

Rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján

Andean rite and decoloniality in the poetry of Efraín Miranda Luján

Guissela Gonzales Fernández¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

ggonzaf@gmail.com

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es revisar uno de los aspectos centrales de la poética de *Choza* (1978), de Efraín Miranda Luján. El artículo comienza señalando una relación de continuidad existente entre el primer y el segundo libro del poeta para proponer que en este último llega a plasmarse una poética que cuestiona, en cuanto a contenido y forma, las concepciones estéticas occidentales. Nos interesa, por ello, rastrear los dilemas entre oralidad y escritura y cómo estos se resuelven en la mencionada obra al incorporar en su estructura una representación simbólica del rito de paso. Si bien la *performance* ritual andina se plasma a nivel de la estructura de la obra, también lo hace a nivel del discurso y, con ello, se propone una poética original que recupera principios y categorías propios de la episteme andina.

PALABRAS CLAVE

Oralidad/escritura, rito de paso, poética, drama social

¹ Profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, con estudios de doctorado en la misma especialidad. Investigadora calificada por Concytec y miembro del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En esta institución ha venido desarrollando una serie de investigaciones vinculadas al proceso poético peruano del siglo XX y, principalmente, a la literatura de las regiones del sur de nuestro país. Los estudios, resultados de sus pesquisas, han aparecido en revistas especializadas nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones se encuentran *Literatura y periodismo en Gamaliel Churata* (2009) y *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (compilación, 2011). Como conferencista y ponente ha participado en eventos nacionales e internacionales.

ABSTRACT

The objective of the present work is to review one of the central aspects of the poetics of Choza (1978) by Efraín Miranda Luján. The article begins by pointing out a relationship of continuity between the first and second books of the poet to propose that in the latter comes a poetic that questions, in terms of content and form, Western aesthetic conceptions. We are interested in tracking the dilemmas between orality and writing and how these are solved in the aforementioned work by incorporating into its structure a symbolic representation of the rite of passage. Although the Andean ritual performance is reflected at the level of the structure of the work, it also does so at the level of discourse and with it proposes an original poetics that recovers principles and categories specific to the Andean episteme.

KEYWORDS

Orality / writing, rite of passage, poetics, social drama

Introducción

La poesía peruana del 50, caracterizada más bien por su énfasis en lo moderno y lo urbano, vio surgir la figura disímil de Efraín Miranda Luján (1925-2015), poeta nacido en el caserío de Condoraque, que llegó a Lima en 1953 y cuya obra desde sus inicios no logró ajustarse ni a los parámetros estéticos imperantes en la urbe limeña ni a aquellos que por entonces se desarrollaban en la ciudad de Puno, su lugar de procedencia.

En 1954, alentado por Sebastián Salazar Bondy, el joven Miranda decidió publicar su primer libro: *Muerte cercana*. Esta obra le valió el reconocimiento de prestigiosos intelectuales como Pablo Guevara y Washington Delgado, y la crítica de entonces identificó en ella la influencia de Rainer María Rilke. Las opiniones que el libro suscitó en esa época² dieron aliento durante décadas a la idea de que este libro primigenio, por la clara influencia de la lírica occidental que se advirtió en él, no tenía vínculo

2 Un ejemplo es lo que dijo Washington Delgado en su artículo titulado «*Muerte cercana*: Poemas de Efraín Miranda», que se publicó en el suplemento del diario *El Comercio* el 5 de setiembre de 1954: «No son tampoco sus temas los tradicionales ni la estructura de sus versos revela influencias populares [...] ni siquiera en el ámbito del idioma castellano se le pueden encontrar semejanzas; hay que buscar más lejos las influencias y paralelos, en Whitman tal vez, más seguramente en Rilke, [...] su oído acostumbrado a gozar el acento de poetas de otra lengua, no le impide sumergirse en puros juegos vegetales [sic] ni dejarse arrastrar gozosamente por la música de las palabras».

alguno con su obra posterior. Sin embargo, lecturas más contemporáneas³ ponen en duda el que *Muerte cercana* sea un libro con influencias europeas, más acorde y más a tono con la modernidad urbano capitalina, alejado de cualquier tipo de «regionalismo». Efectivamente, una lectura atenta del libro permite hallar elementos que revelan no la cercanía física del sujeto poético con el mundo andino, ni necesariamente la presencia de referentes propios de este ámbito, sino cómo el sujeto entiende el mundo y la existencia desde estos códigos.

Se trata de un sujeto que responde a dos sistemas culturales distintos y las tensiones resultantes, presentes en el discurso de este primer libro, son el punto de partida hacia una poética que terminará plasmándose plenamente en el segundo libro de Miranda: *Chozo* (1978), obra en la que el sujeto poético mirandiano resuelve sus contradicciones identitarias. Precisamente en esta segunda obra es posible hallar una estética cimentada en elementos provenientes de la episteme andina que se explicitan en sus distintos niveles compositivos y que constituyen la base de su poética. Uno de ellos es la *performance* ritual que se enlaza con elementos provenientes de la tradición oral andina.

