

AUTOCTONISMO Y EXPRESIONISMO POETICO EN EL PERU DEL SIGLO XX *

por: *Manuel Pantigoso*

I.— *Introducción.*—

Los años 1915, 1916 y 1917 son fundamentales dentro de la literatura peruana del siglo XX en la medida que se advierte en ellos un claro despertar de la conciencia nacional. Es el momento en que se va superando el Modernismo a través de un Postmodernismo que penetra en lo regional, abriendo decididamente sus puertas al simbolismo francés y a las corrientes de vanguardia europea. Por esa época surge un fenómeno generacional que, casi simultáneamente, está presente en cuatro ciudades importantes del Perú: Trujillo, Lima, Arequipa y Puno. Veamos cómo se estructuran.

En Trujillo aparece el grupo "Norte", en 1915, con Antenor Orrego como líder y teniendo entre sus integrantes a Alcides Spelucín, José Eulogio Garrido, Federico Esquerre, Oscar Imaña, Francisco Xandoval, etc., a los cuales se adhiere también César Vallejo. Es un movimiento que, aunque todavía tiene deudas con el Modernismo, lee intensamente a

* Conferencia sustentada el Jueves 24 de Noviembre de 1983, en el Auditorio del Banco Continental, culminando el Ciclo "Peruanismos en el Castellano" organizado por la Academia Peruana de la Lengua y el citado banco. Los anteriores académicos participantes fueron Don Aurelio Miró Quesada, Doña Martha Hildebrandt y Don Enrique Carrión Ordóñez.

los poetas franceses; su renovación literaria va a la par con una nueva orientación ideológica que se va estructurando de acuerdo con la realidad social y política del país.

En Lima, Valdelomar impulsa a "Colónida", movimiento que tiene como antecedente y como guía a González Prada; su espíritu transformador se manifiesta en el campo estético más que en el social y político. Hay aquí, ya, una indudable reacción contra el aristocratismo modernista. Los antecedentes de "Colónida" son las revistas "Contemporáneos" (dirigida por Bustamante y Ballivián y por Julio Hernández) y "Cultura" (editada también por Bustamante y Ballivián). En "Colónida" están Federico More, Alfredo González Prada, Enrique Carrillo, José María Eguren, Percy Gibson y, también, José Carlos Mariátegui (en su primera época). La revista que editaron tuvo sólo cuatro números y en las carátulas aparecieron José Santos Chocano, José María Eguren, Javier Prado y Percy Gibson.

En Arequipa, Percy Gibson extiende el movimiento "Colónida" y funda, junto con César Atahualpa Rodríguez, el grupo literario "El Aquelarre" (25 de diciembre de 1916). Hasta los primeros meses de 1917 publicaron una revista del mismo nombre que llegó hasta los cuatro números. Además de Gibson y Rodríguez, en ese grupo estuvieron Belisario Calle, Renato Morales de Rivera, Carlos Enrique Celaya y Nathal Llerena; posteriormente se incorporó Federico Segundo Agüero Bueno. Gibson afirma un postmodernismo local y rústico, pleno de humor; Rodríguez exalta la autoafirmación del yo dentro de una poesía en donde lo arequipeño tiene raíces hondas y trascendentes. Alberto Guillén y Alberto Hidalgo siguen la corriente "yoista" de manera distinta, pocos años después.

Los tres movimientos —"Norte", "Colónida", "El Aquelarre"— surgen, pues, casi al mismo tiempo, aunque es justo señalar que "Colónida" se constituye en el eje o en el centro movilizador. No podemos olvidar que el grupo

de Valdelomar está considerado como el primer intento serio de integración de los escritores del Perú.

Por esa misma época, en la región de Puno, emerge también un grupo importante denominado "Bohemia Andina", que anima Emilio Romero. Gamaliel Churata recoge el espíritu polémico, de renovación estética, de "Bohemia Andina" y funda "La Tea", en agosto de 1917, con clara orientación postmodernista. Tuvo esta revista 13 números y llegó hasta el año 1920. Sus integrantes fueron, además de Churata —que viaja después del primer número a Bolivia donde funda, en Potosí, en 1917, el importante grupo "Gesta Bárbara"—, Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Emilio Vásquez y Aurelio Martínez, entre otros. En "La Tea" se integran, también, autores consagrados de todo el país, como Federico More, César A. Rodríguez, Alberto Hidalgo, Abraham Valdelomar, Luis A. Sánchez, Alcides Spelucín, etc. Paralelamente a "La Tea" está "Ondina", de orientación tradicional, dirigida por Gustavo Manrique, y en donde escriben César Antonio Ponce, Adrián Solórzano, Celso Briones, Ignacio Frisancho, José Frisancho, Eduardo Pineda Arce, etc.

Toda esta etapa, que podríamos llamar de gestación y desarrollo nacionalista, dura una década. Hasta que aparece "Amauta", en 1926, dirigida por José Carlos Mariátegui, cuyo antecedente es precisamente "Colónida" (integrado con "Norte" y "Aquelarre"). Efectivamente, "Amauta" no se explica sin la presencia de Valdelomar y su movimiento; hay que recordar que, a pesar de cierto aristocratismo sensual y plácido de los "colónidas", en los dos últimos años de vida del escritor iqueño (1918-1919) éste era consciente que había que remozarse y estaba luchando por el desarrollo de la conciencia nacional a partir de lo que él mismo denominaba "culturización integral de las masas". El propio Mariátegui reconocería que "Colónida" había constituido una auténtica revolución cultural en el Perú.

Por otro lado, en Puno "La Tea", que como hemos dicho va hasta 1920, desemboca años después, en 1925, en el "Boletín Titikaka", órgano del Grupo "Orkopata". Este movimiento estaba también dirigido por Gamaliel Churata, y a su lado se encontraban su hermano Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Dante Nava, Mateo Jaika, Benjamín Camacho, Inocencio Mamani, Luis de Rodrigo, etc.

Por las fechas señaladas podemos observar que tanto la revista "Amauta" como el "Boletín Titicaca" aparecen por la misma época (1926 y 1925, respectivamente; es decir que la revista puneña se adelanta un año a la limeña), y duran, ambas, hasta 1930, año a partir del cual se inicia una etapa de oscurantismo político y social en el país, después de la caída del Presidente Augusto B. Leguía. Es significativo percibir los lazos que se establecen entre las dos revistas, a través de la comunión de ideales y de la amistad epistolar mantenida entre Mariátegui y Churata, el primero considerado como el gran ideólogo forjador de la conciencia nacional, teniendo como lema de su doctrina la frase "peruanicemos al Perú", y el segundo sindicado como uno de los más altos representantes de lo mítico andino, expresión de un nativismo indoamericano en el arte como base para el encuentro del ser nacional.

