



# La poesía andina de Efraín Miranda, el referente amerindio y la tradición literaria peruana

Camilo Rubén Fernández-Cozman

Universidad de Lima, Avenida Javier Prado Este, 4600, Santiago de Surco, 15023, Lima, Peru. E-mail: crferna@ulima.edu.pe

**RESUMEN.** La poesía de Efraín Miranda representa la subjetividad del hombre andino y la cultura amerindia. Se sitúa en el ámbito de la generación poética del cincuenta en el Perú. Sobre la base de los aportes de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama, el artículo ubica a Miranda en la tradición poética peruana y luego analiza algunos de sus textos más representativos para estudiar la discriminación lingüística y cultural en la escuela como instrumento de imposición de las culturas occidentales sobre las andinas.

**Palabras-clave:** indigenismo; andino; migrante; transculturación; poesía.

## The Andean poetry of Efraín Miranda, the Amerindian reference and the Peruvian literary tradition

**ABSTRACT.** The poetry of Efraín Miranda represents the subjectivity of the Andean man and the Amerindian culture. It belongs among the poets of the 1950s in Peru. Based on the contributions of Antonio Cornejo Polar and Angel Rama, the article places Miranda in the Peruvian poetic tradition and then analyzes some of his most representative texts to study linguistic and cultural discrimination in schools through the imposition of the Western cultures on the Andean cultures.

**Keywords:** indigenism; andean; migrant; transculturation; poetry.

Received on December 24, 2018.

Accepted on March 15, 2018

### Introducción

Efraín Miranda (1925-2015) es un poeta peruano que integró la denominada Generación del 50. Heredero de Stéphane Mallarmé, comenzó practicando el Neosimbolismo poético hasta llegar a cultivar creativamente la Poesía Andina en español, a diferencia de José María Arguedas, poeta peruano que escribió poemas en lengua quechua<sup>1</sup>. Esta tradición poética no se comprende plenamente sin un sucinto panorama de la poesía lírica en castellano en el Perú de los siglos XIX y XX. Para ello, debemos precisar que hay cuatro tendencias poéticas en el Perú en lo que concierne al tratamiento del referente amerindio: el Incaísmo, el Indianismo, el Vanguardismo Poético Indigenista y la Poesía Andina. En primer lugar, el *Incaísmo* que se manifiesta en la poesía de la Emancipación (1808-1825) (Monguió, 1972) e 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. En segundo término, el *Indianismo* (1825-1918) que 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. La óptica indianista responde al proyecto de la naciente burguesía liberal, en el Perú, tanto en el ámbito del Romanticismo como del Modernismo. En tercer lugar, el *Vanguardismo Poético Indigenista* (1919-1950) cuya base social está constituida por las clases medias emergentes, influidas por las prédicas anarquistas y socialistas. La perspectiva indigenista implica un mayor impacto del referente amerindio (Cornejo Polar, 2005) en el yo poético, el abordaje del pensar mítico del hombre andino y un tono de protesta social. En cuarto término, la

<sup>1</sup> Cornejo Polar (1983) distingue, en la literatura peruana, tres sistemas: el de la literatura 'ilustrada' en castellano, donde se sitúan autores como José María Arguedas, Mario Vargas Llosa o César Vallejo, entre otros; el de las literaturas populares en castellano, donde se ubican los mitos o poemas de carácter popular y generalmente anónimo; y el de las literaturas aborígenes, donde se encuentran los textos en quechua, aymara o lenguas amazónicas. Las novelas en español de Arguedas, por ejemplo, se sitúan en el primer sistema, pero traen elementos del tercero (la cosmovisión quechua); sin embargo, la poesía de Arguedas en quechua se ubica en el tercer sistema. Miranda está en el primer sistema, pero trae componentes del sistema de las lenguas aborígenes. Por eso, según Cornejo Polar, la literatura peruana es heterogénea porque implica el cruce de lenguas, estilos y visiones del mundo.

*Poesía Andina* (desde 1950 hasta nuestros días) 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. Veamos algunos ejemplos al respecto.

Sin duda, el referente amerindio aparece con los poetas de la Emancipación en el Perú (Miró Quesada, 1971; Sánchez, 1974). José Joaquín Olmedo (1780-1847), representante del neoclasicismo hispanoamericano, dio a conocer su oda 'La victoria de Junín. Canto a Bolívar', centrada en la evocación del libertador Simón Bolívar y de la batalla de 1824 que ocurrió en el departamento de Junín y que, junto a la batalla de Ayacucho a finales del mismo año, significó el triunfo de la gesta emancipadora que permitió al Perú liberarse de la tiranía española de la época colonial. Olmedo hace aparecer al Inca Huayna Cápac, quien habla poéticamente y apoya a los criollos independentistas, entre los cuales se sitúa Bolívar (Cornejo Polar, 1982). Olmedo es un representante del Incaísmo como propuesta estética, pues utiliza la figura del inca con fines puramente decorativos y no profundiza en el pensar mítico del hombre andino que rinde culto a los cerros y los ríos. El Incaísmo neoclasicista tuvo profundas limitaciones para representar imaginariamente la cosmovisión indígena. Luego, cronológicamente hablando, está el Indianismo (Cornejo Polar, 1989) que se manifestó, en el ámbito de la poesía, en dos corrientes literarias: el Romanticismo y el Modernismo. En este caso, tenemos los poemas del romántico Clemente Althaus (1835-1881) cuya obra idealiza la travesía de Cristóbal Colón y, por eso, el yo poético asume acriticamente una posición de *bon sauvage* considerando que la occidental es la cultura por antonomasia: "Yo, que hijo soy del mundo descubierto/ Por tu divino acierto/ Que sin ti de los mares de la nada/ Jamás saliera de la vida al puerto,/ Mi agradecida voz es bien que añada/ A tan glorioso universal concierto:/ Y aunque con verso inculto,/ Indignamente tu alabanza trate,/ Es cantarte, oh Colón, forzoso culto,/ Sacro deber de americano vate" (Althaus, 1872, p. 25). Se trata de una perspectiva idealizadora que también se evidencia en la obra de otro heredero del Romanticismo europeo, es decir, Constantino Carrasco (1841-1877) en *Al árbol de la quina*, poema donde se utiliza el recurso occidental del llamado de las musas (ajeno a las culturas amerindias) para reconstruir el mundo andino:

¡Árbol de salvación! bajo tu sombra  
risueña proyectada,  
en la Tierra del Sol por él bañada,  
y oprimiendo la alfombra  
que con hojas marchitas  
del tronco erguido en derredor imitas,  
mi Musa, que hoy a saludarte llega,  
humildemente la rodilla plega (Carrasco, 1984, p. 476).

