

**HACIA UNA MIRADA INTERCULTURAL DE *POESÍA PARA VIDENTES* DE
JOSE LUIS AYALA**

**TOWARDS AN INTERCULTURAL VIEW OF *POESÍA PARA VIDENTES* BY
JOSE LUIS AYALA**

Alejandra Apaza Ponce
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alejandra.apaza@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3411-9208>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.114>

Fecha de recepción: 11.12.21 | Fecha de aceptación: 20.01.22

RESUMEN

La poesía visual de José Luis Ayala, en *Poesía para videntes* (1988), representa la asimilación de dos culturas, occidental e indígena, que junto a la configuración de las formas estróficas transgrede la vanguardia peruana como se conocía en ese tiempo con Oquendo de Amat. De esta manera, con sus influencias en el Grupo Orkopata, Ayala domina la poética indigenista y la difunde a través de un lenguaje estándar para que sea reconocido sin tener la barrera del entendimiento. Por ello, este trabajo se ocupa de la descomposición de las estructuras poéticas del poema por medio del análisis intercultural propuesto por Camilo Fernández para comprender a cabalidad los procedimientos de construcción que maneja el poeta puneño.

PALABRAS CLAVE: José Luis Ayala, poesía, videntes, interculturalidad, análisis.

ABSTRACT

The visual poetry of Jose Luis Ayala in *Poesía para videntes* (1988) represents the assimilation of two cultures, western and indigenous, which together with the configuration of the strophic forms transgresses the Peruvian avant-garde as it was known at that time with Oquendo de Amat. In this way, with his influences in the Orkopata Group, Ayala masters indigenous poetics and disseminates it through a standard language so that it is recognized without having the barrier of understanding. That is why this work deals with the decomposition of the poetic structures of the poem through the intercultural analysis proposed by Camilo Fernandez to fully understand the construction procedures that the poet from Puno uses.

KEYWORDS: José Luis Ayala, poetry, seers, interculturality, analysis.

1. INTRODUCCIÓN

En muchas ocasiones, cuando se presenta el término *poesía visual*, no tenemos el conocimiento respecto a lo que abarca el objeto de su creación, puesto que imaginamos que la poesía es lineal e intrincada, y añadirle el lexema «visual» complejiza un poco el término. Por ejemplo, Páez (2012) manifiesta que la poesía visual abarca al significado y al significante, debido a que nos abre las puertas a distintos planos en el trabajo creativo, tales como las formas materiales que el lenguaje puede plasmar, el uso de la imagen en sus distintas expresiones; asimismo, genera interacción en el mundo artístico, avizora significados variados, juega con la hoja en blanco y otorga modalidades de recepción lúdicas que involucran la visión como órgano principal. Pero esto no viene de los tiempos actuales, sino desde el renovador de esta expresión literaria, Stéphane Mallarmé, “dado que es con él que la poesía experimenta un quiebre que fractura la tradición, iniciando una vertiente experimental que hasta hoy perdura” (Gache, 2006, p. 139).

Con el pasar de los años es que surgen mayores representantes a nivel mundial, tales como Fernando Millán en Europa y poetas como Vicente Huidobro, Octavio Paz, Nicanor Parra y Clemente Padín en Latinoamérica. En Perú, en cambio, encontramos un déficit sobre la difusión e investigación de los poetas visuales, si es que no están dentro de la lista de los más reconocidos, como Carlos Oquendo Amat, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, José María Eguren o Alberto Hidalgo. Figuras como Javier Sologuren, Omar Aramayo, José Padilla y José Luis Ayala, por su parte, quedan en el olvido a raíz de la nula difusión de la lectura de sus obras por parte del Estado y mucho menos una labor crítica de ellas. Por ello, la personalidad del poeta, ensayista, cronista y promotor cultural José Luis Ayala no debe estar perdida en el bicentenario y menos en la historia de la literatura peruana, especialmente porque constituye un hito fundamental en la vanguardia indigenista puneña ¹.

El proyecto literario de José Luis Ayala contiene el sustrato de una literatura indígena contemporánea debido a la introducción del bilingüismo con la lengua aymara

¹ Vanguardia indigenista o vanguardia andina alude al tiempo donde comienza la descentralización hispánica del Perú regida por el discurso indigenista y entendido como el proyecto realizado en la década de los años de 1920 por el *Grupo Orkopata* junto a las obras de Alejandro Peralta y Gamaliel Churata (Iubini, 2017).

dentro de sus poemas, así como por su condición de mestizo al ser un *yatiri*². Teniendo en cuenta lo anterior, según lo que postula Cornejo Polar (1983), Ayala se encontraría entre el primer sistema literario, literatura ilustrada en castellano, y el tercero, literatura aborígen a raíz de su escritura en aymara. Aunque debemos advertir que Ayala es considerado entre estas dos etapas por la reivindicación de su cultura aymara en sus poemas en castellano, es decir, poesía indigenista en español. Para ello, es pertinente precisar las cuatro tendencias poéticas en el Perú que Camilo Fernández (2019) sintetizó de manera práctica en “La poesía andina de Efraín Miranda, el referente amerindio y la tradición literaria peruana”. En primer lugar, tenemos al «Incaísmo», que está vigente en la poesía de la Emancipación si seguimos los lineamientos de Monguió (1972). Este sistema “implica la presencia de los incas como personajes literarios sobre la base del proyecto criollo modernizador, impulsado por los capitales británicos, para liberar al Perú de la monarquía española” (Fernández, 2018, p. 1). Asimismo, sus mayores exponentes son Miró Quesada y José Joaquín Olmedo.