La descripción de quince años básicos de la literatura peruana nos permite entender, de manera panorámica, su riqueza significativa. Sus asociaciones y sus vínculos son propios de una gran generación en el Perú, sin duda la más importante. Nos permite, también, destacar la presencia de auténticos maestros o líderes, como Orrego, Valdelomar, Rodríguez, Mariátegui y Churata, cuya docencia o conducción de los diferentes grupos permitió aglutinar y divulgar la cultura nacional sin desmedro de la universal. Igualmente, nos da oportunidad de anotar la enorme importancia que tuvieron las corrientes de vanguardia, llámense futurismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo,

etc., para el desarrollo del *expresionismo* y objetivismo vital, afirmativo y denunciador dentro de lo autóctono. Y nos ha de motivar para describir los matices de ese expresionismo que, de una u otra manera, convive con el neoimpresionismo también nativo que aparece en la mayoría de los poetas del norte, del centro y, sobre todo, del sur, a partir del postmodernismo regional, llegando —algunos— al indigenismo. Consideramos, finalmente, que en la base de nuestro estudio esos tres quinquenios de escritura raigal son claves para comprender mejor lo que ha sucedido en la cultura literaria y en la no literaria del Perú en los últimos cincuenta años.

Haremos, a continuación, un análisis particular de cada uno de los principales poetas que, a nuestro entender, están incluidos en esos quince años, sin excluir, por razones dialécticas, a otros escritores y a otras obras que vienen años después.

II. — *Los poetas del Norte.*—

César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892 - París, 1938)

César Vallejo es, con toda seguridad, el primer poeta auténticamente regionalista en tocar el tema indígena. Ya Mariátegui, refiriéndose a *Los Heraldos negros*, decía en los "7 Ensayos..." que "el sentimiento indígena en Melgar es algo que se vislumbra sólo en el fondo de sus versos; en Vallejo es algo que aflora plenamente al verso mismo, cambiando su estructura. En Melgar no es sino el acento; en Vallejo es el verbo. En Melgar, en fin, no es sino queja erótica; en Vallejo es empresa metafísica". Por otro lado, en el poeta de Santiago de Chuco está presente tanto el impresionismo subjetivo y simbolista del mundo andino, en *Los heraldos negros*, cuanto el expresionismo retorcidamente doloroso de *Trilce*. En ambos casos es la eclosión del

silencio que dice su palabra de miseria y de desolación del hombre peruano tanto tiempo atenazado por el dolor. Veamos algunos ejemplos, y reparemos también en los vocablos, en los giros y en las expresiones nativas, aliados a los denominados "peruanismos", tan pródigos en este tipo de poesía. Así, leemos en *Los heraldos negros* (1918):

En los paisajes de Mansiche, labra
imperiales nostalgias el crepúsculo;
y lábrase la raza en mi palabra
como estrella de sangre a flor de músculo.

El campanario dobla... No hay quien abra
la capilla... Diríase un opúsculo
bíblico que muriera en la palabra
de asiática emoción de este crepúsculo.

Un poyo con tres potos, es retablo
en que acaban de alzar labios en coro
la eucaristía de una chicha de oro.

Más allá de los ranchos surge el viento
el humo oliendo a sueño y a establo
como si se exhumara un firmamento.

("Nostalgias imperiales" -I-)

Como viejos curacas van los bueyes
camino de Trujillo meditando...
Y al hierro de la tarde, fingen reyes
que por muertos dominios van llorando
(.....)

La Aldea, ante su paso, se reviste
de un rudo gris, en que un mugir de vaca
se aceita en sueño y en emoción de huaca.

("Nostalgias imperiales" -III-)

En las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que se cuele
en nostalgias de sol por la pupila"

("Terceto autóctono")

Llueve... llueve... Sustancia el aguacero,
reduciéndolo a fúnebres olores
el humor de los viejos alcanfores
que velan tahuashando en el sendero
con sus ponchos de hielo y sin sombrero.

("Hojas de ébano")

Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al globo,
como a un huaco estupendo que girara.

("Huaco")

Qué estará haciendo esta hora mi andina y
de junco y capulí; (dulce Rita
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre como flojo cognac, dentro de mí.

(.....)
Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar

("Idilio muerto")

Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor.
La hacienda Menocucho
cobra mil sinsabores diarios por la vida.
Las doce. Vamos a la cintura del día.
El sol que duele mucho.

Arriero, con tu poncho colorado te alejas
saboreando el romance peruano de tu coca.

("Los arrieros")

Y en *Trilce* (1922):

Tardes años latitudinales,
qué verdaderas ganas nos ha dado
de jugar a los toros, a las yuntas,
pero todo de engaño, de candor, como fue.

(“XI”)

Tal la tierra oirá en tus silencios,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.

(“XXIII”)

(...) las ojeras se irritan divinamente,
y solloza la sierra del alma

(“LIV”)

Dios en la paz foránea,
estornuda, cual llamando también, el bruto;
husmea, golpeando el empedrado. Luego duda,
relincha,
orejea a viva oreja.

(“LXI”)

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

(“LXIII”)

Se ha dicho, más de una vez, que Vallejo es, por su obra y por su rol de escritor, el intérprete de su raza, el poeta representativo de su pueblo. Dentro de un sentido trascendente tendría, sin embargo, una connotación mayor: en él está, por su condición de sujeto colectivo, la encarnación de la conciencia social de toda la humanidad. Su voz lleva el acento combativo pues surge de la espera y busca, en su lucha desde la tierra, el camino redivivo. Tiene la insurgen-

cia del dolor y va hacia la libertad y la justicia, es decir, hacia la fraternidad entre todos los hombres.