Después de la poesía indianista romántica, representada por Althaus y Carrasco, se manifiesta el Modernismo poético que tiene en José Santos Chocano (1875-1934) a uno de sus principales representantes. En la obra de Chocano se fusionan el culto al yo romántico y la poética modernista de profundos ecos parnasianos. En este estilo poético, tampoco se profundiza en el pensar mítico andino, sino que se pone de relieve el aspecto aristocrático del sistema político inca ('un indio emperador'), tal como lo ha planteado Cornejo Polar (2005). En tal sentido, el Indianismo chocanesco implica el cruce de tres escuelas literarias: el Romanticismo con un fuerte acento en el yo, el Modernismo de *Prosas profanas* de Rubén Darío y el Parnasianismo de Leconte de Lisle y Théodore de Banville. En *Blasón*, se observa con nitidez la propuesta de Chocano (1947, p. 52-53): "La sangre es española e incaico es el latido;/ y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido/ un blanco aventurero o un indio emperador". Dicha perspectiva se enmarca en la poética del nicaragüense Rubén Darío, el gran representante del Modernismo hispanoamericano, quien planteaba "[...] la concepción rígida de una poesía culta como expresión de una sociedad que había alcanzado su primer estadio urbano considerable" (Rama, 1985, p. 7). En otras palabras, Chocano es un poeta que se complace en la ciudad letrada y, en *Los caballos de los conquistadores*, elogia la invasión española dejando de lado el abordaje de la cosmovisión mítica del hombre andino.

Posteriormente, tenemos el Vanguardismo Poético Indigenista que tiene como representantes a César Vallejo y Alejandro Peralta, entre otros. Esta es la expresión literaria de las clases medias emergentes durante el oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Hay, sin embargo, dos antecedentes imprescindibles del Vanguardismo Poético Indigenista: Mariano Melgar (1790-1815)<sup>2</sup> y Manuel González Prada (1844-

<sup>2</sup> Poeta de la Emancipación que, en algunos de sus poemas, disiente de la línea predominante, representada por Olmedo, y escribe yaravíes asimilando la cosmovisión andina.

1918)<sup>3</sup>. El primero es Melgar, quien, en sus fábulas en verso (por ejemplo, en *El cantero y el asno*), anuncia (antes de los escritores vanguardistas) la tónica rebelde y la solidaridad hacia el indígena que se halla presente en el mejor Indigenismo poético, así como el sentimiento amoroso en los yaravíes en castellano, cantos que asimilan los aportes del *harauí*, poema de amor en quechua.

El segundo antecedente es Manuel González Prada, a quien Vallejo le dedicó un poema de *Los heraldos negros: Los dados eternos*<sup>4</sup>. Es célebre el texto *Nuestros indios*, donde González Prada revaloró al hombre andino y lo erigió como el eje de la nacionalidad en el Perú. Representante del anarquismo y precursor del indigenismo, González Prada, en *Baladas peruanas*, manifestó una preocupación por el hombre andino. De ello dan fe poemas como *El mitayo* en el que se cuestiona la explotación del indígena en las minas: “-La injusta ley de los Blancos/ Me arrebató del hogar:/ Voy al trabajo y al hambre, / Voy a la mina fatal” (González Prada, 1984, p. 485).

Es pertinente afirmar que tanto Melgar como González Prada se sitúan en el tránsito del Indianismo al Indigenismo, corriente literaria que se evidencia en el Vanguardismo Poético Indigenista que, como ya dijimos, tiene como exponentes a Vallejo, Alejandro Peralta y Gamaliel Churata (en su etapa vanguardista). La poesía de Vallejo va desde una óptica indianista (en algunos textos de *Los heraldos negros* como en el conjunto de sonetos *Nostalgias imperiales*<sup>5</sup>) a una perspectiva intercultural indigenista de dimensión universal en las primeras décadas del siglo XX. El poeta de Santiago de Chuco no cae, en sus versos más representativos, en una idealización baladí del Imperio Incaico ni ve al hombre andino a través del tamiz de un sentimiento paternalista. Por el contrario, Vallejo, en notables poemas --como *Idilio muerto* (en el que aparece la ‘andina y dulce Rita’) o *Telúrica y magnética*--, concibe al indio como agente creador de cultura que puede transformar activamente la naturaleza e insertar su aporte en el ámbito universal sin perder sus raíces propias. Vallejo no persigue --diría en términos actuales-- la globalización cultural que pudiera implicar la muerte de las culturas tradicionales, sino una mundialización intercultural (Ortiz, 2004; García Bedoya, 2012). En tal sentido, “[... e]n la idea de globalización hay una connotación que nos sugiere cierta unicidad. Cuando hablamos de una economía global, nos referimos a una estructura única, subyacente a toda y cualquier economía. Los economistas pueden inclusive mensurar la dinámica de este orden globalizado por medio de indicadores variados: los intercambios y las inversiones internacionales. La esfera cultural no puede ser considerada de la misma manera. Una cultura mundializada no implica el aniquilamiento de las otras manifestaciones culturales, cohabita y se alimenta de ellas. La lengua es un ejemplo” (Ortiz, 2004, p. 35). Ahora abordaremos la Poesía Andina que tiene en Miranda<sup>6</sup> a uno de sus grandes representantes.