En segundo lugar, tenemos el «Indianismo», el cual comprende los años 1825-1918 y “revela una aproximación epidérmica y aristocratizante al mundo andino dejando de lado el tono político de reivindicación social y el tratamiento profundo de la subjetividad del hombre andino” (Fernández, 2019, p. 1). En este sistema tenemos como máximo exponente a Clemente Althaus. En tercer lugar, se presenta el «Vanguardismo poético indigenista», etapa que, para Fernández (2019), está constituida por las clases medias emergentes con gran influencia en posiciones anarquistas y socialistas. También hace énfasis en la perspectiva indigenista de Antonio Cornejo Polar (2005) que implicó un impacto en el referente amerindio en la poesía y en el pensamiento del hombre andino con un tono alineado a la protesta social. Aquí tenemos a Vallejo, Peralta y Churata. Y, para finalizar, en cuarto lugar, propone a la «Poesía andina», estrato que:

[...] responde al proyecto de los migrantes provincianos (Cornejo Polar, 1995; 1996) que cuestionan la imposición de la ciudad letrada (Rama, 1998) y se dirigen a un nuevo lector: el sujeto que se ha desplazado del campo a la urbe (y, sobre todo, Lima) con el fin de oponerse a la hegemonía de los sectores dominantes en la capital del Perú” (Fernández, 2019, p. 2).

² Según Fernández Juárez (2002), el *yatiri* es “el que sabe”, especialistas del ritual de la hoja de coca de la cultura aymara (p. 187).

Desde esta perspectiva, podemos deducir que José Luis Ayala se encuentra en la tercera etapa debido a sus influencias, a su estilo poético y a su gran habilidad para reivindicar la literatura aymara indigenista bajo el sistema castellano, puesto que corresponde a la difusión de una literatura distinta que no era habitual para el canon literario peruano.

En una conferencia realizada por Rosina Valcárcel en el 2012, el autor expresa parte de sus mayores influencias al momento de realizar una creación literaria, nombres como Gamaliel Churata, el grupo *Orkopata*, Carlos Oquendo de Amat, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, José María Arguedas, François Villon, Jean Paul Sartre, Paul Éluard, Guillaume Apollinaire y Sigmund Freud son los más resaltantes; asimismo, incluye una leve influencia de los poetas de la generación de los años setenta por tratarse de una poesía orientada hacia lo urbano y la descomposición social. Nuestro autor recurre a aspectos como la cosmovisión y la religiosidad indigenista como parte de su protesta hacia la discriminación sufrida por los aimaras en el siglo XX. Igualmente, Iubini Vidal (2018) manifiesta que Ayala plantea las dificultades que implica el hecho de tratar de sintetizar dos culturas, la indígena y la occidental, pues indica que su identidad y su escritura corresponden a algo nuevo que no es ni lo uno ni lo otro. En ese sentido, se resuelve la confluencia de sus dos herencias, ya que no se considera ni indio ni aymara, sino una síntesis cultural a la que él debe mucho.

Dentro de sus obras se puede observar una tendencia que recurre a la cosmovisión y la religiosidad indigenista tanto en su prosa, poesía, ensayo y crónica, lo cual permite introducir un proyecto estético ligado a su herencia indígena y, a su vez, evidenciando las dificultades de su mestizaje. Es con la fundación de “Promoción Intelectual Carlos Oquendo de Amat”, que él lidera, en 1963, que empieza un labor vanguardista y también amplía ciertas características del Grupo Orkopata (Osorio, 2005). Así, se “integra una estructura conversacional al poema, por lo cual las innovaciones literarias de estos poetas colindan con las propuestas estéticas de la antipoesía, pues intensifican la ironía con la diversidad de lenguajes recogidos del habla popular” (Chueca, Güich Rodríguez & López Degregori, 2006, p. 46). A ello se suma una poesía caracterizada por su labor unitaria, donde revela problemáticas sociales y políticas; pero es en su obra más importante, *Poesía para videntes* (1988), donde empezó a experimentar con la poesía visual e inicia gran parte de su trayectoria para renovar las poéticas tradicionales incluyendo tópicos propios

de su esencia. Asimismo, crea poemas que trascienden en originalidad y resignifica un nuevo paradigma en la literatura.

Poesía para videntes (1988) pone en diálogo varios aspectos que en la época se estaban discutiendo y se iban realizando. El Perú arrastra un fuerte rezago producto de los años 1970: una economía llevada al fracaso y un tránsito hacia un gobierno dictatorial que venía imposibilitando el crecimiento social de la población. También es pertinente mencionar el genocidio de los quechuas en los años 1980-1992, situación expuesta por Mei Li Kwong (2006), quien manifiesta las razones y los principales causantes de esta matanza que perjudicó a la serranía peruana, tales como el terrorismo y el Estado peruano que demostraban su poder de esa manera. Personalidades como Antonio Cisneros, Aurelio Miro Quesada y César Calvo fueron figuras claves que reflexionaron acerca de la problemática del indígena en su trabajo poético, todo ello con el objetivo de plasmar la realidad de los más afectados en la crisis política y social. En ese contexto se publica *Poesía para videntes* y Ayala, que viene del vanguardismo indigenista, sigue los mismos lineamientos y pone en relieve su perspectiva acerca de la violencia y matanza en Puno, así como también de qué manera el poder occidental estaba fragmentando la cultura aymara y la sociedad campesina.

Entonces, el poemario *Poesía para videntes* revela una nueva escritura heterogénea que buscaba romper y otorgar una nueva perspectiva al discurso poético. De esta manera, se abordan temas sociales con un punto de vista diferente, además de reestructurar el lenguaje para que se integre la lengua popular. Ayala realiza esto al momento de incorporar las prácticas rituales y culturales del mundo indigenista en sus poemas escritos en castellano juntos a los diversos poemas icónicos³. Sin embargo, la palabra «vidente» posee una connotación muy interesante con relación al contenido de los poemas. Según el DLE (2022), la palabra «vidente» refiere a una persona que tiene visiones sobrenaturales o que están fuera de lo que se considera común. Si ponemos de relieve este significado junto al contenido del poemario, podemos deducir que el vidente sería el indígena, ya que puede observar la realidad de una manera diferente a las personas que vienen a destruir su cultura o tratar de imponer la suya. Asimismo, los poemas son

³ Poema icónico: parte de la poesía visual que “se compone de [...] lenguajes formados a su vez por sistemas de significación” (López Fernández, 2008, s/p).

dedicados para ellos, los únicos que entenderían su verdadero significado tanto a partir de las formas como del contenido.

