

**“EL MUNDO COMIENZA EN MIS PIES”: CHOZA Y EL PROYECTO POÉTICO**

**DE EFRAÍN MIRANDA LUJÁN**

**"THE WORLD BEGINS AT MY FEET": CHOZA AND THE POETIC PROJECT**

**OF EFRAÍN MIRANDA LUJÁN**

César Arenas Ulloa

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

cronotopo@outlook.com

**RESUMEN**

El presente trabajo pretende reconstruir una línea evolutiva en la poética de Efraín Miranda Luján a partir del análisis de un poema de su libro *Choza* (1978). Para ello, trataremos de vincular sus desplazamientos, su posición marginal dentro del espectro de la generación del 50, con la transformación paulatina de su producción poética. Nuestra hipótesis central es que la obra de Miranda, excluida del monopolio de la crítica literaria limeña, se engarzó con otras tradiciones literarias, en particular la puneña, de manera que el reciente interés de la crítica por su obra lo ha insertado dentro del panorama más amplio, y alternativo, de las *poéticas andinas*. Emplearemos como marco teórico de análisis la Retórica General Textual de Stefano Arduini y la TeSWeST ampliada II de Tomás Albaladejo, además de los aportes de la Semántica Cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson.

**PALABRAS CLAVE:**

Efraín Miranda, *Choza*, poéticas andinas, análisis retórico, semántica cognitiva

**ABSTRACT**

This paper intends to reconstruct an evolutionary line in the poetics of Efraín Miranda Luján from the analysis of a poem from his book *Choza* (1978). For this, we will try to link their displacements, their marginal position within the spectrum of the generation of 50, with the gradual transformation of their poetic production. Our main hypothesis is that the work of Miranda, excluded from the monopoly of Lima's literary criticism, was linked to other literary traditions, in particular of the Andean Plateau, so that the recent interest of

critics for his work has inserted it into the broader and alternative panorama of the Andean Poetics. We will use as a theoretical framework of analysis the General Textual Rhetoric of Stefano Arduini and the extended TeSWeST II of Tomás Albaladejo, in addition to the contributions of the Cognitive Semantics of George Lakoff and Mark Johnson.

**KEYWORDS:**

Efraín Miranda, *Chozas*, Andean Poetics, Rhetorical criticism, Cognitive Semantics

En este artículo, precisamos las categorías teóricas pertinentes para el análisis de la obra del poeta peruano Efraín Miranda Luján (1925-2015). Luego periodizamos esta poesía tomando en cuenta la influencia europea y la matriz andina de dicha escritura. Por último, nos centramos en *Chozas* con el fin de examinar su estructura textual. Concluimos con el análisis de uno de los más representativos textos del mencionado poemario.

**1. Categorías teóricas**

El paso del contexto al texto no es un proceso duplicativo; lo que se efectúa es una «refracción» de la realidad, fenómeno que puede ser comprendido a la luz de la Retórica General desarrollada gracias a los aportes de Antonio García Berrio, quien «esbozará una nueva Retórica científica apoyada en la reinterpretación lingüística de las nociones tradicionales», como especifican José A. Hernández y María del C. García:

En su propuesta sitúa la Lingüística General, la Retórica General, la Retórica literaria y la Poética, “ciencia cabal del discurso literario”, en sucesivos círculos concéntricos. Redistribuyendo los conceptos de contenido y forma (res-verba) entre las operaciones básicas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y articula la sucesividad teórica de las partes del discurso retórico con la simultaneidad de las operaciones de enunciación verbal (Hernández y García 1994, p. 175).

Esto llevará a que sus epígonos continúen su labor, apoyados en otras herramientas teóricas, transferencias interdisciplinarias como «la TeSWeST (o teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo, del alemán “Textstruktur Weltstruktur Theorie”) ampliada II [que] es un modelo lingüístico-textual construido a partir de la TeSWeST estándar, elaborada por el lingüista húngaro János S. Petöfi» (Chico 1989, p. 327). Es sobre la base de dicho modelo que se explican los aportes y la justificación final de los análisis de

los poemas que procederemos a realizar más adelante, pues permite la comprensión de la ideología (modelo de mundo) del texto porque, como afirma Tomás Albaladejo, es mediante la «*intensionalización* que el autor transforma en intensión textual, en macroestructura, los materiales extensionales que ha obtenido como estructura de conjunto referencial a partir del establecimiento de un modelo de mundo [...] una operación poiética que le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística» (Albaladejo 1990, p. 309). Por eso, para acceder a una comprensión que vincule los contextos sociales y artísticos, debemos utilizar determinados instrumentos de análisis que no descuiden los niveles formales de la obra poética, estableciendo relaciones complementarias con los enfoques temáticos y culturales.