Chozo: los dilemas de la oralidad y la escritura

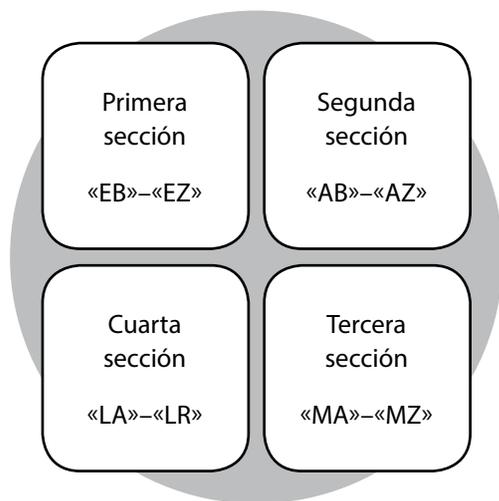
En sus reflexiones sobre la literatura peruana, Antonio Cornejo Polar resalta el carácter ríspido de su constitución, el que sea hechura de desencuentros, quiebras y contradicciones, pero, al mismo tiempo, de soterradas y azarosas intercomunicaciones, literaturas en las que se cruzan dos o más universos socioculturales, «en las que por debajo de su “textura occidental” subyacen formas de conciencia y voces nativas» (1994, pp. 14–16). Esta caracterización, vinculada a una idea central en el pensamiento del mencionado estudioso, tiene que ver con los mecanismos de conformación de buena parte de nuestra literatura: tradición oral y escritura.

Sobre la base de esta reflexión nos interesa proponer que en *Chozo* los sujetos dicentes se expresan desde «espacios conflictivos de enunciación» (Mignolo 1995, p. 9), desde los cuales negocian la presencia y vigencia de su cultura y en los que se hallan recursos provenientes de ámbitos culturales diferenciados. Precisamente, lo primero que hay que entender en el caso de *Chozo* es que su *locus* de enunciación es el ámbito andino, pero no solo eso: es una obra que se construye desde la oralidad; no se

3 Tanto Elton Honores como Omar Aramayo disienten de la lectura canónica de *Muerte cercana*. El texto de Honores se titula «*Muerte cercana* de Efraín Miranda: una genealogía poética», y el de Aramayo, «Efraín Miranda, el poeta que le ganó a la soledad». Ambos aparecen en la compilación *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011).

trata de un texto que rescate el componente oral, sino más bien de una obra que desde la oralidad usa la escritura.

Un primer acercamiento a *Chozo* nos permite observar que la obra está dividida en cuatro secciones, establecidas a partir de los títulos de los poemas. Así, los de la primera sección tienen como primer elemento la letra E, a la que acompañan en orden sucesivo las letras del alfabeto («EA», «EB», «EC», etc.). El mismo orden se da en las otras secciones del libro, con la salvedad de que en cada una de estas la letra inicial del título varía: en la segunda sección la letra A es la inicial; en la tercera, la letra M, y en la cuarta, la letra L. A cada una de ellas las acompañan las otras letras del alfabeto, en orden sucesivo, hasta llegar a un total de 100 poemas.



Se trata de una obra escrita en castellano, característica que entra en contradicción, según la opinión de algunos estudiosos⁴, con el discurso del hablante lírico en el cual es posible hallar una fuerte presencia de elementos andinos. Esta aparente contradicción ha llevado a afirmar que estamos frente a una poética indigenista, exteriorista, en la que es posible advertir supuestas incoherencias en su planteamiento.

Desde nuestro punto de vista no existe tal contradicción puesto que es desde su condición bifronte, migrante (en el sentido en que lo entiende Antonio Cornejo Polar⁵), que el autor implícito de la obra establece

4 Dorian Espezúa y Edmundo de la Sota son los dos autores que perciben contradicciones relacionadas con el uso del castellano y la presencia de referentes andinos en la poética de Miranda. Cfr. «Chozo: un nuevo estadio del indigenismo» (pp. 216-235) y «Una identidad antitética: interpretación de los títulos de Chozo de Efraín Miranda» (pp. 200-210) en *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*.

5 Para el mencionado estudioso «el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio

sus modos de elaboración estética, y es esta condición la que le confiere autoridad para dirigirse a dos alocutarios (occidental y andino) y usar un doble código: el andino, a través de la representación simbólica, indisolublemente ligada a la oralidad, y el occidental, a través del uso del castellano y la escritura. Se trata de «una dinámica comunicativa [propia del mundo andino] que permite el intercambio sígnico y simbólico. [En tanto n]o existen ya espacios ni grupos «puros» sino semiósferas que se relacionan, creando un espacio de frontera; un espacio definido también por la hibridación. (Lo que no implica la anulación de las diferencias, mas sí la posibilidad de nuevas formas de establecerlas)» (Terán 2008, p. 35).

Su condición migrante le permite, al autor implícito, ser más consciente de las diferencias culturales y las tensiones existentes entre occidente y los Andes; tensiones que se hacen evidentes al momento de elegir los medios más adecuados para la construcción del discurso y sus estrategias de representación. En ese sentido, puesto que *Chozo* tiene una marcada intención comunicativa, la idea es usar los «medios, conocimientos y posibilidades para hacer su emisión pertinente en relación al contexto en que debe ser entendida (normalmente universal) y en relación con los efectos concretos que desee provocar» (Luján 2005, pp. 98-99). El autor tiene que asegurarse de poder evocar en una multitud de posibles lectores los contextos mentales que hagan relevante su enunciación.