José Varallanos (Huánuco, 1907)

En la línea del Vallejo nativo está José Varallanos, hermano de ese otro gran escritor Adalberto Varallanos, muerto prematuramente. Su primer libro de poesía, que consideramos el más logrado, es *El hombre del Ande que asesinó su esperanza* (1928). Esta obra, que mereció el elogio de Vallejo "por el coraje de su estética", reivindica, a través de una inspirada acumulación de imágenes, lo indígena con robustez y con grandeza:

Pobre, el hombre. Pobre. Con las espaldas dadas
(a todos los vientos y llorando
Hombre del Ande o del E. Del cielo,
tendiendo redes para todos los dioses en las
(aguas del alba,
o divisando las lágrimas desde algún peñasco
(de raza
(.....)
Hombre amasado con ruinas, dormido a las
(estrellas que revientan
tiritando de azul.

Unas sierras a lo lejos, y un paisaje abecedario.

PROVINCIANA de quince años la aldea, se ha
(quedado enternecida,
entre los quishuares huanucuyos

("I")

El trabajo, en el campo, da la mano al hombre;
los pájaros picotean las nubes;
los niños juegan buscando nidos y asustando
(a los astros,

los ríos no sienten el dolor de los puentes.
Pachacámac está despierto y ríe, diría mi abuela.
El pueblo tierno, descolgado de la infancia, late
(en el brazo de sus calles

(.....)

Alta niña serrana, la que yo amo, y tropiezo y
(caigo por ella.

Con la mañana ha llegado, abrazando la tierra.
(Despierta!

("II")

El muchacho pastor de sus instintos y hondero
(antiguo
que no alcanzó su corazón con la piedra de
(bloque futuro.

(.....)

En la chacra la chaquitacla será energía
y los asnos robustos de camino.

Más tarde, la iglesia del pueblo
rezará por las labores y por tí

y las yuntas mañana, en la quebrada del
(marañón, ararán el sol

("IV")

Aplaudo la tarde sencilla como el yaraví que se
(posa en tu boca;
el yaraví que cantaban nuestros abuelos, después
(de las fiestas del Apu

("XIX")

Posteriormente, en la búsqueda del alma no india sino mestiza, y para exaltarla, Varallanos escribe su *Primer Cancionero Cholo*, en donde está el poblador rural en su propio paisaje nativo mostrando sus sentimientos amorosos, íntimos y profundos, mientras la vida andina prosigue con todos sus acentos. En esta línea están sus libros: *De las montañas iluminadas*, *Los predios de oro*, *La cholada* y *Andinelas*.

Nicanor de la Fuente (NIXA) (Pacasmayo, 1904)

“Nixa” es otro de los poetas importantes del norte del Perú. Sus primeros trabajos publicados en “Amauta”, y que habían sido escritos entre 1924 y 1928, aparecieron, con otros, en su primer libro: *Las barajas y los dados del alba* (1938). Hay una gran carga expresionista en este poemario, a diferencia de los que vinieron después: *Feria de los romances* (1940), *El libro de los tránsitos eternos* (1943), *El aire y otros poemas* (1965), *Huacatil* (1966) y *Paisajes para colgar en la pared* (1969) que tienen, más bien, una impronta impresionista, con una fuerte inclinación por el romance para subrayar no sólo la presencia de personajes históricos, legendarios o tradicionales, sino también de personajes sencillos, de pobladores anónimos del pueblo o de la aldea. Son esos poemas verdaderos lienzos en donde el paisaje humano, regional y folclórico, es captado con fruición, gracia y deleite en sus detalles.

Por la calidad del libro y por la orientación que sigue nuestro estudio, insistiremos en la entrega primera: *Las barajas y los dados del alba*. No tiene este poemario la orientación indigenista ni neoindigenista, pero su expresionismo lo lleva por la senda donde se refracta la cruda realidad del hombre humilde. Sin embargo, cuando el tema es el indio ha de decir:

Indio, me has mirado
desde las cuevas de tus ojos por donde
parece asomar la vida cada día
pálida como la muerte.

Yo te espero en el alba de mis pupilas

Antenor Orrego, el prologuista, señalaba acertadamente la presencia de *Trilce* como “una influencia organizada, viva, elástica, procreadora. Recepción creatriz sin pa-

trón servil y, sobre todo, sin mueca, sin desgonce ni luxación de la propia esencia anímica". Dueño de la estética vanguardista —común en casi todos los poetas de la época—, los recursos tipográficos en este poeta agitan el gesto de la palabra, visualizándola para mejor expresarla, para enriquecer la dicción y expandir el valor de la imagen a fin de lograr otras sugerencias, otras significaciones múltiples. Al lado de esa agitación están el amor y la ironía que, junto con la ternura, atenúan el desgarró y proporcionan cierto aire de redención a los asuntos tratados. El propio Orrego decía en el prólogo indicado: "Hay demasiado grito proletario y cavernoso para que el poeta no violente su músculo por el pan, por la tierra y por la santa alegría de todos. Hay demasiados niños hambrientos y desgraciados para que el poeta, desde los incendios de las barricadas, no derribe las bastillas". Veamos algunos ejemplos en donde la denuncia no exime la presencia de la ironía y la ternura:

pasa un carretero chillando
con el resorte de una mal aceitada interjección
pasan personas conocidas
y frente a la miseria
de salario que paga mi saludo
nos declaran en huelga a la peonada
de sus admiradores

("Una carta comercial")

Y en el recodo de la tarde
la fusilería de los pajarobobos
asesinaba a una vieja acequia asmática
que en los ratos de lluvia serpenteaba

recuerdos

DE LAS REVOLUCIONES DEL OCHENTA

("Acuarela")

Oh mi padre
chacarero y poeta de otros tiempos!
—chócala viejo—
si para oirme te escondes en tí mismo
es porque sabes entenderme con el corazón

(“Disco familiar”)

Los pañuelos de seda de la brisa
limpian los sudores del SOL
... quién nos dará más claridad?
... quién nos dará más voz?
... quién nos dará más fuerza
para cargar con la conciencia?

MADRE

agarrado a tu cariño
trepanaré toda mi vida
con punzones de risa

(“Paisaje íntimo”)

fecha que amaneció vestida con overol
fecha que ya no cabe en los calendarios
fecha que es una válvula del marxismo
fecha que paraliza los relojes de la burguesía

(“Acotaciones al 1º de Mayo”)

Mario Florián (Contumazá, Cajamarca, 1917).