Por ello, este trabajo se enfoca en analizar los poemas “Rosa”, “Doloroso extraño oficio” y “Un anónimo poeta andino”, pertenecientes al libro *Poesía para videntes* (1988), para descomponer una poesía espacial y cosmológica que revaloriza el sentido de la vanguardia indigenista y que constituye el hecho de patentar la significación de símbolos que puedan comunicar sentidos al mundo exterior. Asimismo, estos poemas establecen una forma de heterogeneidad textual, cultural y literaria.

De esta manera, la finalidad del artículo es contextualizar y describir la producción literaria de José Luis Ayala (los tres poemas elegidos) en relación con la poesía intercultural propuesta por Camilo Fernández (2016), lo cual evidencia la continuación de la tradición de la vanguardia indigenista y cómo la forma de los poemas aporta un contenido semántico. A su vez, para remover el canon literario con una investigación necesaria de un poeta que no ha sido debidamente valorado y así posicionar el trabajo creativo de Ayala en el canon literario peruano.

2. CRÍTICA ALREDEDOR DE *POESÍA PARA VIDENTES* DE JOSÉ LUIS AYALA

Cuando pensamos en José Luis Ayala recuperamos la imagen del gran difusor cultural y su trabajo respecto a Carlos Oquendo de Amat, además de las variadas críticas hacia sus colegas como Mario Vargas Llosa o, según sus propias palabras:

[Al] escritor cuya vocación literaria se inicia a consecuencia de la dictadura del general Manuel A. Odría. De modo que al mismo tiempo de perder mi infancia tuve que madurar muy rápido, frente a la violencia y terror de Estado, desarrollado por un siniestro personaje que luchó contra una ideología reformista del siglo XX (Ayala, 2013, s/p).

Sin embargo, la crítica hacia su trabajo no ha sido amplia por varios factores: el principal, la falta de digitalización de su producción, ya que Ayala contiene más de cien obras escritas, motivo por el que llama la atención la escasez de trabajos de investigación en torno a su creación literaria. Asimismo, se podría decir que los estudios sobre el poemario *Poesía para videntes* son casi nulos; es más, cae agregar a dicho vacío que una investigación sobre poesía visual no se ha desarrollado en un sentido amplio, a no ser que

se trate de escritores «más representativos», tales como Carlos Oquendo de Amat, Jorge Eduardo Eielson o César Moro.

Pese a las falencias de estudios literarios sobre la obra del autor puneño, Giovanna Iubini Vidal (2018), en su tesis doctoral *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*, defendida en la Universidad Austral de Chile, presenta un estudio desde la perspectiva “holística y totalizante de la cultura andina, que se manifiesta como la forma de percibir y habitar el mundo por parte de un migrante andino desvinculado de su tierra” (p. 11). En este trabajo, la autora nos muestra una construcción teórico-analítica de cómo llegar a comprender una obra que abarca mucha reflexión y alta complejidad. Además, evidencia con base en teorías sociológicas el surgimiento de una vanguardia andina en Perú con el objetivo de contextualizar la obra de Ayala y, través de la metatextualidad, plantear una noción de literatura total, la cual establece vasos comunicantes entre la literatura, la cosmovisión y la vida en la escritura que pareciera imposible de abordar.

Tanto *Poesía para videntes* (1988), los poemarios *Lupigramas* y *solemas* (1990) como *Cábala para inmigrantes* (2003) forman parte de la representación experimental de la vanguardia de José Luis Ayala. La autora chilena, al analizar *Poesía para videntes*, refiere lo siguiente:

[...] encontramos que la hoja en blanco se ha convertido en un territorio abierto a disposición del poeta para ensayar múltiples modos de expresión. La hoja en blanco ya no es para Ayala la estepa gravitante de la escritura es, más bien, un espacio fértil que acoge la palabra poética y la hace florecer para construir una nueva semántica (Iubini, 2018, p. 26).

Asimismo, nos muestra algunas influencias que Ayala ha tenido al escribir el trabajo creativo como el juego del muro descascarado (iniciado por Breton), los caligramas (influenciado por Apollinaire) y la escritura en bloque proveniente de la poesía concreta. No obstante, Iubini realiza una interpretación superficial de los poemas “La rosa” y “Doloroso extraño oficio” de *Poesía para videntes* e “Imagen de anverso y reverso” de *Lupigramas* y *solemas*, donde nos muestra estructuras significantes y una simbología que ayuda a dismantelar la verdadera naturaleza de los poemas visuales. De igual manera, revela la influencia del creacionismo literario al momento de producir mundos nuevos.

Mauro Mamani (2009), por su parte, en *Poéticas andinas. Puno*, realiza un comentario crítico cercano a los planteamientos de la retórica general textual y de la semiótica cultural con el objetivo de analizar la *inventio*, la *elocutio* y la *dispositio* en los poemarios de Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, Carlos Oquendo de Amat, Dante Nava, Efraín Miranda, Omar Aramayo, José Luis Ayala, Gloria Mendoza y Boris Espezúa. En este trabajo, Mamani ha dicho sobre Ayala, refiriéndose a *Cábala para inmigrantes*, que:

[...] el experimento textual más arriesgado [...] termina rompiendo con los convencionalismos del libro como objeto establecido, empastado y con páginas fijas, hasta convertirlo en un artefacto maleable, con múltiples entradas, con finales insospechados y todo guiado por la intencionalidad del lector (p. 121).

Finalmente, Alfredo Herrera Flores (2012) ofrece una breve crítica sobre los trabajos de Ayala, especialmente de dos ejemplares narrativos: el diccionario de Ayala y la edición crítica de *El pez de oro*. Herrera manifiesta que en el libro *Diccionario de la cosmopercepción andina* (2011) que:

[...] se nos explica en este libro manifestaciones sociales de las comunidades andinas que nos van a sorprender, como la práctica de la democracia o la fusión de la misa católica con los ritos andinos. El valor de este libro es que la explicación e ilustración sobre cómo se percibe el mundo en los andes proviene de un intelectual que es parte de esta cultura, y no solo la práctica, como millones de peruanos, sino que además se ha dado la tarea de estudiarla, analizarla y difundirla (párrs. 4-5).