## El contexto, la crítica literaria y la poesía andina de Miranda

En el contexto del gobierno dictatorial del ochenio de Manuel A. Odría (1948-1956) se desarrolla la poesía de los años cincuenta en el Perú, donde se sitúa, con ribetes distintivos, la obra de Efraín Miranda, quien capta con mayor profundidad el referente amerindio al emplear categorías como la dualidad y la reciprocidad tan propias del mundo andino. En dicha época se produjo, desde el punto de vista político, un fenómeno de modernización autoritaria. No hubo, en aquellos años, una verdadera democracia ni una cultura de la tolerancia en el Perú, pues líderes y políticos de la oposición sufrieron la secuela de la represión del régimen de turno. Algunos poetas --como Gustavo Valcárcel, Juan Gonzalo Rose y Manuel Scorza-- fueron acosados por la dictadura y terminaron desterrados en México. La violencia política y la falta de libertad de expresión, durante el gobierno de Odría, fueron recreadas por Mario Vargas Llosa en su célebre novela *Conversación en La Catedral*.

La migración del campo a la ciudad, sobre todo a Lima, empezó a manifestarse a partir de la década del cincuenta de la pasada centuria. El migrante que llegaba a Lima traía su cultura, estudiaba en la universidad e iba adquiriendo prestigio por su capacidad intelectual y ansia de progreso. Como el sujeto migrante (Cornejo Polar, 1995; 1996) tenía que sobrevivir en la ciudad, entonces debía esforzarse y, gracias a su perseverancia, lograba crearse un espacio, donde predominaba la transculturación (Rama, 1982) como

<sup>3</sup> Político anarquista que influyó en José Carlos Mariátegui, fundador del Partido Socialista en los años veinte del siglo pasado.

<sup>4</sup> En el poema *Los dados eternos*, Vallejo cuestionó (al estilo del pensamiento anarquista de Manuel González Prada) la figura del Dios bíblico.

<sup>5</sup> En los sonetos de *Nostalgias imperiales*, Vallejo idealizó románticamente el sistema político inca y dejó de lado el tratamiento profundo del tema de la comunidad indígena andina. Posteriormente, en *Trilce* y *Poemas humanos*, Vallejo rechazó la óptica romántica y se acercó al pensar mítico del hombre andino.

<sup>6</sup> Otro representante de la Poesía Andina es Gamaliel Churata cuya obra poética tiene tres períodos: el modernista (representado por sonetos alejandrinos como *Recordarás entonces el temblor indiscreto* al puro estilo de Rubén Darío); el vanguardista (que se manifiesta en poemas eróticos como *Penetración*); y el andino, en el cual se incluyen los poemas insertos en *El pez de oro* (1957). Este último período se adscribe a la Poesía Andina (Mamani, 2013).

práctica cotidiana, pues aquel se apropiaba creativamente de la cultura occidental y hablaba un castellano andino, en el que había huellas ostensibles de un pensar mítico quechua. Comienza el desborde popular (Matos, 1986) que cambiará el rostro de la capital e implicará un cuestionamiento de la praxis de los grupos dominantes en el Perú.

Miranda empieza su trayectoria artística en el ámbito de la poesía peruana de los años cincuenta con la publicación de un libro neosimbolista: *Muerte cercana* (Miranda, 1954). Después de más dos décadas, período en el cual el poeta se sumerge en el silencio, aparece su segundo poemario: *Choza* (1978). Allí se observa una poesía en la que el hombre andino se manifiesta con toda su cosmovisión mítica a la manera de José María Arguedas en la novela *Los ríos profundos*. Posteriormente, ven la luz *Vida* (1980) y *Padre Sol* (1998) que traen un cuestionamiento de las clases dominantes, así como la presencia de la oposición entre el *hanan* (lo alto) y el *hurin* (lo bajo), dualidad tan típica del mundo andino.

Cuando se publicó *Choza* en 1978, la crítica literaria peruana, salvo honrosas excepciones, se sumergió en un cómplice silencio. No valoró, en su justa medida, la trascendencia de la mencionada obra. Sin embargo, en los últimos años, se ha producido un resurgimiento de la obra de Miranda y con él la aparición de algunas pesquisas realmente iluminadoras en torno a esta última. El motivo de ese resurgimiento fue la revaloración, por parte de la investigación especializada, del pensamiento mítico andino que se manifiesta en *Choza* con rasgos distintivos.

Una primera línea de investigación sobre la poesía de Miranda resalta el tópico de la racionalidad en la obra de nuestro autor. Depaz (2011) aborda la figura ancestral de la morada que representa al cosmos en *Choza* y allí la Madre Tierra se manifiesta como un espacio privilegiado de interdependencias (la relación del hombre con la naturaleza, por ejemplo) que permite a la comunidad realizarse plenamente; sin duda, se revela una racionalidad distinta de la occidental, la cual se cree poseedora de la verdad (Depaz, 2011). Espezúa B. (2011) plantea el funcionamiento de una racionalidad andina en *Choza* en la que se destaca la noción de justicia social porque el Estado, en el Perú, es totalmente ajeno al hombre del Ande. Miranda considera que la justicia poética, comprendida como estado de armonía que se realiza desde el mismo poema, “[...] es la forma de asumir el valor, principio o derecho (...) de un modo tal que se inserte en la estructura personal o social” (Espezúa, B., 2011, p. 83).