Mario Florián está en la línea del neoindigenismo, caracterizado por la superación de cierto “manerismo” propiciado por las corrientes de vanguardia. Tanto en la línea del lírico evocador impresionista como en la del cantor épico expresionista, Florián se destaca por su fresca y siempre delicada ternura absorta a la tierra y a los objetos campesinos. En la plasmación de sus vivencias encontramos la huella que proviene de Melgar y, antes todavía, de los harawicus o poetas populares del Incario, cosa, por otro lado, relativamente común en muchos poetas denominados

“autoctonistas”. Es desde esta perspectiva que se explica el caudal de voces quechuas en la evocación de un mundo con luz de nieve y arco iris, de melancólicos idilios, de pastores y venados montaraces. El arrobamiento paisajístico (“olor a capulíes pinta todo el paisaje”) se expresa en un lenguaje entrecortado, de aliento casi infantil, en donde el giro musical y el ritmo le agregan una variada y rica modulación al verso. De este ensimismamiento vibrátil, simbólico e impresionista, que está especialmente en su libro *Urpi*, Florián pasa en otros momentos a un fuerte expresionismo, y construye, por ejemplo, *Pedro Palana* (1964) en donde está el sufrimiento del hombre de piedra que espera y resiste:

Trueno del tiempo, forma de eternidad
doliente en barro humano
(.....)
Pedro Palana, ¿estás contento
de llamarte Palana humildemente?
¿Mejor no hubiera sido
que los hombres del mundo te conozcan
por Sufrimiento Grande
por Congoja
sin límite, Astral, por Dolorido?

En 1965 escribe *La Masa* en donde aparece la limpia expresión junto con la fuerza del tono y del mensaje:

Viento que no reposa.
Viento
que siempre
marcha.
Ave
que siempre
vuela.
Puma
que siempre
salta.

Y en *Naturaleza viva* (1966), en donde la epopeya y la bucólica se dan la mano, hay una "oración de poeta" para decir su rezo comprometido:

Yo que la tierra digo
Debe ser para el hombre que en ella
Con manos limpias, puras, desencoge la estrella
De un pan hecho de trigo.

La nostalgia y el desgarramiento frente al recuerdo de un pasado esplendoroso se acentúan en *Cantar de Ollantaytambo* (1966):

Por sus ventanas miro las glorias de mi raza
(.....)
¡A la vida mañana! ¡Padre mío, a la vida
devuélveme mañana, cuando tu pueblo exalte
su libertad, su tierra! ¡Dispárame a la vida
hazme trueno, pututo, canto épico del Ande!

Pero el hombre resurrecto y liberado aparece en el poema "Ayar Kachi ha vuelto al Anti con su Warak'a de nervios", que está en su *Canto Epico* (1972):

¡Victoria...! Sobre los muertos
de ayer, una pequeña
flor, de oscilantes pétalos,
ofrece al mundo, al hombre, su belleza...!

III.— *Los poetas del Sur.*—

El foco poético autóctono más importante no sólo del Sur sino de todo el Perú es, con toda seguridad, Puno. Pero hay representantes sólidos en Arequipa y, en menor medida, en el Cusco, en donde por las décadas del 20 al 40 sobresalió más bien la narrativa y el ensayo indigenistas. De los poetas de Arequipa veremos a César A. Rodríguez, Percy Gibson y, especialmente, a Guillermo Mercado. De

Puno hemos de detenernos en Alejandro Peralta y Emilio Vásquez, mencionando también a Gamaliel Churata, Dante Nava, Emilio Armaza y Oquendo de Amat. Del Cusco destacaremos la figura de Luis Nieto.

Arequipa—

César Atahualpa Rodríguez (Arequipa, 1889-1972)

El Postmodernismo, en su impronta regionalista, tiene en Atahualpa Rodríguez a uno de sus primeros y más altos exponentes. Toda su obra está impregnada de arequipeñismo esencial en donde el pensamiento y la emoción, depositados en la paradoja, la cenestesia y la visión, se dan la mano a través del brillo metafórico. La euforia por lo objetivo tiene, entonces, la plasticidad del color, así como la honda valoración subjetiva y metafísica que significa bucear en la intimidad. A través de la naturaleza, la tarde, el sol, los colores, el felino —como configuración y símbolo—, el poeta estructura la perfección formal, la sensualidad, el relampagueo enfático y musical de la imagen vanguardista, que significa también ponerse en contacto con el esfuerzo físico y psíquico de la sensación estrávida:

El sol, como un león, salta los horizontes,
tremolando en los vientos su melena de miel”

(“Tarde antigua”, *La Torre de las Paradojas*)

La presentatividad y la representatividad como expresión de la ecuación sujeto-objeto es una lucha constante sobre la cual Rodríguez poetiza en sus dos libros básicos: *La Torre de las Paradojas* (1926) y *Sonatas en tono de silencio* (1966). Para mostrar ese sentido de afirmación, rotundo y hasta combativo, que no tiene parecido en toda la poe-

sía peruana regional y autóctona, bastarían dos ejemplos. El primero es un fragmento de su "Canto a Arequipa":

Para mí la Patria cierta, de la futuras hazañas,
está en este cofre verde que vigilan las montañas.

Aquí, respirando ancestro, se forjó mi loco
(empeño:
yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño.

Y en "Datos Biográficos":

Soy de la raza americana,
peruano de Arequipa. Bien y ¿qué?
Llevo el color moreno de los míos
estampado en la piel.

Mi familia es muy grande: son los pobres
que vinieron al mundo sin sostén;
aquellos muchos preteridos
por los que pueden más según la Ley.

Pero el ejemplo más significativo, a través del cual podemos destacar el lenguaje regional brillante, postmodernista, referido al campo, a la tierra, en actitud panteísta y de autoafirmación (todos ellos elementos básicos de la estética de Rodríguez), quizá sea este poema denominado "Cuasi paisaje", en donde el fuerte impresionismo y la pincelada expresionista se alternan y se equilibran magistralmente:

A la hora en que revienta la rosa de la mañana,
la aldea se va a misa
llevando un penacho de sueño en su cabeza
y un sarpullido de plata en la basquiña.

Va como si aún no hubiera tenido tiempo de
(componerse
los inquietos sartaes de golondrinas
que le rebullen de la garganta hasta el ombligo.

Ancha de cuerpo y cadenciosa en sus más
(complicadas líneas,
sobre el perfil de la hondonada geológica,
se arrodilla.