### **1.1 Campos figurativos**

A pesar de que el lenguaje estándar se nos presente como denotativo únicamente, en el habla, «permanece [...] que la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje» (Arduini 2000, p. 103). La figura, para Arduini, «no es [...] un simple medio microestructural, que atañe a la cohesión textual, sino más bien un universal antropológico de la expresión» (2000, p. 155) y esto debido a que fenómenos como el «[m]ito, imaginario, inconsciente, otros ejemplos podrían ser traídos a colación para mostrar como la figurática (la figuratividad) construye mundos» (Arduini, 2000, p. 155). Por lo que todo discurso construido con dichos *universales* incluirá al *universo* figurativo en su conjunto.

Para realizar un estudio integral del universo figurativo (la extensión semántica), es necesario precisar los diferentes *campos figurativos* que comprende. Arduini establece seis: *metáfora*, *metonimia*, *sinécdoque*, *antítesis*, *repetición* y *elipsis*. Cada uno de ellos refleja procesos de pensamiento diversos: analógico, causal, inclusivo, inversivo, repetitivo y supresivo, respectivamente.

### **1.2 Semántica cognitiva**

Similares al aporte de Arduini, una valoración positiva de la dimensión connotativa del lenguaje, de su facultad como herramienta estructuradora de la realidad extensional, son las premisas a las que arriban George Lakoff y Mark Johnson:

Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson 1995, p. 40).

Es decir, el pensamiento humano es figurativo. Ese es el sentido al que nos referíamos cuando manifestábamos que las figuras son universales antropológicos de la expresión, por lo que es fácil intuir que si «la comunicación se basa en el mismo sistema conceptual que usamos al pensar y actuar, el lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es ese sistema» (Lakoff y Johnson, 1995, p. 40).

Sin embargo, a pesar de la sistematicidad metafórica<sup>1</sup> que existe entre los conceptos, «[e]s importante ver que la estructuración metafórica que se implica [...] es parcial, no total. Si fuera total, un concepto sería en realidad el otro, no sería meramente entendido en términos del otro» (Lakoff y Johnson, 1995, p. 49). Lo que ocultan o destacan alternativamente solo son algunas de sus propiedades. Este fenómeno se da en el *emparejamiento metafórico*, operación mediante la cual se construye una totalidad que organice los conceptos de un texto discursivo. Por último, Lakoff y Johnson establecen tres grandes tipos de metáforas:

- a. Estructurales: «casos en los que un concepto está estructurado en términos de otro» (1995, p. 50).
- b. Orientacionales: «organiza un sistema global de conceptos con relación a otro. La mayoría tiene que ver con la orientación espacial» (1995, p. 50).
- c. Ontológicas: «permiten elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme» (1995, p. 63).

### **1.3 Pragmática interna del texto**

Fernández Cozman señala que «una de las principales falencias de la crítica tradicional en el Perú [...] es que no ha sabido precisar el carácter ficcional del texto poético» (2009, p. 158), debido principalmente a suponerle un carácter autobiográfico; por lo que, desde el punto de vista de la Retórica y la Pragmática, conviene analizar la lírica como fenómeno comunicativo. Motivo por el cual es importante establecer cuáles son los actos

---

<sup>1</sup> «Puesto que el concepto metafórico es sistemático, el lenguaje que usamos para hablar sobre ese aspecto del concepto es también sistemático» (Lakoff y Johnson 1995: 43).

comunicativos contenidos en el poema. En primer lugar, existe un acto de producción real y de recepción real del texto. En dicho caso el *autor real* se dirige al lector real, ambos seres de carne y hueso. Pero, por otro lado, existe una instancia:

responsable de la organización del poema y del poemario como unidades textuales, el que eligió determinadas estrategias discursivas para determinar el grado de inteligibilidad del poema y los temas de este. Se trata de un enunciador construido por el texto que se hace responsable del a ideología que subyace a los recurso técnicos y estilísticos que operan en el discurso poético (Fernández 2009, p. 162).