En otras palabras, lo que hace el autor textual de *Chozo* es adaptarse a una situación comunicativa en la que debe encontrar una manera más eficaz de atravesar las barreras culturales que lo separan de occidente, pues su discurso también va dirigido a un público que no comparte los mismos referentes. Esas tensiones son las que lo llevan a «empoderarse», en términos de Homi Bhabha (2002), del castellano y la escritura. No se trata de una pasiva asimilación, en realidad, se trata de una adquisición de poder si tomamos en cuenta las tensiones aludidas en el sentido en el que las ve Antonio Cornejo Polar (1994, p. 39): «en los Andes, concretamente en el emblemático “diálogo” del Inca y Valverde, la escritura asume la representación plena de la autoridad. Esto indica que en el universo andino la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la conquista y colonización de un pueblo por otro, radicalmente diverso, lo que hace que los conflictos entre voz y letra tengan aquí un significado de ruptura y beligerancia

del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado» (1996: 841). Pero no se trata, como repetidas veces lo aclaró, de un «espacio de resolución armónica», sino de un espacio conflictivo en el que el sujeto no quiere fundir su doble o triple experiencia.

mucho más definido —y mucho más fuerte— que los que aparecen dentro del desarrollo orgánico de una sola sociedad o de sociedades relativamente similares. En otras palabras: la escritura en los Andes no es solo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio». De modo que el empoderamiento del castellano y la escritura responden a la prerrogativa de mostrarle al otro el poder adquirido. ¿De qué otra manera las instancias enunciativas presentes en *Choza* (autor implícito y locutor) podrían ser atendidas en espacios donde el intercambio comunicativo está marcado por la discriminación y, por lo tanto, no puede desarrollarse sino de manera tensional y conflictiva?

La condición migrante constituye, pues, la base desde la cual el autor implícito define sus estrategias de representación y es esta condición la que le sirve para afirmarse en su diferencia. El producto es una poética en la que se privilegia el componente andino, en la medida en que la base estructural corresponde a la recreación de un rito de paso al que se supe-ditan la presencia del castellano y la escritura. El autor textual de *Choza* se empodera del castellano y la escritura para ser escuchado por el otro occidental, pero incrustada, no detrás, sino como una presencia de base que desestabiliza esos códigos, al resemantizarlos, están las categorías andinas y formas propias de la oralidad, elementos a partir de los que pretende afirmar su cultura, recuperar la memoria y dejar testimonio de las vicisitudes de su pueblo.

El rito como principio estructural de la obra

Al referirse a las pluralidades etnoculturales de las sociedades latinoamericanas, Kemy Oyarzún (1993) habla de una batalla frontal que se lleva a cabo entre los distintos sistemas estético-ideológicos conflictivos y señala que estas batallas son también semióticas y semánticas. Este es un aspecto que queremos resaltar: cómo a partir de una semiosis decolonial *Choza* se inserta en esta batalla, cuestiona el logocentrismo de la palabra y las formas poéticas instituidas por Occidente.

Para ello, tomamos el concepto de «semiosis colonial» que Walter Mignolo (2005) propone frente a «discurso» o «literatura colonial», entendiéndolo que en situaciones de colonialidad surgen manifestaciones en las que es posible advertir una compleja interacción de distintos sistemas de signos que no necesariamente se adscriben a la noción de discurso. Por otro lado, este autor (2008) señala que la decolonialidad se aparta de la lógica occidental, racional-moderna, se «desprende» de ella y se abre a otras posibilidades, a «pensamientos otros». Partiendo de estas reflexiones, para el caso de la obra de Miranda, pensamos que sería mejor hablar de una semiosis decolonial. Semiosis en tanto en la obra hay una

confluencia de elementos diversos que la distancian de la noción de discurso, y decolonial en tanto no solo vemos una posición bien definida frente a una situación de colonialidad, sino que el libro representa, en el proceso escritural de Miranda, un desprendimiento y una apertura (Mignolo, 2008), a partir de los cuales se inicia un cuestionamiento directo a la ética, estética y episteme occidental.

De ahí la importancia que adquieren las categorías y concepciones propias de la sensibilidad y la episteme andina como los principios de relacionalidad del todo, correspondencia, complementariedad y reciprocidad (Estermann, 2006). El reconocimiento de estas categorías y su funcionamiento en el texto permite determinar las relaciones que se entretienen entre los poemas, así como comprender el sentido que, por los vínculos establecidos con el conjunto, adquiere cada uno de ellos.

Precisamente, el autor implícito de *Choza*, respondiendo a un rasgo primordial de la cultura andina que es la idea de relacionalidad del todo, propone una *performance*, un rito de paso, como principio estructural y organizador de base, que muestra un poder de sugerencia y evocación tan fuerte que podría constituir él solo el sentido de la obra. ¿Por qué un rito de paso? Porque el autor textual de *Choza*, al ser consciente de la situación de colonialidad⁶ que vive su pueblo, quiere revertir esa situación. Esta es la intención medular, el rito se realiza para propiciar, para favorecer y contribuir al cierre de un ciclo marcado por la colonialidad y dar paso a uno nuevo; recordemos que en las culturas ancestrales todo acontecimiento importante suscita la realización de un ritual.

