chozza*. Gonzales Fernández postula que la visión crítica última ha sido elaborada desde un contexto postmoderno y fuertemente occidentalizado. Lo prudente es considerar al poemario *Chozza* como un objeto escrito por un sujeto “intersticial” (migrante) que propone un discurso decolonial desde la cultura andina y con una formación discursiva en lengua española, pero también en lenguas originarias. La opción epistémica de “traductor cultural”, o de “cronista moderno” también puede

utilizarse en defensa del poeta y la poesía escrita en Chozza. Lo discutible es el *continuum* que plantea Guisela Gonzales entre los poemarios *Muerte cercana* y *Chozza*, desde una poética decolonizadora que cuestiona el supuesto indigenismo del autor.

En el tercer capítulo, el más complejo del libro, describe la situación enunciativa para demostrar la estética decolonizadora en el marco de la pragmática y del autor implícito. Considera el espacio geopolítico y la estructuración del discurso poético de Miranda en *Chozza* que porta el deseo de “acabar con la situación de colonialidad que experimenta el pueblo andino” para pasar al hablante lírico que lleva a cabo la performance ritual. En este sentido, la “condición intersticial” del autor le sirve para contrastar los dos espacios culturales por los que se desplaza y afirmar su condición de indígena en su palabra “analógica” y su carácter “distintivo”, según los planteamientos de Enrique Dussel.

El cuarto capítulo es el analítico y responde al subtítulo del libro (rito andino). En él se estudia la referencialidad del poemario, así como la cosmogonía, la liminalidad, el conflicto, la intersticialidad, la posibilidad del cambio y el desconcierto ante lo fallido de su empresa liberadora. El análisis ritual parte de la confrontación que aparece en *Chozza* entre el logocentrismo de la palabra y las formas poéticas occidentales, contrastados a partir de algunos principios de la episteme andina: relacionalidad, correspondencia, complementariedad y reciprocidad.

El resultado del análisis determina que la condición intersticial del

sujeto, le ha permitido acceder a dos sistemas culturales distintos: el occidental y el andino. A su vez le ha posibilitado el empoderamiento del idioma castellano para mostrar la igualdad de condiciones de ambos sistemas y, de paso, patentizar las diferencias, no sólo desde lo mítico, sino también desde lo nativo contemporáneo.

El último capítulo se dedica a la otra categoría del subtítulo del libro, la decolonialidad. Se hace una lectura pragmática de tres poemas de *Choza* para esclarecer la geopolítica del conocimiento, la colonialidad del saber y el racismo y colonialidad del poder. Luego de esta ruta analítica, la autora postula que *Choza* se constituye como un sistema complejo de interacciones semióticas, desde las cuales se decoloniza, tomando en cuenta la concepción holística y relacional del mundo andino. El poemario no sólo es una obra lírica, sino un conglomerado semiótico, donde confluyen la épica, la memoria, el testimonio, la oralidad, el rito y representaciones simbólicas, con la finalidad de visibilizar las “tensiones entre oralidad y escritura” así como la contraposición de dos epistemes.

Finalmente aparecen las conclusiones y la bibliografía correspondiente. La conclusión fundamental y original de Guissela Gonzales Fernández plantea que entre los dos primeros libros de Efraín Miranda, *Muerte cercana* y *Choza*, existe una continuidad en base a la sensibilidad andina y no una ruptura como creía la crítica existente sobre ellos. Respecto de *Choza* nos dice contundentemente que el poemario posee una estética decolonizadora, porque su

intención manifiesta el deseo de acabar con la situación de colonialidad del pueblo andino.