La vaca hecha el incienso sobre los pebetes
(de su narices;
el asno, el cerdo y las gallinas,
en contrapunto sigiloso,
rezan las letanías.

Y allá, por el cansado límite,
el Mistí, con vestidura cardenalicia,
da la hostia del Sol a los hambrientos de
(espíritu...

Nace el día.

Percy Gibson (Arequipa 1885, Alemania 1960)

El punto de partida de la poética de Percy Gibson, marcado por un costumbrismo festivo y rebelde, está claramente definido en su dos primeros aportes: *Evangelio Democrático* (1915) y *Jornada Heroica* (1916), que contienen poemas que fueron publicados luego —algunos de ellos— en la Revista "Mundial", con el nombre de "Oleos y Carbones" (1918). Aquí están las tonalidades todavía románticas que amalgaman el elemento indígena y el elemento europeo, como una característica de los escritores del Sur. Esos mismos poemas van mostrando el paso por el Modernismo hasta llegar al Postmodernismo, en donde el lírico acento costumbrista, marcadamente campesino, el tono popular, la señal eglógica y el descriptivismo ditirámico son las fuentes de las cuales brota la emoción poética, saturada de "socarrona y dulce pesadumbre", expresión ésta que corresponde a uno de sus versos. La obra de Gibson revela, así, esas transiciones propias de un momento histórico de nuestra evolución poética. Del Modernismo

conserva el sentido crítico y rebelde, así como la afirmación americana. Sin embargo, su picardía y su humor anti-burgués, su vena pintoresca, festiva e irónica, quiebran el aristocratismo de la corriente que fundara Rubén Darío, y se afirma, entonces, el postmodernismo arequipeño para asumir la forma de lo que se conoce con el nombre de "choloismo arequipeño", mezcla de "localismo, sentimentalidad y malicia alrededor del campo y de sus hombres como universo poético", tal como lo ha precisado Augusto Tamayo Vargas. La descripción de "El Cholo" es toda una pintura localista:

"Canta su amor erótico infeliz,
entre sentimental y entre borracho
con gotas de sudor en la nariz.

Triste cholo llorón, alma doliente,
quechua-andaluz, penar y frenesí,
la voz ronca y cascada de aguardiente.

Gime con la vihuela el yaraví
y melancolizado de poniente
él creye que la vida es, pues, así.

La rusticidad, los motivos domésticos, los arequipeñismos de raíz o de intención quechua, se enmarcan dentro de un estilo límpido y fresco como los propios paisajes mistianos. Así, leemos en "Chacra":

Se remanga el calzón, cholo labriego
chimbando pataccala y desmorona
las champas del cequíon, conduce el riego
por surcos que lampea y apisona.

Con la mano el sudor se escurre y luego
por la guatía tojiras amontona
desenterrando del humoso fuego
la calcinada papa reventona.

(.....)
un jirón de cielo alegre se envuelve en el pañuelo
azul de tu cuello y aún se siente pasar por tus
(hombros)

la invisible cabellera del viento

(.....)
y los alegres collares de tu recua cantando tu llegada
ENCIENDEN LAS MEJILLAS DE LA SENCILLEZ
POBLANA

(“Perfil del arriero”)

En la acequia mansa, tranquila como tú eras,
se han dado cita todas las hojas secas y tu nombre
YO LLORO DELETREANDO TU CARIÑO
SOBRE EL AGUA
todo el aire huele a tu voz, a la fruta alegre de tu voz

(“El yaraví que nació en la
infancia”)

en el campo el trabajo a chorros por los brazos
(del hombre)
empapa a la tierra

LAS LAMPAS CANTANDO AMONTONAN
(FUTUROS)

no hay pan seguro pero los niños edifican torres
(de júbilo)

(“El pendón de los desheredados”)

La última lampada de sombras ha caído en el
(hueco del alma,
y el dolor sin madre de los pobres se revuelca
(mordiéndolo a la tarde

(.....)
y sobre las chacras acongojadas del campesino sol de
(las cinco deja
temblando un yaraví entre los sauces

(“El último poema deforme de
los pobres”)

el carpintero Silva trabajó tanto que al fin murió
de hambre, entonces el hospital y los hombres lo
(sepultaron
desnudo como una semilla él que había hecho
(cajones
para una fábrica no tuvo ni una madera para su
(único lecho
definitivo
la tierra lo abrigó ansiosamente como a un niño

("El carpintero Silva")

Esta intención social, que como hemos dicho alienta toda la obra de Mercado, tiene un dramático ejemplo en *El Donato*, que es la historia del niño, del joven y del adulto humilde del campo, desintegrado progresivamente en su calidad de ser humano. César Atahualpa Rodríguez, que lo prologara, señalaba: "El Donato es el paria campesino. Es el hombre de la gleba que no se instruye porque no tiene tiempo ni medios. Es el andrajo viviente que desde que nace comienza a desmigajar sus fuerzas para nutrir a los parásitos".

Algunos poetas más podríamos agregar a la lista de líricos comprometidos con el paisaje y con el hombre arequipeños: Alberto Guillén, con su libro *Laureles*; Alberto Hidalgo, con *Química del Espíritu* y *Simplismo*; Manuel Gallegos Sanz, con *Caima*; Mario Chabes, con *Coca*.

Puno.—

Alejandro Peralta (Puno 1896 - Lima 1973)

Es Alejandro Peralta uno de los poetas mayores del Perú, cuyos versos, a decir de Vallejo, "andan y viven". En él "resuena, mejor que en ningún otro, la vibración más sincera de nuestra puna", según anotara, ya en 1938, Estuardo Núñez en su *Panorama actual de la poesía peruana*. En sus libros *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934) el ámbito

el carpintero Silva trabajó tanto que al fin murió
de hambre, entonces el hospital y los hombres lo
(sepultaron
desnudo como una semilla él que había hecho
(cajones
para una fábrica no tuvo ni una madera para su
(único lecho
definitivo
la tierra lo abrigó ansiosamente como a un niño

(“El carpintero Silva”)

Esta intención social, que como hemos dicho alienta toda la obra de Mercado, tiene un dramático ejemplo en *El Donato*, que es la historia del niño, del joven y del adulto humilde del campo, desintegrado progresivamente en su calidad de ser humano. César Atahualpa Rodríguez, que lo prologara, señalaba: “El Donato es el paria campesino. Es el hombre de la gleba que no se instruye porque no tiene tiempo ni medios. Es el andrajo viviente que desde que nace comienza a desmigajar sus fuerzas para nutrir a los parásitos”.