Este es el *autor implicado*, que a su vez se dirige al lector implicado, el cual:

*no aparece como presencia explícita en el texto*, sino que es concebido como el receptor presupuesto que llena la significación del discurso poético y observa cómo el sentido va de poema a poema para configurar la significación global del poemario (Fernández, 2009, p. 162).

El *locutor* es el emisor material del texto, y existen dos tipos de él: *locutor personaje* (enunciación experiencial) y *locutor no-personaje* (enunciación no experiencial). El locutor se dirige a un *alocutario*, el cual a su vez puede ser: *alocutario representado* y *alocutario no-representado*. Esclarecidas nuestras herramientas de análisis, procederemos a encuadrarlas en el abordaje de la poesía de Miranda.

Esclarecidas nuestras herramientas de análisis, procederemos a encuadrarlas dentro del proceso de la poesía de Miranda.

## **2. Periodización de la obra de Miranda**

Para abordar el desarrollo de la poética de Miranda, segmentaremos su producción sobre la base de criterios textuales y cronológicos. Tomando todos estos elementos en cuenta, podemos distinguir en su obra tres etapas diferenciadas.

### **2.1 Poesía intelectual de influencia europea (1950-1970)**

Sus poemas reflejan un cuidado en el tratamiento de la forma, de la musicalidad y del ritmo. Sus temas principales son la ausencia y la soledad, asociados con la muerte y la infancia como tiempo que suscita la nostalgia en el locutor. Hay una fuerte influencia de

Rilke, especialmente de las *Elegías de Duino*, lo que implicó su rápida inclusión en el grupo generacional de poetas del 50, y una identificación de su obra, dentro de la dicotomía de la época, con la “poesía pura”, Esta etapa estaría conformada por el poemario *Muerte cercana* (Miranda,1954).

## **2.2 Compromiso social e inserción en la tradición poética puneña (1971-1992)**

Se produce el re-aprendizaje vital del poeta debido a su experiencia como maestro rural. Pero, sobre todo, el giro lo marca su tesis sobre la aplicación de la poesía en la enseñanza de las zonas rurales. Propone, entonces, un uso formativo de la literatura y una redefinición de la *poesía india* como una versión indígena de la poesía, cuya intención es de crítica y de rebelión contra el canon. Su poética se vincula con referentes locales como Gamaliel Churata, Dante Nava o Alejandro Peralta<sup>2</sup>.

Este periodo estaría conformada por los libros *Choza* (Miranda, 1978), que representa una verdadera renovación poética en el horizonte cultural de la época; y *Vida* (Miranda, 1980), en el cual toma como centro la problemática del desplazamiento del indio del campo a la urbe moderna, por lo que el locutor adopta la posición de un sujeto subalterno que se encuentra alejado de su comarca.

## **2.3 Poesía mítica y utópica (1992-2015)**

Reactualiza el discurso utópico andino sobre la restauración de los sistemas de valores previos al choque cultural con Occidente. Se produce un reencuentro de su poesía con la mitología andina, y la figura del poeta cambia para convertirse en una especie de interlocutor entre los dioses y los hombres. En esta última época se sitúa el poemario *Padre Sol* (Miranda, 1998).

## **3. Presentación del poemario *Choza***

La operación que pretende realizar Miranda en *Choza* es la de evidenciar el carácter ambivalente del discurso Occidental, poniendo en primer plano sus convenciones restrictivas que operan bajo un doble discurso: una tabla de valores que es aplicada entre sujetos occidentales; y otra que violenta los derechos de aquellos que se mantienen en una

---

<sup>2</sup> De la poética de este último nace la preferencia de Miranda por el uso de la “i” en lugar de la “y” griega.

condición inferior -desde la visión de los primeros- económica y culturalmente; es decir, de los sujetos andinos. Para ejecutar este proyecto, el autor se vale de una serie de mecanismos de desmontaje, entre los que resaltan el uso de la parodia y la ironía, lo que revela la matriz de pensamiento antitético y confrontacional que articula su poesía. El término “choza” está vinculado con la construcción rústica y marca una isotopía espacial (despojo/pobreza) y temporal (lejanía/barbarie). Pero este lugar, donde vive el indio, es cargado por Miranda con los semas positivos de la resistencia cultural.