De esta manera, podemos observar un lineamiento andino incluso en sus trabajos sobre lingüística, esto es, la gran significación de la cosmopercepción andina que sirve para alentar el proceso de integración cultural y la práctica de interculturalidad.

3. MARCO TEÓRICO

Para realizar esta investigación se utilizó un análisis de carácter cualitativo toda vez que analizaremos los poemas “Rosa”, “Doloroso extraño oficio” y “Un anónimo poeta andino”, pertenecientes al poemario *Poesía para videntes* (1988). Para ello, se utilizará la noción «poesía intercultural» planteada por Camilo Fernández en sus libros *El cántaro y la ola* (2014) y en *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016).

Camilo Fernández (2016), influenciado por las bases de la narrativa transcultural de José María Arguedas expuestas por Ángel Rama, plantea la poesía intercultural como

una conjugación de una cultura propia sobre otra; asimismo, busca el diálogo entre la matriz occidental y las culturas aborígenes. En *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*, el autor propone cuatro niveles interpretativos. El primero es el lingüístico, donde sostiene que “el poeta opta por la lengua española; sin embargo, suele emplear un registro coloquial que quiebra la formalidad del castellano” (p. 35) y, además, en ocasiones apela a la *poliacroasis*⁴. Es decir, el poeta juega con los distintos niveles de lenguas o dialectos para llevar a cabo la síntesis de dos culturas. También plantea como ejemplo el poema “Idilio muerto” de César Vallejo por el uso del castellano andino y, con respecto a la poliacroasis, el texto “Cántaro roto” de Octavio Paz a raíz de algunos colectivos individuales que hacen las veces de locutores y alocutarios.

En segundo lugar, presenta el nivel de la estructuración literaria que consiste en “trabajar en el ámbito de los géneros discursivos o de las formas estróficas como el soneto o el romance” (Fernández, 2016, p. 36); es decir, géneros y formas del discurso poético. Los poetas disponen de la forma del trabajo creativo para efectuar un mensaje hacia el alocutario en cuestión y englobar tanto lo que se escribe como también la conformación de los versos. En este sentido, podemos nombrar a Vallejo con el *haylli* o a Watanabe con el *haiku*. Incluso, y como complemento a las ideas de Fernández, Carlos Arámbulo (2016) añade a Oquendo de Amat por la distribución de sus poemas:

La naturaleza de libro-objeto o poema-visual de *5 metros de poemas* es evidente: una hoja única de casi 5 metros de extensión en la cual, a manera de una cinta cinematográfica, se despliegan los poemas como cuadros de la misma (se coloca incluso un intermedio, habitual en los cinemas de los inicios del siglo XX, para recalibrar los equipos y cambiar los rollos en la máquina de proyección), así como la distribución física de los versos y el trabajo sobre el grafema, en términos de tipografía, tamaño de fuente, separación entre grafemas y el uso del texto para la representación gráfica siguiendo tanto el modelo caligramático de Apollinaire como el de constelaciones propuesto por Mallarmé (p. 4).

En el caso de José Luis Ayala, este obedece a los diferentes símbolos de la cultura aymara a fin de enlazar con la misiva que desea transmitir, tales como la figura de la rosa y la forma del *kipoema* para otorgar forma al trabajo poético y, de esta manera, poder plasmar más significados dentro de él.

⁴ La *poliacroasis* tiene que ver con el exhausto examinar en que un locutor se dirige a varios alocutarios en un poema y de qué modo busca incentivar determinada una respuesta de estos últimos (Albaladejo, 2009).

En tercer lugar, el nivel de las estructuras figurativo-simbólicas es donde se manifiesta el empleo de una simbología que suministre los sustratos de las culturas autóctonas o un traslado hacia la ciudad desde el campo. En otros términos, el creador de los poemas utiliza un elemento figurativo clave que distingue su trabajo. Semejante a la sinestesia como manifestación del campo de la retórica y el uso de metagoge en *Cinco metros de poemas* de Oquendo de Amat; y donde el procedimiento sinestésico está “graficado en su concepción como libro objeto y conjunto de poemas objeto” (Arámbulo, 2016, p. 2), de manera parecida a la representación de la piedra en Octavio Paz.

Finalmente, el nivel de la cosmovisión implica la visión de un individuo (léase sujeto) entre dos mundos o realidades pertenecientes a su pueblo natal o al proceso de migración. El sujeto traslada su conocimiento hacia otro mundo, como también puede traer nuevos saberes al suyo convirtiéndolo en un conductor y unión entre ambos. Esto se puede observar en el prólogo del poemario *Como higuera en un campo de golf* (1972) de Antonio Cisneros, ya que presenta un fragmento (“Fue domingo en las calaras orejas de mi burro”) que pertenece a *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo para señalar una analogía entre ambos textos: uno desde una perspectiva autóctona y otra desde la europea.

Ahora bien, a continuación realizaremos una segmentación de los poemas, así como la introducción de interlocutores si el trabajo creativo lo requiere con el objetivo de interpretar minuciosamente las estructuras de los textos seleccionados.

4. ANÁLISIS INTERCULTURAL DE TRES POEMAS DE *POESÍA PARA VIDENTES*

Poesía para Videntes es un poemario visual que nos ofrece diferentes perspectivas sobre lo indígena y propone varios aspectos estéticos que se inscriben dentro de la vanguardia indigenista peruana. Asimismo, contiene una fuerte discusión acerca de la temática que atraviesa al libro, pues mezcla dos culturas (lo indígena y lo occidental) para encontrar cierto diálogo y dar a conocer una visión más totalizante sobre la posición de los subyugados. Los tres poemas que analizaremos —“Rosa”, “Un anónimo poeta andino” y “Doloroso extraño oficio”— expresan de forma marcada los aspectos fundamentales de la poesía intercultural toda vez que posibilitan la exposición estética de las ideas principales que se plantean en el poemario. Por su parte, el recurso visual ayuda al entendimiento y juega con el espacio del poema de manera pertinente y acertada. A su

vez, se observará la creación de pequeñas conversaciones entre los interlocutores y mensajes que Ayala configura alrededor de ambos mundos para que exista fraternidad e igualdad entre culturas o, en todo caso, plasmar también las diferencias sustanciales de cada una de ellas.