Si bien, como lo explica Arnold van Gennep (2008), los ritos de paso tienen que ver con el continuo cambio de estatus en el ciclo vital de un individuo, ciclo que estaría marcado por determinados episodios o

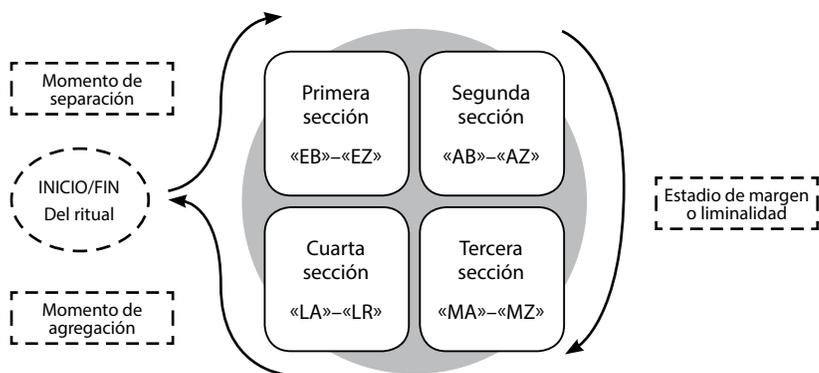
6 La consciencia de la situación opresora que se padece queda también registrada a nivel del discurso en varios poemas a lo largo de la obra. Un ejemplo es «EG», ubicado en la primera sección de la obra y clave, en la organización ritual, para entender la intención de querer superar esa situación. Veamos un fragmento de él:

Es verdad que están aquí mis raíces
pero no es menos cierto que trasplantes extranjeros
han encontrado terreno propicio a mi lado:
¡no me dejan crecer!
¡no me dejan andar!
¡me inmovilizan!
Y, están seguros de extinguirme

Llegan de Europa y USA;
tirando sus fragmentos culturales,
cortando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.
Atando con sogas, nuestra sabiduría, a los cerros.

periodos de crisis que las personas atraviesan a lo largo de su vida, es preciso recordar que quienes se han ocupado del estudio de los ritos de paso coinciden en señalar que los periodos de crisis no solo pueden estar relacionados con el proceso vital de un individuo, sino también de un grupo. De modo que en *Choza* el sentido y la importancia simbólica radica en el hecho de que se trata de un rito de paso colectivo a través del cual se pretende propiciar un cambio social reivindicativo. Pero, además, y según lo sostenido por Van Gennep, la función de estos ritos sería la de atenuar los efectos perniciosos de las perturbaciones causadas por los cambios de estado, en el caso de la obra de Miranda, a través del rito, también se pretendería atenuar el cambio de estado provocado por la intrusión occidental.

Todo rito de paso comprende tres momentos (Van Gennep, 2008, p. 38): a) el momento de separación del estado, situación o mundo anterior; b) el estadio de margen; y c) el momento de agregación a la nueva situación, estado o mundo. Estos tres momentos son posibles de rastrear en *Choza*. Tanto en el discurso del hablante lírico como a nivel estructural, la representación simbólica ritual se hace visible a través de la idea de cuatripartición andina, en la que se sustentan las cuatro secciones del libro, que simbólicamente recrean los estadios del rito de paso y representan a la vez el universo andino.



Se trata de una representación cosmogeográfica común a distintas culturas (Mignolo, 2005), a través de la cual, como dice Kemy Oyarzún (1993), la palabra logocéntrica homogeneizadora queda desarticulada.

Esta recreación simbólica constituye, al mismo tiempo, lo que Mignolo (2005) llama la «estructura profunda», que no necesariamente aparece en la expresión verbal escrita (que es lo visible). A través de ella se construye un «efecto de oralidad», como diría Cornejo Polar. En el caso de *Choza*, además de la estructura cuatripartita macrotextual, esta estructura profunda halla sustento en elementos que aluden a la idea de armonía,

totalidad y conjunto como el número de poemas (100) que conforman el libro, el uso, para los títulos, de las letras del alfabeto castellano, que constituyen un universo de sentido, y la función que cada uno de los poemas desempeña en el entramado del discurso.

La estructura ritual es fundamental para entender la propuesta decolonizadora de *Chozas* que también a través del autor implícito se resiste a la homogeneización, al remarcar la validez y vigencia de los códigos andinos estéticos y epistemológicos o, mejor, de su horizonte de sentido. Al hacerlo, el autor textual configura el espacio-tiempo andino como su locus enunciativo y, «al mismo tiempo, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales» (Mignolo, 2005).