Por otro lado, la obra propone una relectura de la representación del indio, su deconstrucción, al mostrarlo como un ser vital que exige un programa reformista para la transformación de su condición social marginal. En ese sentido, la imagen del territorio del indio también es resemantizada, al ser desechadas las representaciones de una comunidad idílica y un paisaje bucólico, en los cuales prima una visión estática y no historia de su devenir.

En cuanto a los aspectos formales, no existen esquemas métricos fijos y están exentos de los patrones de la rima. Existe una profusa utilización de imágenes, metáforas y símiles, por lo que podríamos afirmar que prima el campo figurativo de la metáfora.

Atendiendo a los criterios que se desprenden del título del libro, un aspecto digno de considerar es la secuencialidad basada en el ordenamiento del abecedario que carga al poemario con una fuerte intención didáctica. Este se encuentra dividido en cuatro grandes secciones, cada una encabeza el grupo una letra que corresponde, según la hipótesis más aceptada, a las iniciales de su nombre, siendo la segunda, la única que ha desconcertado a la crítica: E[fraín] / A / M[iranda] / L[uján]. Respecto de la segunda letra, podemos plantear dos posibles hipótesis: una es que se trata de un nombre no conocido del poeta (apodo o segundo nombre de pila); la otra, es que fuese un velado homenaje al grupo *Abemur*, al cual Miranda perteneció en Arequipa por los años cincuenta. Según lo expuesto, son cuatro las partes del poemario:

- Primer segmento (de EA a EZ): consta de 28 poemas, en los cuales se incluye el ECH, EE, EÑ y ERR. No existe un ELL. Este segmento lo podemos subdividir, a su vez, en una reflexión sobre el tiempo cósmico (EA y EB); una autovalidación de la

voz del locutor (EC), la dedicatoria a los dioses andinos *Inti* y *Pachamama* (ECH y ED, respectivamente), la autodefinición del indio (EE), y un conjunto de episodios sobre la vida gregaria del comunero (de EF a EY). La sección termina con un poema dedicado a la universalización cósmica de dicha experiencia unida a los ciclos del universo (EZ).

- Segundo segmento (de AB a AZ): consta de 25 poemas. No incluye el AA, ni el AÑ. Es una prolongación de la sección anterior en tanto ahonda en las vicisitudes de la vida de los comuneros pero vista desde un enfoque menos trascendental. Este segmento se cierra con un poema dedica al forastero (AZ) que anticipa la problemática de la sección anterior.
- Tercer segmento (de MA a MZ): consta de 27 poemas. Su tema central es el de la relación de los comuneros con los agentes y el discurso de la modernidad impuesta por la visión occidental.
- Cuarto segmento (de LA a LR): incluye 19 poemas. Hay LL y LLL. Se produce una redefinición del sujeto indio a partir de su inclusión en los mecanismos del capitalismo. El locutor busca conciliar la visión moderna con la mítica (LO). Hacia el final (de LO hasta LR) se produce un paulatino retorno de locutor a la advocación de las divinidades andinas, pero ahora nombrados bajo el lenguaje del colonizador: *Padresol* y *Madretierra*. Esto implica una apropiación de los elementos culturales foráneos sin que implique el abandono de la matriz cultural andina.

#### **4. Análisis del poema «EQ»**

A continuación, nos centraremos en el abordaje retórico-figurativo de un poema de *Choza*, el poema «EQ», el cual consideramos sintetiza el viraje de la poesía de Miranda, y la culminación del proceso de asimilación -y defensa- de una tradición cultural distinta de la que había formado su sensibilidad poética. Para realizar el mencionado análisis, transcribiremos el poema:

Soy una indiecita escolar. Me reconoces;  
mi retrato está en folios de grandes libros;  
retratada con polleras y con "uniforme".