Veamos el siguiente poema:

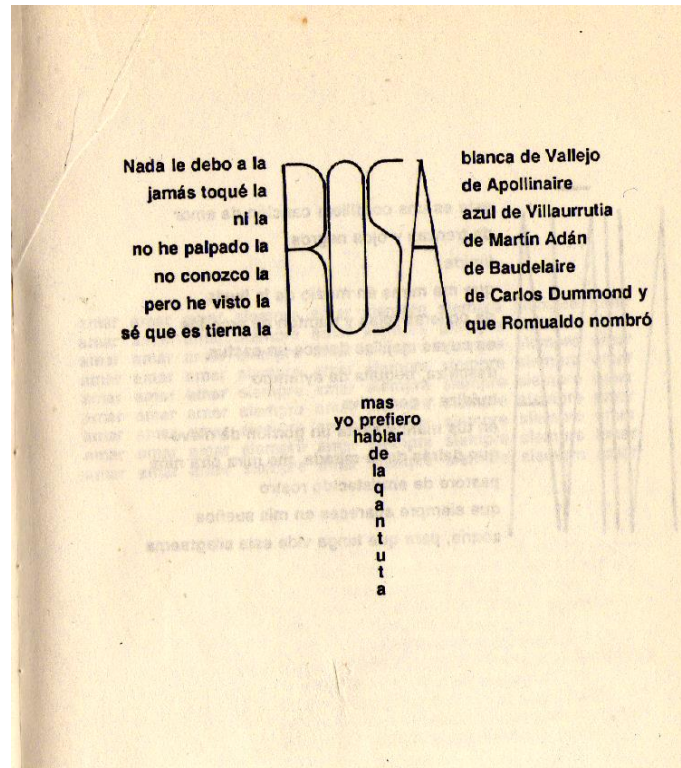


Figura 1. “Rosa”, poema perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

El poema muestra de manera sintética el punto de vista del locutor personaje, ya que hace énfasis en lo autóctono y no tanto en lo extranjero, aunque de igual manera se manifiesta un pequeño diálogo entre ambas culturas. El primer estrato es de la lengua: en “Rosa”, advertimos huellas de la asimilación de dos frentes culturales: lo occidental y lo indígena. Respecto a lo occidental, se puede apreciar en el uso de un castellano estándar en todo el poema; sin embargo, encontramos la presencia de la palabra «qantuta», un peruanismo lexical inscrito en el Diccionario virtual aymara de Lenguas Originarias como “flor tricolor”. Por ende, el hecho de iniciar con la lengua estándar y terminar con una palabra en aymara constituye una reivindicación hacia lo aborígen dejando atrás el sometimiento cultural occidental.

En el segundo estrato, correspondiente a la estructuración, distinguimos una gran influencia de Oquendo de Amat y Mallarmé con el caligrama, así como también lo trascendente de la rosa que es “históricamente signo de lo ideal, la perfección y lo imposible en la literatura” (Ciriot, 1992, p. 390). Asimismo, “simbólicamente, se abandona el imaginario europeo y se recuperan las claves estéticas y culturales del mundo andino” (Iubini, 2018, p. 27). También se puede examinar cómo es que comienza con una gran densidad de palabras castellanas dispuestas horizontalmente para, finalmente, terminar arrastrando el peruanismo semejante a la forma de una raíz. Por ello, se deduce que en la superficie se visualiza lo occidental sin mayor problema, pero siempre tendremos lo nativo como inicio de nuestra existencia y como un elemento del que jamás podremos desvincularnos. Para sustentar esta hipótesis, advertimos la posición de la palabra «rosa», pues se encuentra justo en el centro y se desprenden muchas vertientes (léase versos), las cuales podemos interpretar como el medio de dispersión de la cultura hegemónica. Mientras que, por otro lado, la posición de la palabra «qantuta» alude a una cultura dominada, ya que está abajo de la palabra principal. Así, nuevamente se estaría reafirmando un amalgamamiento de ambos influjos, pero con una demanda en función de lo propio.

En el tercer estrato, concerniente a las estructuras figurativo-simbólicas, podemos ver recursos metafóricos. Comencemos con la figura que más destaca, «rosa». “Rosa” configura una de las simbologías más recurrentes que los expositores mencionados por el poeta utilizan dentro de sus trabajos creativos. De este modo, observamos esta misma categoría dentro de los colores asignados a los poetas. En primer lugar, tenemos a Vallejo con el color «blanco», el cual se utiliza con mayor preponderancia en *Poemas humanos* (1939) como una referencia hacia lo puro e impecable para adjetivar los sentimientos y acciones de los personajes del poemario. Y, posteriormente, tenemos el color azul en Villaurrutia. Dicho matiz encontramos en la obra teatral *El pobre Barba Azul* (1948) como símbolo de la fatalidad y la ironía psicológica.

Finalmente, en el nivel de la cosmovisión, el locutor busca la incorporación de la simbología indígena dentro de un mundo occidental como un retorno a lo autóctono para darle énfasis; esto también se comprueba en la forma donde, pese a la subordinación occidental, lo oriundo queda latente. Asimismo, el locutor evoca una reflexión hacia lo total para adentrarse hacia las raíces y resaltar lo propio como algo constante en nuestra

cultura. También busca contraponer ambas civilizaciones utilizando el recurso de la metáfora y, para concluir, procura distinguir lo propio con un tono declamatorio y exigente, dándole fuerza a lo expuesto. De tal modo, “Rosa” es un poema que claramente manifiesta la interculturalidad dentro de sus versos y que propone una reivindicación en favor de lo indígena.