Rito de paso y drama social

El rito de paso y la estructura cuatripartita presente en *Chozas* están vinculados con el concepto de «drama social» que Víctor Turner usó para referirse a situaciones ineludibles en todas las sociedades, ya que constituyen respuestas a conflictos surgidos entre dos o más actores y en el que la *performance* (o ritual) que se realiza está cargada de símbolos. Este concepto puede ayudarnos a entender que la estructura ritual de la que venimos hablando tiene una intención explícita y un profundo significado sociocultural que el autor implícito de *Chozas* quiere hacer evidente a través de la voz del hablante lírico.

Según explica Turner, el drama social supone cuatro momentos: 1) el de ruptura de las relaciones sociales debido a alguna infracción cometida; 2) el momento de crisis que supone la expansión del conflicto a otras esferas de la vida social; 3) el momento de búsqueda de mecanismos de control y/o formulación de propuestas simbólico-rituales que permitan remediar el conflicto social; y 4) el momento de superación del conflicto que puede consistir en el retorno a la normalidad o reestructuración «no siempre feliz» de las relaciones sociales o una irremediable escisión de ellas. Estos momentos son visibles en el plano discursivo a través de las intervenciones del hablante lírico y de las otras voces presentes en *Chozas*.

En la sección I es posible observar cómo se produce la ruptura de las relaciones sociales entre el mundo andino y Occidente. En los primeros poemas de la sección, el hablante lírico, siguiendo el patrón general de los rituales, muestra lo que Mircea Eliade (2000) llama un «comportamiento mitológico»⁷, necesario, pues sin el recuento del momento originario

7 Eliade lo define como el afán por «la recuperación periódica del *illud tempus* de los “comienzos”, partiendo de la idea del estrecho vínculo entre mito y ritual que él, como muchos

no hay posibilidad de llevar a cabo la *performance* y, por lo tanto, en la situación planteada en *Chozas* no sería posible dejar atrás la situación de colonialidad. Así, el hablante lírico inicia con una invocación cosmogónica a las deidades, luego se posiciona como sujeto mediador y con poderes que le han sido conferidos por los dioses (es el elegido para oficiar el rito de paso que debe conducir a su pueblo a un nuevo orden. Desde el rol que le ha sido asignado dará cuenta de los avatares y del caos en el que se encuentra su comunidad debido a la intrusión occidental). Estos son los poemas de apertura, el discurso de iniciación del rito.

Luego de este recuento, el conflicto se hace evidente en los poemas «EE», «EF», «EG», que en el esquema del «drama social» corresponderían al momento preciso de ruptura de relaciones⁸, caracterizado por expresiones fuertes y confrontativas. Veamos como ejemplo un fragmento del poema «EE»:

¡No me grites de calle a plaza: cholo;
grítame de selva a cordillera,
de mar a sierra,/de Tahuantinsuyo a República: INDIO!
Lo soi!
¡A puntapiés, insultos y burlas: lo soi!
¡Explotado, robado, asesinado: lo soi!
¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!
En iglesias, coliseos, municipalidades
me gritan: ¡indio!
Los descendientes de galeotes, criminales, indultados
aventureros hispanos me gritan: ¡indio!
Todos los descendientes de Adán y Eva me gritan: ¡indio!».

En el poema «EG» el locutor manifiesta de manera bastante explícita su molestia, por el abuso y la intromisión occidental y, detrás de ella, latente, el deseo de que esa situación cambie: «Nos gritan con sus ojos azules / que tiene el poder mundial, / que su sociedad tiene vínculos utópicos con la nuestra; / que su tecnología ha vencido por siempre a nuestro empirismo; /que nuestros esfuerzos rudimentarios/ han sucumbido ante la geometría acerada/ que combina el ingenio, la habilidad, el pragmatismo y la brutalidad». De aquí en adelante, en los poemas que siguen en esta

otros estudiosos, mantuvieron. En el caso específico de *Chozas* creemos que ese vínculo estaría dado por el comportamiento mitológico señalado.

⁸ En la obra se muestran tres niveles de ruptura: epistemológica, sintetizada en la expresión «yo pienso distinto»; una ruptura pragmática: «yo hago algo distinto» y una de tipo prospectivo: «yo deseo que esto que existe sea distinto». Debemos aclarar que estos tres niveles se hacen explícitos en otros poemas a lo largo del libro.

primera sección del libro se muestra la expansión del conflicto (segundo momento del drama social de Turner) y de allí la aparición de las distintas voces de los enunciadores que comienzan a dar cuenta de la situación por la que atraviesan tanto ellos como su comunidad.

La segunda y tercera sección corresponden en el esquema del drama social de Turner al momento de búsqueda de mecanismos de control que permitan remediar el conflicto social, y también corresponden al estadio de margen o liminalidad en el esquema ritual de Van Gennep. Este señala que quien se halla en esa situación «flota entre dos mundos» y que una característica de las personas liminales es la ambigüedad, la paradoja, la indeterminación, ya que escapan al sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones en un espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones. Ello explica la gran movilidad del hablante lírico de *Choza* quien se desplaza por dos ámbitos culturales, ya que pretende entender, por un lado, el origen de los conflictos y el caos surgidos en el seno de su comunidad y al mismo tiempo pretende comprender los mecanismos del otro mundo, el occidental, es decir, y en términos de Mignolo, es un sujeto que se ve obligado a concebir el mundo en la intersección del orden impuesto por la colonialidad del poder.