Una segunda línea de investigación destaca la matriz india en la lírica del poeta puneño. More (1978) señala que *Choza* representa la celebración del indio y de una cultura nativa que actúa en el presente. Martos (1978, p. 3) afirma sin ambages que el mencionado poemario constituye “[...] el libro de poesía más importante publicado entre nosotros y los últimos años”; en otras palabras, el autor de *Casa nuestra* reconoce que, entre los poetas de los años sesenta y 1978, *Choza* es el volumen de versos más importante porque el indio habla de manera diáfana en aquellas estrofas. Espino (2008; 2011) apunta que *Choza* representa “[...] la versión indígena de la poesía en un medio moderno” (2008, p. 17), pues la voz del indio se escucha, en ese libro fundador, de manera diáfana y ello es un indicio de la importancia de la vida en comunidad en el Ande “[...] sin abandonar su vocación ritual y su profundo regocijo con las deidades andinas” (2011, p. 21). Mamani (2009) aborda cómo se desarrolla el proceso migratorio en la poesía andina de Miranda. El primer viaje implica de qué manera países como España y Estados Unidos (léase los colonizadores españoles y los representantes del colonialismo estadounidense) imponen su cultura sobre la tierra andina. El segundo desplazamiento es el que se produce desde el centro a los bordes, vale decir, de Lima a la periferia, para imponer modos de vida occidentales al hombre del Ande. La tercera migración es aquella que va del campo a la ciudad: “Si antes el sujeto que viajaba tenía la capacidad de imponer su forma de vida, en este viaje el que viaja es un sujeto subalterno” (Mamani, 2009, p. 96). Gonzales (2011, p. 117) tiene la virtud de señalar cómo el universo mítico aymara se distingue en la obra de Miranda: “La *Pachamama* es el origen pero también el sustento de la existencia de este sujeto (el de *Choza*), este es el significado que tiene para él”; además, la autora percibe la complementación entre lo femenino y lo masculino en la cosmovisión aymara, hecho que se manifiesta en *Choza* con claridad meridiana.

Una tercera línea de investigación sitúa la escritura de Miranda en la tradición literaria peruana. Espezúa D. (2011) formula dos hipótesis respecto de la ubicación del poeta puneño en esta última. La primera es que *Choza* supera el paradigma indigenista al acceder a una poesía india. La segunda consiste en que Miranda desarrolla el propio indigenismo poético, lo cual implica una sólida identificación con la identidad india. Morales Mena (2011, p. 240) sitúa a Miranda como un representante de la poesía contra hegemónica: “[...] una poética que –como crítica a la cultura oficial– desbarata, desestabiliza y cuestiona los discursos políticos y culturales que buscan homogeneizar la heterogénea tradición cultural”.

Aunque consideramos que la propuesta de Espino (2008) es valiosa respecto de la periodización de la obra del poeta puneño, pensamos que en la poesía de Miranda se encuentran dos períodos: el neosimbolista, que se evidencia en *Muerte cercana*; y el andino, que está representado por *Choza*, *Vida* y *Padre Sol*. Nos detendremos en el análisis de algunos aspectos relevantes de estos tres poemarios de Miranda que desarrollan una poética de temple andino y renuevan la poesía peruana contemporánea.

### Lectura de *Choza*

Arenas (2011) precisa que el término *choza* se asocia con lo rústico y la pobreza; sin embargo, equivale a la noción de resistencia cultural frente al impacto de la urbe occidental. En tal sentido, *Choza* “[...] 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” (Arenas, 2011, p. 27). Sin duda, la choza representa la vivienda del migrante que se ha desplazado del campo a la ciudad y evoca la formación de *barriadas*<sup>7</sup>, viviendas periféricas durante los años cincuenta del siglo pasado. Aquí se observa una diferencia entre el Vanguardismo Poético Indigenista de César Vallejo y la Poesía Andina de Miranda. Mientras que el yo poético, en la poesía de Vallejo, se solidarizaba con el indio en *Telúrica* y *magnética*; Miranda, por el contrario, se asume personalmente como indio y afirma sin ambages: “¡Soi<sup>8</sup> indio!// Tengo el color mismo de mi Madretierra” (Miranda, 1978, p. 19). De ese modo, Miranda se dirige a un lector que ha migrado del campo a la ciudad y reconoce su procedencia andina y su pertenencia a la *Pachamama* (o Madre Tierra).

Uno de los aspectos que más ha llamado la atención a los investigadores es el título de cada uno de los poemas de *Choza* que está constituido por letras mayúsculas aisladas una respecto de la otra: ‘E T’, ‘M T’, entre otros casos. Sobre la base de ese criterio de organización, los poemas forman cuatro grupos. En el primero, destaca la E; en el segundo cobra relieve la A; en el tercero sobresale la M; y en el cuarto tiene preponderancia la L. “Siguiendo en la misma perspectiva de interpretación como siglas, podemos sostener que cada una de estas letras nos remite al nombre del autor real. Así, la E sería Efraín; la A, Autor; la M, Miranda y la L, Luján” (De la Sota, 2011, p. 206).

En el primer grupo (constituido por veintiocho textos), el poeta reflexiona sobre el tiempo cósmico, además de que el indio se autodefine y existe una dedicatoria a *Inti* (dios Sol) y *Pachamama* en tanto deidades andinas (Arenas, 2011). En el segundo (formado por veinticinco poemas) se desarrollan los vaivenes de la vida de los comuneros y hay un texto centrado en la figura del forastero. En el tercero (que incluye veintisiete textos), el poeta puneño cavila en torno a la oposición entre el hombre andino y la modernidad occidental que propaga la aculturación (pérdida de la cultura) del hombre andino. En el cuarto (que consta de diecinueve poemas), sin duda, el hablante “[...] busca conciliar la visión moderna con la mítica” (Arenas, 2011, p. 28).

*Choza* muestra el uso del castellano andino literaturizado, vale decir, transformado en un código artístico-literario muy sugestivo. Ello se observa en los diminutivos y ciertas transposiciones sintácticas que se utilizan en los poemas. Asimismo, hay varias voces que aparecen en estos: a veces, habla una niña o un campesino, entre otras posibilidades. La idea es entender la poesía como un espacio inclusivo que da posibilidad a todos los miembros de la comunidad a expresarse libremente. Los excluidos, en consecuencia, tienen el derecho a decir su palabra, aunque esta cuestione el orden impuesto por el hombre occidental.

En síntesis, *Choza* manifiesta una gran originalidad al emplear ciertos giros lingüísticos y agrupaciones de letras que funcionan como títulos de los poemas, aspecto que la crítica hegemónica y centralista no ha estudiado con el debido rigor y, por ende, ha excluido injustamente a Miranda del canon literario peruano.