Algunos poetas más podríamos agregar a la lista de líricos comprometidos con el paisaje y con el hombre arequipeños: Alberto Guillén, con su libro *Laureles*; Alberto Hidalgo, con *Química del Espíritu* y *Simplismo*; Manuel Gallegos Sanz, con *Caima*; Mario Chabes, con *Coca*.

Puno.—

Alejandro Peralta (Puno 1896 - Lima 1973)

Es Alejandro Peralta uno de los poetas mayores del Perú, cuyos versos, a decir de Vallejo, “andan y viven”. En él “resuena, mejor que en ningún otro, la vibración más sincera de nuestra puna”, según anotara, ya en 1938, Estuardo Núñez en su *Panorama actual de la poesía peruana*. En sus libros *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934) el ámbito

literario se impregna de lo indígena a través de una acendrada actitud vital. *Ande*, saludado por Mariátegui como "la más afinada e inspirada creación de poesía andina", presenta el recinto en donde se desenvuelve el hombre de la alta planicie. A través de una expresión colorista y lineal del paisaje, que connota una intensa fruición contemplativa, la visión de lo humano está conducida más por los influjos personales que por la propia observación de la realidad. El neopresionismo cubre con su pátina la visión simbólica del indio, a pesar de la imagen vanguardista:

Martín el balsero del viento
azota el espinazo de las aguas
mientras el sol desde su aeronave
arroja bombas de magnesio.
Desde la concheperla nítida de una nube
se desgarran un racimo de gaviotas

("Balsas matinales")

En cambio en *El Kollao* —como ya lo advirtiera Alberto Tauro en un estudio medular sobre *El Indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta* (Lima, 1935)— surge una comunicación mayor y más objetiva, sin ilusionismos, entre el yo personal del poeta y las cosas y los hombres observados. El indio peruano ya no es un elemento más dentro de la rica coloración paisajística, sino que destaca por la emoción frente a su tierra, por sus ansias, por su condición de desposeído del campo que trabaja. Peralta es en este libro el intérprete expresionista de este personaje principal que rompe el símbolo regional para trascender, con su denuncia, a lo humano general:

Junto a tu Nina en la tapia
te olvidas de tu charango que te cuesta días
(y noches de fuego.

Qué cuesta tu charango
si desde chico has cargado como tu padre
(en las minas

cida en la poesía peruana y en la misma literatura americana, con excepción de Walt Whitman. Sus cantos son arrogantes impulsos que conmueven la conciencia más indiferente". Esa fuerza, esa reciedumbre que llega a veces hasta el alarido, está seguramente en el ritmo lírico y épico —musical y danzante— que el vate sabe imprimir al poema, que avanza mostrando delicadas tonalidades de los paisajes rurales y va adquiriendo progresivamente una sonoridad alegre y una intrepidez de himno en la medida que la presencia del hombre va ocupando el espacio del canto. Esto lo podemos comprobar en los poemas que incluye el propio Estuardo Núñez, de los cuales copiamos sólo aquellos versos que indican la progresión señalada:

Este es el poema del amor rural
desde la naciente del agua

(.....)

En tambor de gritos
se ha trocado mi pecho veterano

(.....)

Voy a engendrar una nueva warawara
con flores de agua
para el día rosado de nuestros besos

Entonces en tus labios
danzarán todas la alboradas

(“Imilla” —*Altipampa*—)

En la puerta lila de la madrugada
la estancia caliente sus senos

(.....)

Desde su vivir de aristas indolentes
saluda un corro de trinos

(.....)

Todos juegan la cinta morada de su cantos
Gregorio Santusa Gregorio Santusa

Wiphala

Whiphalita

hooóó

(“El casamiento” —Altipampa—)

Gamaliel Churata, Dante Nava, Emilio Armaza.

A estos poetas de Puno, que iniciaron el movimiento indigenista poético en el Perú, habría que agregar el nombre de *Gamaliel Churata*, el maestro literario del grupo, más prosista que poeta con su memorable *El pez de oro*, en donde junto con el “alma subyacente e inmortal del americano del primer día”, como lo señala Luis Alberto Sánchez, hay allí una verdadera teogonía aimara por donde es posible rastrear los prolegómenos de una filosofía india basada en el realismo psíquico. El sentido y la proyección del libro se vinculan, ciertamente, con los enunciados líricos de Vasconcelos sobre la “raza cósmica” y el destino de América Latina, sintetizados, por ejemplo, en ese lema del escudo mexicano: “por mi raza hablará el espíritu”. Pero volviendo a Churata y al ángulo poético de su obra, tiene él poemas intensos, como este “Harawi”, del cual transcribimos un fragmento:

“Usuta y usutita: cálzame

“y alegre mi ardida khalapata.

“Cuando sientas que oprimes

“falange y falangeta,

“iremos por el mundo; tú

“la marcha; yo el que marcha.

“Y con gérmenes de oro sembraremos

“los ojos tristes de los hombres”.

Igualmente tendríamos que citar a *Aurelio Martínez, Carlos Dante Nava, Emilio Armaza, Luis de Rodrigo y Alberto Cuentas*, poetas de gran emotividad telúrica que a través de la anécdota, presente en el paisaje o en el habi-

tante, muestran su vínculo sentimental con la región Kollavina. De todos ellos quizá habría que destacar a *Dante Nava* y a *Emilio Armaza*. El primero, hijo de puneña e italiano, escribió un estupendo libro que merece ser reeditado: *Báquica febril*. Allí están las notas de una ternura sentimental en donde el amor vibra con una sensibilidad dolida, envuelta de fino humor, para describir tanto la humanidad destellante del aimara como su recia personalidad:

Soy un indio fornido
de treinta años de acero forjado
soy el yunque de la meseta andina

que termina con aquello de:

para que todo el mundo sepa
lo que es un aymara.

Y este otro ejemplo pleno de delicado estremecimiento:

Lavanderita que todo has lavado
desde la camisa blanca y decente
hasta el calzoncillo sucio y remendado
Lavanderita que todo has lavado
lávame el alma que la tengo
sucia de dolor...