La liminalidad se halla representada simbólicamente no solo en la gran movilidad que muestra el hablante lírico, quien, efectivamente, parece flotar entre dos mundos, el andino y el occidental, sino en los conflictos «identitarios» de las voces que aparecen.

Quiero suplantar a niño blanco;
regresar, yo, a su casa;
tener todo lo que él tiene,
comer lo que él come,
recibir lo que él recibe,
pertenecer a su clase
y pensar lo que él piensa.

Sabe que quiero ser igual a él
y me retiene en la oscuridad,
se esfuerza para que de aquí yo no salga
me ata de pies y manos.
amenazándome con el gobierno;
cierra mis puertas;
desvía mis caminos.

Me obliga callar;
me convence que no tengo derecho a nada
que es una ley natural
la existencia de las estructuras sociales graduadas;
y, que la mía, está abajo de la más baja
por su índole de incapacidad productora.
Y ríe con risa, inimitable.

El objetivo es mostrar la expansión y dimensión de la crisis provocada por la intromisión del otro en su mundo, que genera situaciones difíciles en los pobladores, todas manifestaciones de esta condición liminal y caótica que termina sintetizándose en el poema «AX», que muestra que el mundo está al revés:

Traigo leña a mi choza
y la leña no arde.

La gallina anida
los ovaes días;
pica los cascarones
y los pollitos, ni pío.

Compro coca dulce
Y mi mujer se enoja
Gritando que es la más amarga.
La escupe hacia las alturas del trueno.

Metó las manos a una madriguera
Para atrapar culebras;
Y sale un halcón; por un poco
No se lleva mi ojo.

Fracturamos rocas a combo y barreno;
se desprende una redonda
y por un aliento no me astilla los fémures.

Llevo las ropas sucias para lavar
y el río se seca.

No obstante, aunque no en este poema sino en otros, se muestra también cómo, frente al caos, los sujetos buscan amparo y refugio en las divinidades y en la naturaleza. Finalmente, luego de este primer recorrido que corresponde a la sección II del libro, el hablante lírico llega a una conclusión: la causa de la crisis no está en su comunidad (poemas «AW» o «AY») y, por lo tanto, es necesario ir al otro espacio: el urbano-occidental.

En este caso el desplazamiento se realiza por las instituciones más representativas: la escuela, la Iglesia y el Estado. El recorrido no es meramente descriptivo, sino crítico y cuestionador. Se pone en evidencia la naturaleza hegemónica del conocimiento occidental-colonial: «Cuando leyeron sus libros, mis hijos, / se les desprendieron las bayetas del cuerpo. / El que lee y escribe está en la corriente del progreso. / Comprarán camiones, casas, negocios...» («ME»). También se pone en evidencia, no sin cierta ironía, el poder colonial de la Iglesia y su carácter corrupto como muestra el poema «MK»:

Recibo de un sacerdote extranjero
estampas para repartir,
en unas está Cristo —crucificado— arriba el calvario
en otras hai un Papa en un balcón del Vaticano.

El Santo Padre no tiene los cabellos desgreñados,
ni espinas sangrando su frente,
ni llagas en sus costados
ni huesos perforados.

El Papa tiene pendiendo del cuello
una cadena con cruxifijo de oro;
bendice con la diestra a una plantación
blanca de pañuelos;
la tiara le fulgura con el atuendo bordado;
su brillo —pintado—, llega a mi choza.
Brillo que otras sociedades retribuyen con creces.

Retorno las estampitas del Papa, al reverendo;
y en la última fase de nuestra amistad —cortada a pico—,
le pregunto si el Evangelio que arrojó, Atahualpa,
a los suelos, ha sido levantado.
Me contesta que NO.

La expresión directa del poema es sobrecogedora, porque el hablante lírico expresa sin reparos lo que ve y también porque a través de la mención a Atahualpa se trae a colación, nuevamente, el conflicto no resuelto entre oralidad y escritura; con ello se remarca la complicidad de la Iglesia en el violento proceso colonizador. Crítica, ironía, cuestionamiento, pero siempre presente, la capacidad de diálogo: «Gautama, Jesucristo, Mahoma / siéntese cada cual a su manera. / En el día del debate del más alto nivel divino / os convoco a nombre de mi Padresol. / [...] La Madretierra también tiene sus quejas / y nos pregunta a humanos y divinos: / “Por qué no cambiar la calidad del sufrimiento”» («MLL»).

En el recorrido se ponen en evidencia las formas coloniales de dominación y se muestra no solo la diferencia sino el choque de comportamientos y concepciones entre ambas culturas. La distancia y extrañeza del otro frente al indio y viceversa se pone de relieve en el desplazamiento por la urbe: «Niños con piel fierro enlozado de tersa plasticidad / hablan un estilo español con persecución [sic] lingual / desde un automóvil, / nos observan y nos malhuelen. / Están educados para ejercitar supremacía antiandina; / y gritarnos que sigamos masticando piojos, / y hacernos patear porque somos depósitos de basura» (poema «MRR»).