### Interpretación de ‘E Q’

Leamos el siguiente texto:

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

<sup>7</sup> *Barriada* es, aproximadamente, el equivalente a *favela* en Brasil.

<sup>8</sup> Miranda escribe ‘Soi indio’ y no ‘Soy indio’, de esa manera cuestiona las normas gramaticales impuestas por la Real Academia Española.

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.  
 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.

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.  
 Lloro porque soi 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.

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, p. 45-46).

Se ha contado la historia casi siempre desde la óptica de la historiografía europea, sin embargo, “[...] existe la otra faz de los acontecimientos. Para los indios, no menos estupefactos, el choque con el antiguo mundo significa la ruina de sus civilizaciones” (Wachtel, 1973, p. 38). Ello se observa no solo en la llamada extirpación de idolatrías durante la Conquista y Virreinato del Perú, sino también en los procesos de evangelización que los españoles realizaron utilizando las lenguas indígenas. El tema de la educación del indígena fue sumamente controversial y el poema de Miranda lo aborda de manera sugestiva.

El maestro es símbolo de la imposición de las culturas occidentales sobre las andinas y propone la aculturación forzosa del hombre andino, quien debiera incorporarse totalmente al mundo europeo. La niña andina esgrime su voz de protesta. De ella solamente se conoce un retrato edulcorado en los textos impuestos por los nuevos evangelizadores (los maestros y las autoridades educativas) a través de los libros escolares. Se trata de la imposición de la cultura letrada sobre la cultura oral.

En la primera estrofa se manifiesta una antítesis desde el punto de la vestimenta: la pollera (falda empleada por una niña migrante) y el ‘uniforme’, indumentaria impuesta por los sectores hegemónicos. A ello hay que agregar el funcionamiento de una fotografía de la niña indígena en los grandes textos escolares empleados por los grupos dominantes para imponer la lengua occidental y su visión del mundo.

En la segunda estrofa se observa cómo el *hanan* y el *hurin* son espacios intercambiables: *el mundo se va a voltear*, según el hombre andino. El conquistador está ahora en la posición de arriba y el indígena, en el espacio de abajo; sin embargo, existe la fe del campesino en el sentido de que el indígena recobraré el lugar

de arriba si es que se produce un *Pachacuti*, un temblor de tierra, por ejemplo, que implique la revaloración auténtica del aporte de las civilizaciones amerindias.

La niña dice que el dios del trueno empieza en el aire que respira. Sus trenzas señalan el camino a su choza. Es relevante que el poema revalore el saber oral: el tío no sabe escribir; la tía solamente tiene educación primaria. No obstante, ambos poseen un saber tan respetable como el que se obtiene en las sociedades occidentales.

Al final del poema se produce una oposición: la niña blanca frente a la andina. La primera representa a los sectores hegemónicos y occidentales; la segunda, a los grupos culturalmente marginados que resisten frente al paso del tiempo. El maestro no practica una educación intercultural bilingüe, sino que margina lingüística y culturalmente a la niña andina; asimismo, desea la aculturación forzosa de la muchacha del Ande, quien –según el profesor–debería olvidarse de su lengua y cultura maternas (la quechua o la aimara, por ejemplo) para asumir plenamente el idioma español y la cultura occidental. El docente intenta colonizar la espiritualidad de la alumna andina y así desea ejercer una violencia simbólica sobre esta última para que ella asuma, con naturalidad y sin espíritu crítico, el castellano y las costumbres europeas. Se trata, asimismo, de la imposición del orden androcéntrico y del discurso masculino (europeo) sobre el femenino y amerindio.

Hay un aspecto final que quisiéramos comentar. El maestro quiere imponer a su alumna un método y una forma de percibir el mundo que son ajenos e incomprensibles para ella. El docente afirma que no se ha inventado absolutamente nada para el hombre andino. Imponer una metodología significa asumir el discurso del poder hegemónico y ello evidencia una enorme arbitrariedad y una visión impregnada de etnocentrismo. En tal sentido, el profesor considera equivocadamente que las culturas y las lenguas occidentales son superiores a las andinas. Ello evidencia un autoritarismo hasta límites insospechados.

### Abordaje de ‘E T’

Veamos este interesante poema:

Soy una adolescente indígena  
con parcelas pedregosas bajo mis ojos;  
la fatiga no me subyace  
con aquello de ser hembra  
para mis funciones endoétnicas.

No quisiera en mi juventud envejecer la misma ropa  
tampoco inhabilitarme entre polleras:  
dar labor a mis manos,  
recibir obras,  
trabajar haciendo mariposas, vicuñitas  
o lo que me dé tanto para calaminas y gastos  
que no tenga a mal codiciar mudas de árboles y aves.

No es un secreto, el espejito escondido en mi pecho,  
es una cavidad tan profunda lo mismo que superficial  
así deja entrar a mi cara, a los cielos y a los territorios.  
En mi espejo me miro y nunca soi la misma;  
que variara mi cara y mi cuerpo, lo presentí.  
preveo con temblor el recuerdo de mi lactancia  
con lloros en los senos maternos.

Crezco con suficientes derechos salvajes  
y sin ningún derecho civilizado. (El gobernador  
explicó a mi padre que, ni siendo mujer galana  
en brazos de gobernante, obtendré ventajas  
en sociedad basada en la servidumbre).

Me baño por partes;  
adorno mis trenzas;

me he visto con ropa hecha por maquinarias;  
río con risa inexpresiva; pero, verdadera.

En el pueblo que está la cara de mi edad  
con la familia que prepara adelante  
atados coherentes y cognoscibles  
que me impondrán con ternura o sin razón un matrimonio:  
padrinos mareados, séquitos bailando,  
billetes prendidos a mi pecho, embarazo  
Y choza, animales, terrenos,  
unidad conyugal independiente (Miranda, 1978, p. 53-54).