Para continuar con esta misma tendencia, veamos el siguiente poema:

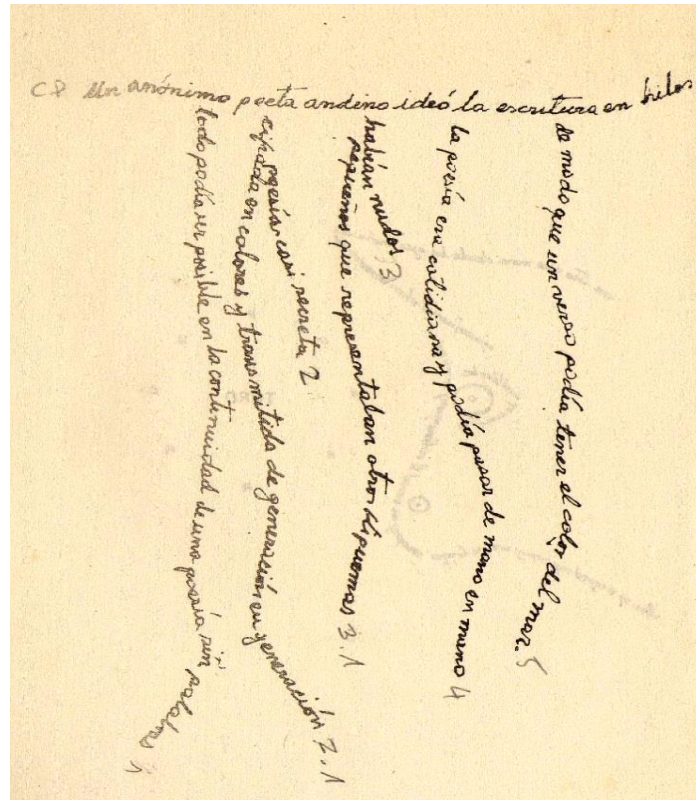


Figura 2. “Doloroso extraño oficio” perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

Para tener un mejor análisis del poema, este será escrito de manera vertical:

Un anónimo poeta andino ideó el sistema de hilos
 de modo que un verbo podía tener el color del mar,
 la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano
 habían nudos pequeños que representaban otros kipuemas
 poesía casi secreta
 cifrada en colores y transmitida de generación en generación
 todo podía ser posible en la continuidad de una poesía sin palabras

En primer lugar, observamos que el poema refiere a la creación del sistema de hilos que está unida al surgimiento de nuevas maneras de comunicación como el «kipuema», además de una mayor experimentación con la forma. Empecemos con el nivel de la

lengua; así como en el anterior poema, este también configura dos sistemas lingüísticos diferentes, el castellano y el aymara. Sin embargo, a comparación con “Rosa”, este texto parece mostrar mayor énfasis en hallar una conciliación entre ambas culturas, ya que la palabra «kipuema» está dentro del tejido discursivo. Por su parte, el lenguaje coloquial y estándar no toma distancia respecto del peruanismo; más bien lo acopla como parte de su habla natural para entender que ambos sistemas se encuentran en asimilación la una con la otra.

En el siguiente nivel, el de la estructuración literaria, la forma que constituye el poema hace referencia a la creación de los indígenas; el tejido en hilos. Especialmente cuando reparamos en la naturalidad con que se amoldan las palabras, estos versos toman la figura de los hilos y adoptan, de cierta manera, el carácter de estos, sueltos y dispersos, además contienen una importancia dentro del proceso de creación. Asimismo, la representación del poema visibiliza una parte de lo que es la cultura aymara y sus tradiciones para enfatizar en lo tradicional y autóctono, pero sin apartar el componente vanguardista de la forma.

En el tercer nivel, el de las estructuras figurativo-simbólicas, se visualiza el campo figurativo de la metáfora en tres versos. Por ejemplo, en el segundo verso tenemos “un verbo podía tener el color del mar”, donde se actualizan dos sistemas distintos para otorgarles mayor significación, es decir, colorea las palabras con el objetivo de enaltecer su reconocimiento y enfatizar en los aspectos de la cultura aymara. Se deduce que al otorgarle “el color del mar” a las palabras dentro del poema estaría significando una incorporación de los elementos aymaras o percepciones de la propia cultura a la palabra para representar con ímpetu lo aborigen. De igual modo sucede con el tercer verso, “la poesía era cotidiana y podía pasar de mano en mano”, y con el verso cinco, “poesía casi secreta”, puesto que se infiere que esta nueva forma de comunicación es autóctona de los aymaras y que se pasa de generación en generación, así como también las costumbres que ellos practican. De esta manera, junto a la forma del poema, estos dos recursos cobran una mayor relevancia, pues cumplen con el objetivo de transmitir una relación pacífica entre la cultura occidental y la cultura aymara.

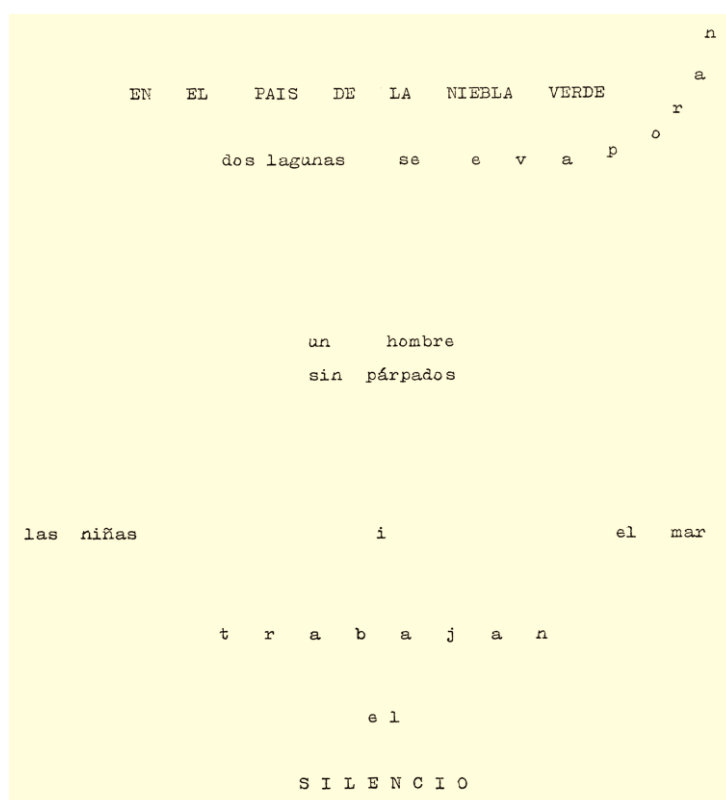
Para finalizar, en el nivel de la cosmovisión, el locutor interioriza un estado diferente al usual al momento de enunciar un juicio valorativo atípico pero contundente, debido a que pone en evidencia la cultura indígena sin tener alguna guía en específico; es

decir, elabora un pensamiento novedoso respecto a los aymaras que va más allá de su entendimiento, mas es sustancial. Por ello, se refiere que:

[...] la ruptura y experimentación en Ayala no tiene una finalidad hermética o artepurista, pues por el contrario, en esta zona de su poesía asume un compromiso político e ideológico con el mundo indígena, debido a que la trascendencia de la palabra poética y la búsqueda de un nuevo sentido se encuentra en la experiencia del mundo andino (Iubini, 2018, p. 28).