Emilio Armaza (Puno 1903 - Lima 1980) escribió un importante poemario de título atrevido, de viril afirmación: *Falo* (1926), en cuya introducción el poeta anotó: "He nacido en Indoamérica, tierra del Tahuantinsuyo, corrido tres años del nuevo siglo a orillas del lago maravilloso que parió a Manco Cápac, 3840 metros sobre el mar. Cruzan en mi verbo los fervores revolucionarios de mi época y de mi raza". Vallejo había dicho de este libro: "Sus versos respiran peruanidad, es decir humanidad, por anchos y

salubres pulmones titikakas. La paja de la jalva vibra en *Falo* contra el vestiguero y a favor de la dicha de la cancha y la cal domésticas". Una buena muestra de este recio poeta, que se quedó sólo en este libro, es el poema "Kantuta" que escribiera inspirado en un desnudo indio del pintor Domingo Pantigoso:

KANTUTA, desde la aérea soledad del eucalipto
hasta la íntima pequeñez del guijarro,
suenan la dulce sugerencia de tu nombre
como un cacharpari

KANTUTA, te llamaría al amanecer todos los
del universo (despertares
y yo te cantaré en el cenit
para que vayan hundiéndose en todos los sembríos
tu cuerpo y mi canto desnudos

Y mi canto no tendría, más allá de tus brazos,
más allá del misterio de tus pechos,
y del milagro casi ritual de tus caderas
sino un hilillo débil tan flexible
como la metáfora de tu trenza

Y también quiero saberte mía
porque quiero sentirte dominada
y habría de golpearte con toda mi energía de macho
pero no te golpearía así no más
te golpearía en el sembrío de la tierra para
(saberte surco

Y después de volcar mi alma en el cántaro de
(una noche de farra
y colgando el pañuelo de mi amor en tus caderas,
bailaríamos,
con quenás y tamboriles,
ESTE HUAÍÑO DEL CELO QUE ME QUEMA
(LA CARNE

Oquendo de Amat

Y habría también que incluir, en el grupo de Puno, a ese extraordinario poeta de aliento universal que es *Carlos Oquendo de Amat* (Puno 1905 - Madrid 1936) cuyos *5 metros de poemas*, escrito entre los 17 y los 25 años de edad, contiene variadas formas y múltiples acentos: desde el modernista y postmodernista, pasando por el futurista, el dadaísta, el creacionista, el surrealista, el indigenista. En esta última línea, que es la que nos interesa, están los poemas "Aldeanita" y "Campo", que tienen, como toda su obra —corta pero profundamente trascendente: 19 poemas que componen el libro y 4 fuera de él—, el ideal de renovación plasmado en el proceso mismo del acto creador a través de una serie de recursos imaginísticos en donde no existen abstracciones sino más bien deformaciones del mundo real o de la palabra para producir otras impresiones, pero sin eludir una cálida, limpia y muchas veces candorosa ingenuidad en donde están presentes el amor, la justicia, la verdad, envueltos en una permanente actitud de sorpresa frente a la vida. Veamos los ejemplos de "Aldeanita" y "Campo", en donde la melancolía y la rebeldía son aimaras y universales. A estos dos poemas habría que agregar "Lluvia", que apareció publicado en "Mercurio Peruano" (Lima, Nov.-Dic. 1926, p. 531):

Aldeanita de seda

ataré mi corazón

con una cinta a tus trenzas

porque en una mañanita de cartón

(a este buen aventurero de emociones)

le diste el vaso de agua de tu cuerpo

y los dos reales de tus ojos nuevos

("Aldeanita")

El paisaje salía de tu voz
y las nubes dormían en la yema de tus dedos

De tus ojos cintas de alegría colgaron
la mañana

Tus vestidos
encendieron hojas de los árboles

En el tren lejano iba sentada
la nostalgia

Y el campo volteaba la cara a la ciudad.

(“Campo”)

Cusco.—

Luis Nieto (Sicuni, Cusco, 1910) se encuentra, como Mario Florián, en la línea del neoindigenismo. En todas sus obras él está viendo al hombre y al paisaje. Y podemos citar, así: *Libro del corazón y sus caídas*, *Viento de Puna*, *Los cantos elementales*, *Charango*, *Nueva canción aymara*. Cultivador del romance, de influencia lorquiana, el sentimiento mestizo se hace presente en muchos poemas:

Chola que te quiero chola
más fresca que una manzana
con tu pollera redonda
y tu blusa de percala

El expresionismo adquiere cada vez mayor fuerza en Nieto a partir de una indudable influencia de Neruda:

· Porque la amaba, amigos, porque era como
(nacer de nuevo
como crecer sin llanto
como andar sin sollozos
ignorando la vacuidad amarga de la pena

hasta que llega a la poesía social donde están sus mejores logros:

Digo tu nombre que se parece al día
y el cielo se engalana de pájaros y guitarras.
Tu nombre digo, tu nombre de batalla,
y la patria se despierta y canta.

("Bandera de Canto y Barricada",
en *Romancero del pueblo
en armas* (1957)

La capacidad de unir los ímpetus de la intimidad (a base de un expresionismo con dejo romántico) con la contención que ofrece el propio aparato formal (la utilización del romance o del soneto, por ejemplo) es la que produce esa vibración personalísima en la poesía del vate cusqueño. Su *Romance del pueblo en armas*, que consideramos el libro síntesis de sus postulaciones estéticas, es una mezcla de himno y de canto, de celebraciones fogosas, de impetuosos júbilos:

los estudiantes y el pueblo
indómitos y gallardos
caminan entre un incendio
de fusiles y disparos

pero también de lirismo sensual y plástico:

Amo tu condición de flor y estrella,
tu fina urdimbre de trigal y lámpara,
el trébol de cuatro hojas de tus sienas,
tu corazón poblado de campanas

IV.— *Los poetas de la Sierra Central.*—

Finalmente no quisiéramos terminar este panorama de la poesía autóctona en el Perú sin señalar que en la década del 20 al 30 surgió en la Sierra Central un grupo de escritores im-

portantes que no llegaron a alcanzar la difusión y/o el prestigio, por ejemplo, de los pertenecientes al sur andino. Manuel Baquerizo ha estudiado con detenimiento a estos escritores en una serie de artículos publicados en la revista "Mundo Andino", correspondiente a los primeros meses de este año. Estos escritores, a decir del crítico, tuvieron dos núcleos importantes, en Huancayo y en Jauja, pero sólo comenzaron a publicar después de los años cuarenta o cincuenta, debido a las dificultades surgidas con motivo de las dictaduras de Sánchez Cerro y Benavides. Se destacan en esta región las obras de Espinoza Bravo (*Facetas de Jauja y Cardiogramas*), Mateu Cueva (*Gualda y Rosicler*), Emeterio Cisneros (*Así es el alma de mi pueblo*), Bonilla del Valle (*Jauja*), Pedro Monge (*Estampas de Jauja*). Baquerizo señala, siguiendo a Monguió en *La poesía postmodernista peruana*, que el olvido de ellos es lamentable "si reparamos en que los escritores de esta región fueron quienes impulsaron con mayor audacia en la Capital las corrientes vanguardistas y proletaristas en literatura".