Tengo el color mismo de mi Madretierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján, nos deja constancia —con meridiana claridad— del posicionamiento crítico de su autora y el surgimiento de una innovadora crítica de la poesía peruana. En cuanto al autor estudiado, Efraín Miranda Luján, el solitario del Ande, es visto en su dimensión continental y universal, no sólo como expresión de un *continuum* del indigenismo, sino como un escalón más en su avance hacia su configuración sistémica en la literatura peruana, desde que Ernesto More nos dijera en la presentación de *Choza* (1978): “el libro es indio y el poeta que lo ha escrito es indio... en *Choza* está la epifanía (revelación) del indio”.

Diríase también que Efraín Miranda trató de no traicionar a la poesía, es decir que obedeció al mandamiento de no traicionar la realidad, menos al desarrollo del pueblo indígena peruano, asumiendo ese papel del artista comprometido con una total interdicción de la historia, desde los vencidos, y en contra de los herederos de los vencedores que reinstalaron —gracias a la república— una criolledad aristocratizante y encomendera en el mundo andino peruano.

La poesía de Efraín Miranda se conecta, desde la mirada de la heterogeneidad cultural de lo nacional, con la de Vallejo, Churata, Alejandro Peralta, José María Arguedas y Mario Florián, consagrándose como un representante cimero de la Generación del 50 en la poesía peruana, donde la crítica sólo había visto la

dualidad puro/social, olvidándose de lo indio, indígena e indigenista.

Los actuales estudios literarios peruanos, como el que acabo de reseñar y comentar, deben propender a resolver el conflicto de muchos textos poéticos, a partir de un sutil entrecruzamiento de variables e intercambios disciplinares que relacionen lo literario, lo artístico, lo social, lo histórico y lo político desde la implementación del modelo capitalista y la tardía modernidad, pero sin dejar de lado los históricos procesos culturales evidenciados en tres espacios: el urbano, el andino y el amazónico. De esta manera, el problema de lo nacional no sólo existirá enmarcado dentro de la identidad, sino también desde lo estético, lo ético y lo ideológico.

José Gabriel Valdívía Álvarez
Universidad Nacional de San
Agustín de Arequipa

Manuel González Prada. *Ensayos y poesías*. Edición, introducción y notas de Isabelle Tauzin-Castellanos. Madrid: Cátedra, 2019. 563 pp.

La permanencia de la obra y del legado intelectual de un pensador pueden ser calibrados mediante numerosas herramientas: la realización de congresos, la implementación de cátedras con su nombre en las principales universidades, las defensas de tesis, la publicación de libros sobre el autor, la recolección, sistematización y edición de sus escritos dispersos y la reedición de sus obras. Una figura decisiva para el trabajo de investigación en archivos, cotejo de manuscritos, compa-

ración de versiones y establecimiento definitivo de un corpus textual, es el editor. Conceptualmente, el editor es el investigador que conoce detalladamente la producción intelectual del autor sobre cuya obra vierte todos sus conocimientos. Así, es no sólo quien edita el texto, sino el que también propone los recursos informativos textuales que acompañarán el texto editado para facilitar su comprensión (estudio introductorio, notas de comentario, cronología, índice onomástico, índice analítico, anexos fotográficos). Pese a la importancia de su quehacer intelectual, la figura del editor aún se mantiene en la sombra. Quizás esta situación se explique porque la idea que nos hacemos de un libro se asocia únicamente con el producto final, y no con el objeto material que ha seguido un proceso cuyo orden genético se inicia siempre por las hojas sueltas, los borradores, muchos papeles rotos, las anotaciones, las tachaduras, las correcciones, etc. La historia de la literatura latinoamericana no le ha guardado al editor un espacio junto al nombre de los autores. Invisibilizado, entonces, aún es tarea pendiente construir el relato que nos cuente la historia del drama y celebración de sus trabajos y sus días.

La reciente publicación de una selección de los textos poéticos y ensayísticos de Manuel González Prada (1844-1918), editados y anotados por la destacada peruana Isabelle Tauzin-Castellanos (1960), debe enmarcarse en la dinámica de continuidad y vigencia de la obra de este singular poeta y librepensador peruano, no sólo a lo