También resulta pertinente hablar sobre el título del poema, pues podemos inferir que, aun cuando se haga hincapié en el trabajo indígena, este resulta tedioso debido a lo que subraya: es invisible. La palabra «doloroso» implica la aflicción al verse imposibilitado por la falta de transmisión de este nuevo sistema de comunicación, mientras que la palabra «extraño» supone el desconocimiento de la ardua labor de entendimiento que involucra el hacerse entender a través de kipuemas. Por ello, “Doloroso extraño oficio”, antes que un simple poema con forma variable, forma parte de una manifestación cultural que tiene como objetivo distinguir lo endémico utilizando el castellano.

Para finalizar con el análisis, tenemos a continuación el último poema:



EN EL PAIS DE LA NIEBLA VERDE
dos lagunas se e v a p
un hombre
sin párpados
las niñas i el mar
t r a b a j a n
e l
S I L E N C I O

Figura 3. “Un anónimo poeta andino” perteneciente a *Poesía para videntes* (1988)

En este último poema se puede visualizar el transcurso del desarrollo de una comunidad hacia la represión simbolizado con el silencio. En el nivel de la lengua, el poema sigue con los lineamientos vanguardistas al usar el verso libre como propuesta innovadora y la ruptura de la homogeneidad. Sin embargo, a comparación con los dos poemas anteriores, no existe la presencia de peruanismos o algún rastro de variedades lingüísticas, pero sí el uso de la vocal «i» como parte de una contraposición con lo reglamentado, pues hace las veces de conjunción. Además, existen variaciones de tamaños de la caligrafía en dos oportunidades: al iniciar el poema y hacia el final, lo que puede ser enlazado con el segundo nivel.

En el de la estructuración literaria, se podría deducir que esta distinción de mayúsculas y minúsculas sugiere la presencia de un campo que está encerrado y cuyos límites en letras capitales no dejan que el locutor vea más allá de lo propio o que no le permiten ser libre, contenido en minúsculas. Siguiendo esta lectura, pareciera que el locutor sugiere que lo que está dentro del poema fuese otro mundo y estuviera apartado, lo cual tendría sentido, ya que significa la existencia de barreras para el desenvolvimiento del indígena. Además, suscita cierta dominancia de la cultura hegemónica sobre lo oriundo debido al encasillamiento que ejercen los versos en mayúsculas y el repentino ordenamiento de las palabras.

Este último aspecto se puede fundamentar con mayor vigor de la siguiente manera. Tal como podemos visualizar, el poema comienza con mayúsculas, símbolo de sometimiento, pero en el siguiente verso advertimos cómo es que este se escapa de las manos de las barreras, lo cual simboliza a los indígenas que trataron de hallar algún porvenir diferente o quizá solo tuvieron la suerte de haber escapado. Seguidamente, tenemos a los versos mejor distribuidos y sin ningún juego entre ellos, excepto por la variación «i», una forma de rebeldía. Por último, el poema finaliza con el rígido sistema de líneas rectas horizontales. De esta manera, cabe reflexionar acerca de esta pequeña sucesión de eventos: comenzando con el inicio del subyugamiento, luego el intento de insurrección hasta llegar al inevitable sometimiento por los sistemas hegemónicos.

En el tercer nivel, de las estructuras figurativo-simbólicas, destacamos tres metáforas. En el primer verso, “país de la niebla verde”, el color verde representaría, según el contenido, un lugar abrupto y desigual perteneciente a la geografía andina, al igual que la presencia de la naturaleza. Mientras que los versos 3 y 4, “hombre / sin

párpado”, hacen referencia a la ceguera que el locutor posee al ser despojado de su cultura, esto es, una ceguera de identidad. Finalmente, los versos 6, 7 y 8 “trabajan / el / silencio” manifiestan la dominación que han desempeñado los invasores contra los habitantes. Es el silencio la nueva forma de control que ejercen los protagonistas a fin de que no se vean violentados por el nuevo control en sus vidas.

Finalmente, en el nivel de la cosmovisión ya no se expresa un amalgamiento de dos culturas, sino la supremacía de una por encima de la otra. Es el sistema hegemónico, o también reconocido como lo occidental, lo que toma relevancia dentro del poema para evidenciar los diferentes estratos de poder, así como la situación injusta en la que el indígena se encuentra. De igual manera, el poema sugiere una progresión de estados en los protagonistas, la cual va desde la libertad hasta la dominación. El locutor evidencia la complicada situación del indígena porque este se ve imposibilitado de luchar contra lo desconocido y manifiesta la represión que, incluso hasta en estos días, dichos sujetos viven en carne propia. Por último, al reflexionar acerca del título del poema, se deduce que la palabra «anónimo» remite a que estos hechos no son casos particulares y aislados dentro de la historia aymara, sino que se emplea tal vocablo para darle un sentido de pertenencia colectiva; es decir, «anónimo» como sinónimo de «todos». Así, es el anonimato lo que engloba a toda una cultura; además, lo configura con una mayor intensidad.

5. CONSIDERACIONES FINALES

A partir de los análisis de los tres poemas expuestos de *Poesía para videntes* de José Luis Ayala, se pueden establecer los cuatro niveles interculturales planteados por Camilo Fernández, donde también se incluye la figura del indígena.