Finalmente, la última sección del libro corresponde en el esquema del ritual planteado por Van Gennep al momento de agregación que supone el acceso del sujeto a una nueva condición social y coincide con el cuarto momento del esquema del drama social de Turner, el momento de superación del conflicto que puede significar el retorno a una situación de normalidad no siempre satisfactoria de las relaciones sociales o a una irremediable escisión de ellas.

El estado trashumante va llegando a su fin y se simboliza con el retorno físico del hablante lírico a su comunidad, en el poema «LB»: «Cuando regreso: / mi choza es prolongación del suelo, / mis enseres son residuos, / mis animales, mi territa / yo, / la miseria». Terminada su travesía simbólica por el espacio cultural occidental se revela el desconcierto del sujeto lírico frente a esa realidad:

anterior a mi nacimiento
y a los nacimientos de mis nacimientos antepasados,
la tierra se lo habían repartido:
lo de encima, lo de adentro, lo de arriba;
y los propietarios de la ley
habían legislado las formas de transferencia
a sus descendientes.
Totalmente se lo habían adjudicado:
parcelas, provincias, países, continentes;
y los empresarios de las leyes,
habían ordenado qué idioma, qué religión tener,
organizar al país bajo qué sistema, forma de gobierno,
códigos, industrias, explotaciones naturales,
qué ideas tener, prácticas, convencionalismos, normas, etc.
Y que el individuo es la base.
Sin importarles que el individuo destruye la sociedad
y la sociedad al individuo.

El fragmento citado pertenece a «LB», que es uno de los poemas que la crítica (Espezúa, 2011, p. 223) ha señalado como ejemplo de que estamos frente a un sujeto que experimenta una crisis identitaria. Esta lectura podría ser admisible si abordamos el poema de manera aislada, pero de ninguna manera si lo ubicamos en el sentido global de la obra. El poema muestra el desconcierto del hablante lírico después del recorrido realizado por el mundo occidental que le ha permitido comprobar *in situ* la prepotencia de la imposición. Muestra también cómo se trata de comprender los mecanismos que subyacen a la episteme occidental.

La situación caótica y de confusión, debido a que no termina de salir del estado de liminalidad, impulsa nuevamente al sujeto a invocar a las divinidades y, aunque toda la invocación está precedida de signos sombríos como el eclipse⁹, el objetivo es consustanciarse con sus hermanos y volver a la choza («aprovechamos la proyección penumbral / para hacer descenso en la choza», fragmento del poema LCH): se trata esta vez del retorno al lugar-tiempo sagrado de enunciación. El situarse nuevamente en la choza significa la recuperación de la conciencia de saberse quién es y del lugar que se ocupa en el orden social y cultural. Por ello, desde el poema «LD» hasta el poema «LÑ», el hablante lírico, con el conocimiento adquirido en su doble recorrido, contrasta ambas realidades, realiza un balance que le permite revisar, muchas veces con ironía, la idiosincrasia y las concepciones occidentales manifiestas en su estructura social (modernidad, colonialidad, individualidad, etc.) y denuncia directamente el maltrato y postergación en los que se halla su pueblo. Ejemplo de ello es el poema «LN», también citado y puesto por la crítica como ejemplo de inestabilidad identitaria, cuando más bien en él se percibe una clara ironía en tanto el hablante lírico, al formular gradualmente las preguntas, en realidad le está diciendo al otro occidental que es un ser humano como él.

L H

¿Qué soi?

—Un ser vivo.

¿Y, qué es un ser vivo?

¿Qué soi?

—Un animal.

¿Y, qué es un animal?

9 Asociado a la muerte y la oscuridad en el mundo andino y, en los planteamientos de Turner, también a la invisibilidad y la soledad (p. 102).

¿Qué soi?
—Un animal racional.
¿Y, qué es un animal racional?

¿Qué soi?
—Un humano.
¿Y, qué es un humano?

¿Qué soi?
—Un indio.
¿Y, qué es un indio?

¿Qué soi?
—Una persona.
¿Y, qué es una persona?

¿Qué soi?
—Un hombre.
¿Y, qué es un hombre?

¿Qué soi?
—(*)

La nota a pie de página muestra la gran ironía del hablante lírico. No hay que perder de vista el lugar que el poema tiene en la estructura ritual; ello nos permitirá entender que la dimensión irónica se ve fortalecida después del recorrido por el espacio urbano porque ahora sí le consta al hablante lírico qué es lo que impulsa las acciones del otro occidental. Frente a ello, la nueva condición social a la que aspira el hablante lírico de *Chozas* es aquella en la que se manifieste una horizontalidad cultural y social entre la polaridad Occidente-Ande, una relación intercultural, pero el recorrido realizado solo ha servido para demostrar las profundas e históricas diferencias entre ambas culturas. Más aún, la intención dialógica del sujeto ha quedado trunca, el diálogo no se ha efectuado, el otro occidental es incapaz de entender lo que le dice y en sus actitudes se muestra reacio a un cambio: el balance es negativo.