Me pongo de cabeza y el cielo está abajo y la tierra queda arriba; así no es mi mundo; me pongo de pies el cielo regresa arriba y la tierra para abajo. El mundo comienza en mis pies, este es mi mundo.	5
El mundo comienza en mis huesos, en los truenos que respiro, en las cordilleras que empuño y hago una madeja para tener mi imago mundi. Mis trenzas hacen camino a la casa, en los folios te informaste que se destechan sacándole un palo; mi abuelito me dice pariguana porque aprendo a dormir sin cerrar los ojos; mi tío no sabe ni firmar y mi tío materno tiene primaria me riñe que acaso por eso come más.	10 15
Los vidrios de la escuela desvían el Sol hasta mi patio distante; la Escuela es la casa más grande de todo; le he dicho a mi padre que compre una carpeta para nosotros. Frente a la pizarra se me adelanta una niña blanca, a ella es quien educa el Maestro.	20 25
Lloro porque soy india y tengo una niña blanca que el Maestro ha creado dentro de mí; esta niña no me puede; el Maestro le da fuerzas y sustento el Maestro tiene grandes métodos para esa niña. El maestro se olvida de mí, de todos los alumnos y dice que para los indios no se ha inventado nada.	30
A ratos me confunde: me convierte en ella o ella en mí;	
cuando me habla el profesor, desaparece; en cada diciembre muere y cada abril resucita. Al concluir mis estudios se extinguirá en la parcialidad (Miranda 1978, pp. 45-46).	35

#### 4.1 Segmentación textual

Podemos dividir el poema en cuatro segmentos:

- Primer segmento (versos del 1 al 3): “(Re)Presentación del locutor ante el alocutario”. Correspondería a la exordio de la argumentación.

- Segundo segmento (versos del 4 al 23): “Repliegue progresivo del mundo del locutor en base su corporeidad”. Es la narratio de la argumentación. En este segmento, podemos distinguir las siguientes subpartes.
  - 4 al 12: Cosmovisión: sobre la base a una estructuración orientacional.
  - 13 al 19: Proyección del cuerpo, se produce un emparejamiento metafórico.
  - 20 al 23: Aparece el espacio opresor injertado como imagen de la alteridad y del desdoblamiento del locutor.
- Tercer segmento (versos del 24 al 36): “La alienación del alocutor como producto del proceso educativo”. Podemos encontrar aquí la demostración del poema.
- Cuarto segmento (versos del 37 al 38): “La supresión futura de los efectos producto de la reeducación en la comunidad”. Sería el epílogo del discurso.

En cuanto a la progresión temática, conviene resaltar el uso de los verbos que tienen una fuerte presencia en el poema, lo que le otorga una impresión muy dinámica y narrativa, propia de la poética del poeta-cronista. Podemos clasificar a los verbos en:

- Verbos ontológicos: soi / está / es
- Verbos relacionados al aprendizaje: reconoces / informaste / aprendo / sabe / educa / olvida
- Verbos relacionados a la enunciación: dice / he dicho / habla
- Verbos relacionados a la acción o transformación: pongo / queda / regresa / comienza / adelanta / puedo / convierte / desaparece / muere / resucita / extinguirá
- Verbos relacionados con respecto a la posesión: empuño / «tener» / tiene / come / compre / tengo / da
- Verbos relacionados a lo negativo en tanto artificial: desvían / ha creado / ha inventado / confunde
- Verbos relacionados al daño: riñe / lloro

En lo que concierne a la adjetivación, son pocos los calificativos, y en su mayoría están relacionados con los conceptos de “blancura” y “grandiosidad”. El tono general del poema es confesional y emplea moderadamente el registro oral («a ratos», «acaso por eso»).

## 4.2 Campos figurativos

Predomina el campo figurativo de la antítesis que se manifiesta en la ironía, la antítesis propiamente dicha o la paradoja. En particular, tenemos el uso del diminutivo irónico «indiecita» que implica una crítica al exotismo que feminiza y pueriliza al otro en la orfandad simbólica. También la oposición antitética entre «pollera» y «"uniforme"» como símbolos que remiten a lo premoderno y a lo moderno, respectivamente. La paradoja inserta en el verso «*aprendo* a dormir sin cerrar los ojos» remite al estado antinatural y acechante con el que es visto el proceso educativo. Y la ironía lanzada al tío que «me riñe que acaso por eso come más», implica un cuestionamiento a la utilidad de la competencia letrada.

El segundo campo figurativo con cierta relevancia es el de la metáfora. Podemos encontrar la metáfora verbal en el siguiente verso «me *pongo* de pies» por *paro*; cuyo origen está en la catacrexis del verso anterior «me *pongo* de cabeza»; notamos como el primero genera un efecto de sorpresa, dado que implica revertir el orden común. Por otro lado, relacionado con la educación está en el verso «mi tío materno *tiene* primaria», en el cual mediante una metáfora verbal, se crea la imagen de que el saber es algo estático, un archivo oficial y concluido.