Con respecto a los tres poemas, todos manifiestan la interculturalidad tanto de manera formal como a nivel temático, lo que implica que Ayala es un poeta vanguardista indigenista que pone de manifiesto la problemática de los aymaras al emplear diferentes variaciones simbólicas junto a un lenguaje estándar que lo hace obtener un carácter totalizador. En el primer poema titulado “Rosa”, observamos cómo es que existe una preponderancia hacia lo autóctono con el peruanismo «qantuta» hacia el final el trabajo poético, aunque pone de relieve la figura de la rosa que simboliza el poder occidental sobre el aborígen. De igual manera, las consideraciones figurativas potencian el tópico

principal. En el segundo poema, “Doloroso extraño oficio”, el locutor tiene otras intenciones, puesto que su objetivo principal no es demostrar una amalgama entre ambas culturas, sino que por medio de la lengua castellana destaca a la cultura aymara y sus peculiaridades. En otras palabras, observamos una relación de equilibrio entre ambos sistemas debido a que se utiliza uno para resaltar el otro, mas no existe la sublevación de uno por encima del otro. Asimismo, la figura toma mayor relevancia, pues demuestra el tejido de hilos y una gran parte de las tradiciones aymaras. El poema experimenta con la silueta y refleja un aspecto que, gracias por el uso del castellano, conocemos al menos a nivel superficial.

Por último, el tercer poema, “Un anónimo poeta andino”, relata el proceso de sometimiento de una cultura sobre otra y cuáles son las manifestaciones de la cultura dominada. Así, este poema dialoga con la forma y utiliza de manera acertada el espacio para expresar mucho más que solo el contenido toda vez que la configuración del trabajo poético le suma una mayor significación. Dicho esto, José Luis Ayala realiza un trabajo poético digno de destacar, puesto que engloba varios aspectos de la interculturalidad inscritos bajo un contexto compuesto por una gran cantidad de escritores que no entendían la condición indígena ni reestructuraban la forma y, más bien, observaban con recelo lo autóctono. Con su poesía visual, precisamente, Ayala traduce y entrega a un público más amplio las singularidades de la cultura aymara, y también trata de realizar una reivindicación cultural juntando ambos sistemas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural. *Castilla*, 0, 1-26.
<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/4/1>

ARÁMBULO LÓPEZ, C. (2016). Poesía intercultural y sinestesia en *5 metros de poemas*. *Horizonte de la Ciencia*, 6(10), 13-29.
<https://revistas.uncp.edu.pe/index.php/horizontedelaciencia/article/view/349>

AYALA, J. L. (1988). *Poesía para videntes*. Editorial Juan Mejía Baca.

AYALA, J. L. (2013). *Testimonio*. Blog El Cholo Ayala.
<http://elcholoayala.blogspot.com/2013/10/testimonio.html>

- CHUECA, L. F.; GÜICH RODRÍGUEZ, J. & LÓPEZ DEGREGORI, C. (2006). *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- CORNEJO POLAR, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.
- CORNEJO POLAR, A. (2005). *Literatura y sociedad: La novela indigenista en el Perú. Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana Editores.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2022). Vidente. <https://dle.rae.es/vidente?m=form>
- FERNANDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FERNANDEZ COZMAN, C. (2019). La poesía andina de Efraín Miranda, el referente amerindio y la tradición literaria peruana. *Acta Scientiarum*, 41(1), 1-12. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v41i1.41087>
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. (2002). *Simbolismo ritual entre los aymaras: mesas y yatiris*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1678/>
- GACHE, B. (2006). La poética visual como género híbrido: entre las fronteras entre leer y ver. *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita*, 2, 137-152.
- HERRERA FLORES, A. (24 de octubre de 2012). *Ayala y dos textos para entender (mejor) la cultura andina*. La silla prestada. <http://lasillaprestada.blogspot.com/2012/10/dos-libros-de-jose-luis-ayala.html>
- IUBINI VIDAL, G. (2017). Heterogeneidad textual y neovanguardia: los poemas acéntricos y *quipullagemas* de José Luis Ayala. *Tesis*, 10(10), 79-102. <https://doi.org/10.15381/tesis.v10i10.18691>
- IUBINI VIDAL, G. (2018). *Vanguardia andina, migrancia y heterogeneidad textual. Hacia una poética de lo cósmico en Cábala para inmigrantes de José Luis Ayala*. [Tesis de doctorado, Universidad Austral de Chile]. Repositorio ANID. <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/237616>
- MAMANI MACEDO, M. (2009). *Poéticas andinas. Puno*. Pájaro de fuego Editores, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias

Humanas de la Universidad Mayor de San Marcos & Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana.

- MONGUIÓ, L. (1972). La poesía y la Independencia, Perú: 1808-1825. En Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (ed.), *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos (Memoria del XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericano)* (pp. 7-16). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LI KWONG, M. (2006). El genocidio de los quechua en el Perú entre 1980 y 1992. *Journal of Undergraduate Research*, IX, 1-5. <https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2006/kwong.pdf>
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, L. (2008). Forma, función y significación de la poesía visual. *Mono-tono: revista electrónica de estudios filológicos*, 16. <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/portada/monotonos/monotonos.htm>
- OSORIO, J. A. (2005). Evocación de escritores puneños. *Revista peruana de literatura*, 3, 17.
- PÁEZ MUÑOZ, D. (2012). *Poesía visual en Chile. Una cartografía de las prácticas visuales en la poesía chilena*. [Tesis de maestría, Universidad de Santiago de Chile]. Repositorio ANID. http://repositorio.conicyt.cl/bitstream/handle/10533/181711/PAEZ_DENNIS_2394M.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- PUEBLOS ORIGINARIOS (s.f.). *Diccionario virtual aymara*. <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/aymara.php>
- VALCÁRCEL, R. (2012). Memoria e identidad en las Odiseas literarias de José Luis Ayala. Blog de Rosina Valcárcel. <https://rosinavalcarcel.wordpress.com/2012/01/06/memoria-e-identidad-en-las-odiseas-literarias-de-jose-luis-ayala>