Este poema destaca por las metáforas orientacionales (Lakoff & Johnson, 2003) que remiten al espacio y sirven para transmitir una cosmovisión indígena. En la primera estrofa, se habla de ‘parcelas pedregosas bajo mis ojos’, donde la preposición ‘bajo’ es empleada metafóricamente para referirse al territorio que es percibido visualmente por el personaje femenino. La piedra es considerada un elemento sagrado en el mundo andino y se asocia con los dioses. Asimismo, otra metáfora orientacional (‘la fatiga no me subyace’) implica el uso simbólico del verbo ‘subyacer’ (estar debajo de algo) e implica el funcionamiento de una estructura profunda y otra superficial desde el punto de vista psicológico. El cansancio, en tal sentido, no afecta de modo hondo a la adolescente indígena ni mella su estado de ánimo. En pocas palabras, ella seguirá luchando, sin cesar y con ahínco, para defender sus propios derechos como mujer y ser humano. Expresa, por eso, una cultura de la resistencia.

Sin duda, el yo poético es una muchacha andina que monologa, pero que cuestiona el orden androcéntrico (determinado por la sociedad patriarcal) cuando responde con la idea de que no desea inhabilitarse entre polleras. La afirmación de su ser femenino aparece, en forma profunda y sugestiva, cuando se dice sin ambages: ‘Preveo con temblor el recuerdo de mi lactancia/ con lloros en los senos maternos’. La imagen de la madre protectora y de la lactancia es contundente al respecto.

Además, se percibe el funcionamiento del mecanismo para controlar los cuerpos, pues en la penúltima estrofa se afirma que la ropa de la mujer está realizada por las maquinarias que son el soporte de la dominación masculina sobre el cuerpo femenino. Metafóricamente, podemos concebir que se trata de una tecnología del poder patriarcal, pues la civilización es impuesta sinecdóquicamente como sinónimo de civilización masculina y, por ello, tilda de bárbara a la mujer indígena.

En tal sentido, la mujer indígena sufre una doble marginación: es considerada salvaje y su destino está determinado por el orden androcéntrico. En la cuarta estrofa, el yo indica cómo no es posible emanciparse tan fácilmente de este último: ‘Crezco con suficientes derechos salvajes/ y sin ningún derecho civilizado’. Ni la ‘mujer galana’ podrá liberarse de la sociedad fundamentada en la opresión, el machismo y la servidumbre.

En la última estrofa del poema se señala cómo a la mujer andina se le impone un matrimonio, a veces con ternura, pero también irracionalmente (‘sin razón’); no obstante, el discurso del poder se encuentra presente (‘impondrán’) y también la presencia del dinero (‘billetes prendidos a mi pecho’). La expresión final parece tener un leve giro irónico (el poema es aquí polisémico): ¿es, realmente, una unidad conyugal independiente cuando se impone al esposo por encima de la decisión de la mujer que va a contraer matrimonio? ¿O es un orden androcéntrico que se impone sin tener casi límites?

### Análisis de Vida

Este poemario se fundamenta en la dualidad del Padre Sol y de la Madre Tierra. Los dos principios complementarios establecen una diarquía típica del mundo andino (Rostorowski, 1986; 2002) y una organización espacial que se sustenta en el *hanan* y el *hurin*; pero también en lo masculino frente a lo femenino. En este caso, existe la noción de *tinkuy* o confluencia de opuestos para llegar a un equilibrio: “Padre Sol, qué habría pasado con la MadreTierra/ si tus energías no hubiesen ingresado/ a las formas de tiempo-materia, a los movimiento de forma-materia,/ a los tiempos de movimiento-materia?” (Miranda, 1980, p. 7). Resulta destacable cómo en la noción andina de *Pacha* confluyen el tiempo y el espacio. Esta particularidad aparece en la expresión tiempo-materia, vale decir, la esfera temporal y la espacial se unifican en la cosmovisión andina.

Otra confluencia está presente entre el migrante Padre Sol y la *Pachamama* que lo acoge en su aposento: “La MadreTierra/ ampliaba su maternidad,/ traslocaba acontecimientos,/ decoraba el aposento para su

recibimiento y permanencia./ El Sol arribó y se quedó” (Miranda, 1980, p. 21). Lo femenino está ligado a la maternidad frente a lo masculino: el Sol (asociado al calor y al fuego) se desplaza y toma posesión de la Madre Tierra (vinculada al agua).

La amenaza de la aculturación forzosa también se halla latente: frente a la dualidad del Padre Sol y de la *Pachamama*, aparecen filosofías extranjeras que buscan imponerse y despojar al hombre andino de sus identidades culturales. El poeta se pregunta: “¿se nos pierden nuestros atributos selectivos culturales?” (Miranda, 1980, p. 43).

Miranda, en *Vida*, intenta conciliar la utopía socialista con el pensamiento mítico andino: “¿Dónde está la tierra socialista de nuestros antepasados?” A ello se añade la recuperación del mito de Inkarrí a través de la figura de Túpac Amaru II: “Túpac Amaru II, recupera sin martirios,/ la cabeza, extremidades, cuerpo...” (Miranda, 1980, p. 42).

Como se puede observar, la dualidad del pensar mítico andino se complementa con el imaginario socialista y el relato de Inkarrí para cuestionar la aculturación forzosa que es impuesta por los grupos dominantes que rinden pleitesía al eurocentrismo como práctica cultural.

El poemario presenta dos categorías imprescindibles del mundo andino: la reciprocidad y la dualidad. Se hace un pago a la *Pachamama*: “MadreTierra:/ Te entregamos una papa, y nos devuelves varias” (Miranda, 1980, p. 53). La *Pachamama* entrega, a cambio, varias papas: el cultivo como celebración en una sociedad agraria como la andina. La organización dual implica una diarquía: el *hanan* (el *Inti* o Sol) frente al *hurin* (la Madre Tierra): el connubio supone un *tinkuy* como encuentro o confluencia (Ossio, 1992; Harrison, 1994). El propio poeta afirma de modo contundente en *Vida*: “Se completa la dualidad” (Miranda, 1980, p. 53). Sin embargo, la comunidad campesina (el *nosotros*) come vegetales y animales como si ambos fueran tierra (*hurin*) y estrellas (*hanan*). Por ello, en el acto de ingerir alimentos se produce el equilibrio entre el mundo de abajo y el de arriba.