El campo figurativo de la metonimia también está presente con los regímenes del verbo “poner”: «de cabeza» y «de pies» que más que establecer una vinculación con el cuerpo del locutor, establecen una relación con dos órdenes distintos: el de lo ideal/abstracto y el de lo concreto/real. La *Imago mundi* también es una referencia metonímica a las obras de cartografía y quiere expresar la cosmovisión que es puesta en peligro por el proceso alienante de la educación occidental. Por último, el verso «en cada *diciembre* muere y cada *abril* resucita» marca una contradicción metonímica: lo que para la niña blanca es el fin de su existencia, representa para el locutor el momento de su libertad; mientras que lo que es para la otra su inicio, representa este su ocultamiento.

En cuanto al campo figurativo de la repetición, existe una reduplicación parcial entre «mi *retrato*» y «retratada», cuyo objetivo es hacer notar como se encuentra tipificada por los patrones exotistas la imagen del locutor. Hay otro uso de la reduplicación el verso «A

ratos me confunde: me convierte en *ella* / o *ella* en mí» que propicia el juego especular entre el locutor y su doble artificial. Asimismo, notamos un uso del polisíndeton en el verso «Me pongo de cabeza y el cielo está abajo / y la tierra queda arriba» para mostrar como la inversión afecta a la vez todas las coordenadas de su cosmovisión. Por último, existe una anáfora intercalada en la tercera estrofa, en la que se repite el adjetivo posesivo «mi», tres veces, y una cuarta de manera imperfecta a través del pronombre «me»; esto porque dicha estrofa pretende mostrar el mundo propio del locutor, contra el cual se enfrenta al otro, al de la escuela.

Con respecto al campo figurativo de la sinécdoque, es notorio el empleo de la sinécdoque de parte-en-vez-de-todo, en los versos cuasi-iterativos «el mundo comienza en *mis pies*» y «El mundo comienza en *mis huesos*», en los que su ubicación después del verbo “comenzar”, lo resemantiza como “concebir”, es decir, que se despliega desde la subjetividad del locutor. Por otro lado, relacionado con el poder de la escritura, el verso «mi tío no sabe ni *firmar*» que implica la sinécdoque de específico-en-vez-de-genérico, para relativizar el alcance del dominio de la educación en el contexto del mundo representado del poema, el rural.

Para concluir, en el campo figurativo de la elipsis tenemos la siguiente en el verso «retratada con polleras o con “uniforme”», en la cual se ha elidido al sujeto que es el locutor, lo que representa el vacío de la imagen, la ausencia de su representación en el orden de lo simbólico, y la falsía de su proyección fotográfica.

### **4.3 Metáforas cognitivas**

Podemos establecer el siguiente emparejamiento metafórico a partir:

LA NIÑA INDIA ES COMO LA CASA/CHOZA

Las consecuencias se pueden derivar en los siguientes versos:

- «Mis trenzas hacen camino a la casa»
- «te informaste que se destechan [las casas] sacándole un palo»

En el primer caso, el retorno a lo íntimo es marcado por los caminos que forman las dos largas trenzas del locutor. En el segundo, la amenaza está implícita tras el comentario del locutor al alocutario y es comunicada a través de la imagen de la casa destechada que hace referencia a la desarticulación del locutor producto de la acción del personaje del maestro; pero, a la vez, se desautoriza a este porque su conocimiento no es empírico, sino teórico, mediado por los «folios». Así, la casa/choza representada por el cuerpo/subjetividad de locutor se convierte en un campo de batalla y de resistencia. El verso «mi abuelito me dice pariguana», señala claramente la doble implicación de la metonimia basada en los colores rojo y blanco: una alusión política, y una alusión étnica (niña india/niña blanca).

Por último, debemos agregar la presencia de una metáfora orientacional, en los versos que hacen alusión a la inversión del mundo. La idea de que el mundo esté construido de la cabeza hacia la tierra (es decir, del pensamiento abstracto hacia lo concreto) está equivocado e implica una inversión de los valores de locutor; en cambio, cuando la tierra vuelva a establecer contacto con los pies, con la acción práctica, entonces se establece el equilibrio entre el locutor y su medio, y este puede decir «el mundo comienza en mis pies, / este es mi mundo». Esto implica una valoración de lo alto como inferior a lo bajo, algo que abiertamente se opone a los esquemas cognitivos de la cultura occidental.