El ciclo comienza a cerrarse con el poema «LO» en el que el hablante lírico asume su condición plural y junto con sus pares reafirma su consustanciación con la naturaleza y sus divinidades, como en los poemas «LP» y «LQ» en los que se realiza la invocación al *Padresol*. En ambos se remarca

*Amigos filósofos, biólogos, antropólogos, juristas, políticos, etc., ¡ayúdenme en esta reflexión!

la procedencia del *runa* y su estrecho vínculo con los dioses, pero, sobre todo, se subraya la función de este personaje como adalid del enfrentamiento con el otro occidental:

estás en el medio de lo que nace
 (y que por ti nace)
 estás en el origen de la mente
 y tu re-descubrimiento será el retorno ilusorio
 para los peregrinos de las tinieblas;
 aparecerán los Peregrinos de Luz
 destruyendo al monstruo antropocéntrico
 y a su criatura abdominal, el egocentrismo;
 pudriendo a los científicos porta-crimen,
 a los gobiernos porta-guerra,
 a las sociedades porta-muerte
 y a toda su tenebrosa industria porta-armamentos.

Estos versos del poema «LQ» muestran que el hablante lírico y su pueblo, creen en la fuerza de sus dioses, de allí la ausencia de temor y el espíritu tenazmente rebelde a pesar de no haberse producido el cambio esperado.

En el último poema «LR» (nótese cómo lo fallido del rito, lo inacabado, se refleja también en el uso de las grafías del título en las que ya no se llega a la Z) el hablante lírico, en acto de humildad, se dirige a las dos divinidades para pedir perdón, porque, si bien se ha cumplido el ciclo ritual, considera que su labor como oficiante elegido por su pueblo y las divinidades ha fracasado puesto que no ha servido para acceder a la situación anhelada: «Perdón, perdón, perdón Intitata-Pachamama; / présteme este préstamo, / me falta para pagarles, / incompletos están ruta, fatigas, intentos...». Al mismo tiempo, el poema representa el momento culminante del ritual de paso: el hablante lírico y su pueblo están *ad portas* del ingreso al nuevo estado: «Estoy pasando el deslinde de la noche universal / y me alumbran las luces del día de los universos». Este final, que no es un final, o es más bien un final abierto, es propio de la tradición oral andina, no hay una conclusión definitiva, los versos finales son bastante claros, se trata de un nuevo traslado, una nueva situación que el *runa* debe enfrentar: su historia no ha concluido.

Conclusiones

La condición migrante de las instancias enunciativas de *Choz*a permite su acceso a dos sistemas culturales distintos, el occidental y el andino. Se empoderan del castellano no solo con la finalidad pragmática de ser

escuchados por el otro, sino para remarcar la igualdad de condiciones, en tanto seres humanos, en que se hallan respecto del otro occidental. El empoderamiento del castellano sirve también para dejar constancia, de una manera más eficaz, de la colonialidad que sufre su pueblo. Se remarca, por otro lado, el valor ético, estético y epistemológico de la cultura andina al mostrar la vigencia de elementos propios de su horizonte de sentido y de su sensibilidad. Con esta macroestructura pragmática que es Choza, Miranda propone el lenguaje ritual y mítico, la semiosis decolonizadora, como la hemos llamado, como posibilidad estética expresiva vigente. Como dice William Rowe (1996, p. 112): «Aceptar el lenguaje mítico, en este sentido, implica tomar lo nativo como contemporáneo, contra las coartadas eurocéntricas y lineal evolucionarias que lo llaman “arcaico”».

En atención a ello, y tal como lo señaló Antonio Cornejo Polar, resulta imperioso detenerse no solo en los contenidos, sino en los aspectos formales de las manifestaciones culturales que se alejan de Occidente, en la medida en que «las formas literarias no son categorías neutrales. Esto es lo que garantiza su vigencia y muestra la capacidad de articular respuestas contrahegemónicas, modificar los elementos de la cultura dominante y aun de penetrarla con los propios, proporcionar una alternativa al contenido reductor de dichos procesos y de la naturaleza del hecho literario» (D'Allemand, p. 148).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- CORNEJO POLAR, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- _____ (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 176–177, pp. 837–844.
- D'ALLEMAND, P. (2001). *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Berkeley, Lima: Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- DELGADO, W. (5 de setiembre 1954). Muerte cercana. Poemas de Efraín Miranda. *Suplemento Dominical de El Comercio*, p. 14.
- ELIADE, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ESTERMANN, J. (2006). *Filosofía andina. Sabiduría indígena para un nuevo mundo*. La Paz: ISEAT.
- LUJÁN ATIENZA, Á. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco libros.
- MIGNOLO, W. (1995). Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41, pp. 9–31.
- _____ (2005). La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. *AdVersus*, 3, pp. 35–50.
- _____ (2008). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa*, 8, pp. 243–281.
- MIRANDA LUJÁN, E. (1954). *Muerte cercana*. Lima: Mercagaph.
- _____ (1978). *Chozas*. Lima: Humboldt.
- ROWE, W. (1996). El novelista y el antropólogo frente al lenguaje. Asimetrías y convergencias. En W. Rowe. *Ensayos arguedianos* (pp. 101–116). Lima: Sur y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TERÁN MORVELI, J. (2008) *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura*. Lima: Andesbooks.
- TURNER, V. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- VAN GENNEP, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.

Recibido: febrero de 2017

Aprobado: abril de 2017