V.—*Algunas reflexiones a manera de Conclusión.*—

El autoctonismo poético en el Perú, referido especialmente al indigenismo y al neoindigenismo, con sus derivaciones mestizas o "cholistas", es una consecuencia de la lucha por superar el Modernismo, y enlaza, desde sus inicios, las formas neoimpresionistas (con todo lo que significa idealización y estilización) con las formas expresionistas (con todo lo que significa necesidad de interpretar y expresar). Las primeras tienen una actitud emotiva frente al paisaje en donde están los hechos descritos por un poblador de una determinada región andina. Las segundas tienen una actitud reproductiva de la naturaleza o de la realidad tal como ella es, o se cree que es, con toda su fuerza vital y toda su tragedia. Algunos poetas surgen del neoimpresio-

nismo de base simbolista para arribar finalmente al expresionismo, como Vallejo, por ejemplo, que es el precursor, o como Alejandro Peralta o el propio Emilio Vásquez; otros, en cambio, permanecen en el neoimpresionismo indigenista como la mayoría de los poetas de Puno. Lo mismo puede decirse de los poetas de Arequipa, algunos de los cuales parten de su condición mestiza o chola. En el sur Mercado y en el norte Varallanos son los mejores ejemplos. Mario Florián y Luis Nieto se adhieren a una y otra corriente, significando, en general, una posibilidad de síntesis.

En general, pues, el autoctonismo, indigenista o neoindigenista, fluctúa entre un descriptivismo emocional y colorista, sustentado en el recuerdo nostálgico de un yo individual que se confunde con el paisaje, y un objetivismo vital, generalmente sombrío y desgarrador para expresar la cruda realidad presente, en donde el hombre se refleja de manera elocuente y directa. Estuardo Núñez, en la obra que ya hemos citado, dice sobre el expresionismo. "En nuestro expresionismo regional puede observarse una tendencia activista que conduce a las actitudes de presente, de actualidad. El indio está expresado en poemas con temática inmediata, cercana y simultánea con la labor del creador".

La forma expresionista en la literatura regional, que como hemos visto no excluye necesariamente a la impresionista porque es siempre un mestizo quien poetiza, es la que ha alcanzado esplendor en la poesía peruana después de 1915 y especialmente en la década del 20 al 30, aunque se ha venido cultivando y se cultiva aun hasta hoy por algunos poetas importantes como Mario Florián. Sus raíces y sus frutos siguen proyectándose sobre toda la rica y actual poesía peruana, justamente porque de ella, de la forma expresionista nativa, ha brotado ese sello particular nuestro en donde está presente la protesta contra la deshumanización tecnológica de una sociedad empeñada no sólo en esclavizar al hombre, sino también en frenar sus luchas y

sus reivindicaciones. Con su carga mítica o ideológica esta corriente, a pesar de su "falta de autoctonismo integral o por la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y la expresión", como lo dice Mariátegui en un artículo publicado en "Mundial (4/2/27, N° 342), titulado "El indigenismo en la Literatura Nacional III", reveló la crisis humana a partir de lo indígena, porque es el indio, seguramente, quien mejor la revela y representa. Y el poeta, entonces, aun después de superado el indigenismo, alcanzó excelentes logros cuando supo interpretar su realidad alejándose de todo lo que significa encierro en sí mismo. Encierro entendido no como preservación necesaria del "mí mismo" —que en tal caso es indiscutible— sino como exclusiva delectación individual y abstracta, para pasar, así, de un yo restringido a un yo expansivo, ligado al sentido de oralidad de la palabra, en la cual todos nos sentimos convocados y comprometidos en la medida que nos habla del hombre inmediato, unido a la tierra, a su realidad y a sus problemas.

Por otro lado, del expresionismo nativo ha surgido ese sentimiento de exclamación como revelación auténtica de los afectos, como movimiento espontáneo del ánimo, para exaltar la alegría, la pena, la indignación, la cólera, el asombro, que provoca la realidad circundante. También le debemos a ese expresionismo telúrico gran parte de nuestra renovación poética. Efectivamente, en sus imágenes condensadas el poeta del Ande —y los del Grupo de Puno son un buen ejemplo de lo que decimos— supieron en su época asimilar, quizá mejor que nadie, toda la estética vanguardista, porque esa misma estética ya significaba una protesta y una ruptura de los formalismos clásicos. Ellos comprendieron que esas formas nuevas que venían de Europa se adaptaban, por su escritura automática y espontánea o por su escritura deliberadamente secreta o enigmática, a la expresión intensa que querían comunicar. Les interesaba,

antes que nada, la forma sincera, encendida y hasta desgarrada de decir, aun a costa de desequilibrios formales o de cierto estridentismo que, por otro lado, no les preocupaba porque corregido el desorden y adunada la vanguardia bien se acomodaba ésta a sus fines.

Cuando el neoindigenismo supera las disonancias, no desaparece el acento nativo, sino que la palabra sigue revelando la esencia terrícola, las raíces del hombre y su paisaje. Esa palabra, cuya oralidad se va acentuando, está recogiendo las voces más entrañables que vienen de las lenguas vernáculas, va revelando la intimidad del habla popular, va penetrando y descubriendo las nuevas formas de la lengua, las estructuras de un mestizaje lingüístico siempre creador y, por eso, renovado, que congrega la tradición oral a través de modismos, "ruralismos", quechuísmo, y sabe también enlazarse con el presente, estableciendo un nexo umbilical, histórico, en donde el tiempo recogido siendo animista es también heroico porque plantea una proyección futura, siempre esperanzada, junto a la existencia.