#### **4.4 Los interlocutores**

Estamos ante un locutor personaje, quien mantiene la carga expresiva del poema. Por otro lado, existen varios personajes en el texto: el abuelo que le dice pariguana, el tío que no sabe firmar, el tío que la riñe, el padre a quien le piensa pedir una carpeta, el maestro que educa a la niña blanca y la niña india. Cada uno de ellos puede ser diferenciado por su actitud hacia el locutor/niña india. De un lado se encuentran las figuras de perfil monológico, que no están dispuestas a negociar en el campo de la identidad cultural (el tío materno, el maestro y la niña blanca); y, del otro, aquellos que parecen tener una actitud más dialógica (el abuelo, el padre, el otro tío quizás). Como vemos, se establecen oposiciones complementarias entre estos personajes: abuelo/maestro, sujetos portadores del saber; padre/tío, sujetos emparentados afectivamente; niña india/niña blanca, sujetos en pugna por vencer en el terreno ideológico del locutor.

Pero el alocutorio del poema es otro. Se trata del lector, y, en ese sentido, estamos ante un poema interpelativo, que busca plantear una problemática y causar en el receptor un efecto ético. Lo que busca es desfamiliarizar lo familiar, en este caso, se trata del proceso de aculturación al que es sometido el locutor debido a la imposición de un orden ajeno.

#### **4.5 La cosmovisión**

Desde el punto de vista del *proyecto poético*, la obra de Miranda intenta insertarse en una tradición alternativa a la de la poesía limeña del siglo XX. Alejado de la experimentación meramente verbal, pretende insertarse en los programas estéticos de reivindicación del indio, aunque sabe que, por su tipo de escritura, su obra no está dirigida esencialmente a ellos, sino al lector de la urbe. Sin embargo, como vimos después del análisis de las figuras retóricas, no descuida el aspecto de la orquestación formal, aunque su preocupación se centre en el valor referencial del lenguaje.

Por el lado de la *visión del mundo*, el poema pretende construir un discurso ético para *hacer justicia* al indio. El desarrollo del poemario así lo constata, desde su origen mítico, pasando por un tiempo de apacible oscuridad y el encuentro con el otro occidental, hasta su posterior subordinación producto de la colonización y su redefinición a partir de los aportes foráneos. Para Miranda, el indio mantiene el mismo aliento y no ha sido alienado, aunque sí ha cambiado culturalmente. El lenguaje de su poesía es fruto de esa hibridación. En ese sentido, la poesía de Miranda resulta adelantada en el tiempo al reconocimiento de la interculturalidad y de otras matrices culturales.

#### **5. Conclusiones**

El presente artículo pretendía mostrar cómo se puede justificar un viraje en los estudios críticos recientes sobre la obra de Efraín Miranda hacia las poéticas andinas, a partir de un quiebre que se produce en su propia producción poética. Por otro lado, desde el segundo periodo de la obra de Miranda, existe un afán por hacer justicia al indio con el discurso poético. Esta implicación ética -no ideológica- y el descuido del análisis de los aspectos formales de la misma por parte de la crítica que reivindica su poesía, son las dos principales falencias que este trabajo ha pretendido subsanar con un primer acercamiento sistemático.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ALBALADEJO, T.** (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo». Epos: *Revista de filología*, 6, 303-313.

**ARDUINI, S.** (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

**CHICO RICO, F** (1989). Elocutio y componente lingüístico-textual de léxico. *Epos: Revista de filología*, 5, 47-55.

**FERNÁNDEZ COZMAN, C.** (2009). *Rodolfo Hinojosa y la poesía de los años sesenta*. 2da. edición. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades.

**HERNÁNDEZ, J. A. GARCÍA, M del C.** (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid: Ed. Síntesis.

**LAKOFF, G. [y] Johnson, M.** (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995.

**MIRANDA, Efraín.** *Muerte Cercana* (1954). Lima: Tall. Graf. Mercagraph.

\_\_\_\_\_ (1978). *Choza*. Lima: Emp. Ed. Humboldt.

\_\_\_\_\_ (1980). *Vida*. Lima: Edición del autor.

\_\_\_\_\_ (1998). *Padre Sol*. Puno: Aquarium impresiones