En tal sentido, hay una dimensión colectiva inobjetable: el *nosotros* involucra al Sol y a la *Pachamama* a través de un tono laudatorio y del encuentro entre contrarios (el llamado *tinkuy*). Ello revela la relacionalidad de la parte con el todo desde el punto de vista holístico: “¡Nosotros Tierra y Sol!” (Miranda, 1980, p. 54); sin duda, una plena de realización del *tinkuy* en el accionar cotidiano de la comunidad campesina.

Miranda emplea una forma poética quechua que es el *haylli*, canto de triunfo que celebra la complementariedad entre el Sol y la Madre Tierra. Por ello, la poesía andina no solo implica una reivindicación de la cosmovisión andina sino la notable asimilación creativa de formas estróficas indígenas en el nivel de la estructuración literaria.

### Exégesis de *Padre Sol*

A diferencia de *Chozas* y de *Vida*, *Padre Sol* enjuicia históricamente la labor de personajes asociados a la invasión española como Francisco Pizarro o Diego de Almagro. Asimismo, pone en tela de juicio la travesía de Cristóbal Colón, quien llega, sin saberlo, al mal llamado Nuevo Mundo. El poeta, al mismo tiempo, valora la labor del Bartolomé de las Casas, quien permaneció en la memoria “[...] como el notable primer indigenista” (Miranda, 1998, p. 33); sin embargo, paradójicamente, después del Fray Bartolomé de las Casas, la esclavitud del indígena se agravó en los siglos siguientes.

En el poema 23, hay una reflexión sistemática acerca de cómo los objetos de las civilizaciones amerindias fueron hurtados por los conquistadores españoles. Durante la República tampoco se protegieron a las civilizaciones indígenas y, ahora, continúa metafóricamente el saqueo del tesoro de los pueblos andinos.

Asimismo, en el poema 25, existe un cuestionamiento del etnocentrismo que reina actualmente en el Perú: el hombre andino es excluido del concierto de la sociedad oficial. Instituciones como la comunidad campesina son menospreciadas. Entonces, el hablante asevera: “Nuestro corazón sangra. Regresamos al ayllu” (Miranda, 1998, p. 38).

En tal sentido, se imponen las religiones occidentales: “Las religiones invasoras se hablan, se asisten,/ se mutualizan, se defienden en nuestro sagrado suelo” (Miranda, 1998, p. 61). Esta oposición de tipo cultural implica que, en la sociedad peruana, se privilegia el ritual católico y se deja de lado el ceremonial andino por ser considerado inferior respecto de este último.

Miranda tiene como propósito revalorar el aporte de las civilizaciones amerindias cuya religión y cultura son consideradas por el poeta puneño como valiosas porque fomentan la solidaridad y el comunitarismo frente al individualismo que prepondera en las culturas occidentales.

*Padre Sol* retrata el encuentro de dos mundos: el occidental y el amerindio. En el poema 17, que tiene una ostensible narratividad, se cuenta el apoyo de los Reyes Católicos (quienes representan el discurso del poder hegemónico) al navegante genovés Cristóbal Colón. El texto, al inicio, evidencia el empleo intencional de una exagerada adjetivación, hecho que revela una ironía en relación con el poder representado por la institución religiosa católica: “La Suprema, Celeste Cristiana Corte/ se ratificó en su apoyo espiritual y material/ a los reyes Católicos; éstos, a Cristóforo Columbus” (Miranda, 1998, p. 28). No obstante, es imposible predecir lo que Colón encontrará después de su travesía. Posteriormente, el texto relata de qué manera Colón no encontró pagodas ni influencia del brahmanismo. La travesía no conduce al Océano Índico, sino a la contemplación de “[...] los desnudos aborígenes emplumados” (Miranda, 1998, p. 28).

El poemario de Miranda emplea una sutil ironía para desmitificar la imagen de Colón y asumir la visión de los vencidos. La idea es burlarse de este personaje histórico porque el navegante genovés se ve inesperadamente rodeado de indígenas emplumados. El viaje queda, pues, como una expectativa frustrada porque la yuxtaposición entre los dos grupos de personajes (el occidental y el amerindio) no se resuelve en una representación de violencia, sino que Colón pareciera quedar en ridículo y sin saber qué hacer frente a los indígenas.

Este texto tiene un antecedente en un poema de Antonio Cisneros, incluido en *Como higuera en un campo de golf* (1972), en el que un profesor latinoamericano, en la Universidad de Niza, hace leer a sus alumnos un fragmento del diario del navegante genovés y allí se percibe que este buscaba afanosamente el oro. Al final, los estudiantes y el profesor cierran el libro para concluir que Colón, es decir, “El Almirante ha quedado como un chanco y el público se indigna” (Cisneros, 1996, p. 161).

### Consideraciones finales

Efraín Miranda es un representante de la Poesía Andina que evidencia un mayor impacto del referente amerindio en el yo poético respecto de las propuestas poéticas anteriores, vale decir, el Incaísmo, el Indianismo (romántico y modernista) y el Vanguardismo Poético Indigenista porque el locutor personaje afirma sin ambages: ‘¡Soi indio!’; es decir, asume plenamente la cultura andina. Asimismo, denuncia la marginación de la mujer y el hombre andinos por parte de los representantes de las culturas occidentales. En consecuencia, Miranda traduce el pensar mítico amerindio a través del funcionamiento de la dualidad y de la reciprocidad como categorías de ordenación del pensamiento. Ello se observa en el funcionamiento de la diarquía (Padre Sol y Madre Tierra) y en la oposición complementaria entre *hanan* (lo alto) y *hurin* (lo bajo). Además, en su poesía, aparece el *tinkuy* como confluencia ritual de opuestos antagónicos. En *Choza*, Miranda evidencia la visión del migrante provinciano que se ha desplazado a Lima y vive en una condición precaria porque la choza se asocia con la pobreza y las barriadas que aparecieron en la década del cincuenta del siglo pasado en el Perú. En *Vida* se manifiesta de qué manera Miranda busca conciliar la utopía socialista con el pensar mítico andino a través de la noción de la complementariedad entre los dioses. En *Padre Sol*, el poeta cuestiona la primacía de personajes occidentales, como Francisco Pizarro, Cristóbal Colón o Diego de Almagro, que han sido impuestos como íconos en la historia oficial; por ello, Miranda desmitifica dichos personajes y asume, con propiedad y coherencia, una cosmovisión indígena. Por las razones antes expuestas, esta obra poética merece ser leída con atención, pues mantiene vigencia y hondura reflexiva.

### Referencias

- Althaus, C. (1872). *Obras poéticas de Clemente Althaus*. Lima, PE: Imprenta del Universo de Carlos Prince.
- Arenas, C. (2011). *El mundo comienza en mis huesos: Choza y el proyecto poético de Efraín Miranda Luján* (Documento inédito). Lima, PE: UNMSM.
- Carrasco, C. (1984). Al árbol de la quina. In R. Silva-Santisteban (Ed.), *Poesía peruana, antología general. De la conquista al modernismo*. T. II (p. 476-482). Lima, PE: Edubanco.
- Chocano, J. S. (1947). *Antología poética*. Buenos Aires, AR: Espasa-Calpe Argentina.
- Cisneros, A. (1996). *Poesía reunida*. Lima, PE: Perú.
- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, VE: Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (1983) La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50. doi: 10.2307/4530109
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, PE: Centro de Estudios y Publicaciones.

- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109. doi: 10.2307/4530827
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 837-844. doi: 10.5195/reviberoamer.1996.6262
- 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*. Lima, PE: Centro de Estudios "Antonio Cornejo Polar" y Latinoamericana Editores.
- De la Sota, E. (2011). Una identidad antitética: interpretación de los títulos de *Chozas* de Efraín Miranda. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 200-209). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- Depaz, Z. (2011). Efraín Miranda: poiesis y ontología. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 71-80). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- Espezúa, B. (2011). Justicia poética y racionalidad andina en *Chozas* de Efraín Miranda. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 81-95). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- Espezúa, D. (2011). *Chozas*: un nuevo estadio del indigenismo. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 216-235). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- Espino, G. (2008). Elogio contra el silencio. Efraín Miranda, su poesía y la re-invencción del poeta. In Espino Relucé, G. (Ed.), *Efraín Miranda. Indio dios runa. Antología Poética del profeta del fuego* (p. 5-27). Lima, PE: Andes Books.
- Espino, G. (2011). Efraín Miranda: poeta indio, poeta universal --Elogio--. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 17-23). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- Gonzales, G. (2011). Representaciones de lo femenino en *Chozas* de Efraín Miranda Luján. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 116-124). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- García-Bedoya, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas*. Lima, PE: Pakarina Editores.
- González Prada, M. (1984). El mitayo. In R. Silva-Santisteban (Ed.), *Poesía peruana, antología general. De la conquista al modernismo*. T. II (p. 485-486). Lima, PE: Edubanco.
- Harrison, R. (1994). *Signos, cantos y memoria en los Andes*. Quito, EC: Abya Ayala.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live by*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Mamani, M. (2009). *Poéticas andinas: puno*. Lima, PE: Pájaro de fuego, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Guaraguao, Revista de Cultura Latinoamericana.
- Mamani, M. (2013). *Ahayu watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima, PE: Pakarina Editores y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Matos, J. (1986). *Desborde popular y crisis de Estado*. Lima, PE: Instituto de Estudios Peruanos.
- Martos, M. (4 de mayo de 1978). La poesía india de Efraín Miranda. *Marka*, p. 3.
- Miranda, E. (1954). *Muerte cercana*. Lima, PE: Talleres Gráficos Mercagraph S.A.
- Miranda, E. (1978). *Chozas*. Lima, PE: Empresa Editora Humboldt.
- Miranda, E. (1980). *Vida*. Lima, PE: Edición del autor.
- Miranda, E. (1998). *Padre sol*. Puno, PE: Aquarium Impresores & Editores.
- Miró Quesada, A. (1971). *La poesía de la emancipación*. Lima, PE: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.
- Monguió, L. (1972). La poesía y la Independencia, Perú: 1808-1825. In Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Ed.), *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos (Memoria del XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericano)* (p. 7-16). Lima, PE: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Morales, J. (2011). La poesía contrahegemónica de Efraín Miranda Luján. In G. Espino, M. Mamani, & G. Gonzales (Eds.), *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (p. 236-240). Lima, PE: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y Pakarina Ediciones.
- More, E. (1978). Epifanía de indio. In E. Miranda (Org.), *Chozas* (p. 5-7). Lima, PE: Empresa Editora Humboldt.
- Ortiz, R. (2004). *Mundialización y cultura*. Bogotá, CO: Convenio André Bello.
- Ossio, J. (1992). *Los indios del Perú*. Madrid, ES: Mapfre.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, MX: Siglo XXI.
- Rama, A. (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, VE: Alfadil Ediciones.

- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo, UY: Arca.
- Rostorowski, M. (1986). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Lima, PE: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rostorowski, M. (2002). *Pachacamac y el Señor de los Milagros: una trayectoria milenaria. El Señorío de Pachacamac: el informe de Rodrigo Cantos de Andrade. Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima, PE: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sánchez, L. A. (1974). *Los poetas de la Colonia y de la Revolución*. Lima, PE: Universo.
- Wachtel, N. (1973). La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena. In A. J. M. Ossio (Ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (p. 35-81). Lima, PE: Edición de Ignacio Prado Pastor.