

INDIGENISMO ANDINO Y SUJETO MIGRANTE EN *PUYA-PUYA. POEMAS DE LA PUNA* *JUJEÑA* DE DOMINGO ZERPA¹

Beatriz Elisa Moyano

En Diciembre de 1996, visité en Jujuy, en su casi quebradeña casa a Domingo Zerpa. Recibí entonces de su propia mano con dedicatoria manuscrita, un ejemplar de la sexta edición de *Puya-puya. poemas de la puna jujeña*, poemario que había sido parte del corpus del trabajo “Puna real/Puna literaria” realizado con una beca de iniciación a la investigación científica del CIUNSa a comienzo de los ‘80, (se consultaron, en aquella oportunidad, las ediciones de 1951 y la de 1977 ya que las de 1931-1933 y 1940 no se conseguían) cuando todavía resonaba en mis oídos el poema “¡Juira juira!” de mis infantiles clases de declamación.

Verdaderamente destinada a recorrer cíclicamente esa lectura infantil, vuelvo a ella hoy y, como siempre, es un libro nuevo. En esta oportunidad lo hago desde un marco muy diferente. Se trata de un Proyecto de Investigación aprobado recientemente por el CIUNSa con el Nº 1914, “La construcción de identidades de textos culturales”, cuyo objetivo general consiste en hacer visibles los procedimientos de ciertos textos que registran diferencias frente a las estrategias discursivas homogeneizadoras a las que se oponen. En otras palabras y por dar un ejemplo, ciertas voces divergentes se oponen a la constitución discursiva de los estados-nación en su intento de instituir un discurso único..

Voy a concentrarme en la edición de 1951 por ser la más antigua que poseo y en las huellas que dejan en el texto las estrategias discursivas homogeneizadoras propias de ciertos grupos en un momento histórico determinado a las que se oponen los procedimientos que, proviniendo de prácticas sociales y estéticas diferentes, emergen aquí y permiten conectar esta escritura con la literatura heterogénea (Cornejo Polar, 1994). El hecho de que estas posiciones percibidas como antitéticas no hayan sido sintetizadas a través de un juego dialéctico será conceptualizado hacia el final de la ponencia desde la categoría de sujeto migrante (Cornejo Polar, 1996). Es importante aclarar que en el trabajo sobre el texto no se aplicaron estos constructos teóricos, sino que, analizando el mismo se vio que su ocurrencia no hacía más que confirmar las teorizaciones cornejopolarianas.

Una **primera estrategia** homogeneizadora propia de la época de la conquista fue la imposición de dos tipos de código: la lengua castellana y las reglas de construcción del poema propias del mundo hispánico que fueron sufriendo modificaciones con el tiempo, inclusive hasta después de la independencia. Ambos actuaron en detrimento de las lenguas y los tipos de composición aborígenes. Esta estrategia deja huellas en el texto ya que los

¹ El presente trabajo fue leído en Jujuy en las VIII Jornadas de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales en mayo de 2005

poemas están escritos en castellano y bajo la preceptiva española. Las comunidades quichua o aymara parlantes de otros países resisten aún hoy esa homogeneización con la conservación de sus lenguas y sus formas poéticas. Un texto como *Los ríos profundos* de José María Arguedas da cuenta de ello. Pero ¿cómo registrar la diferencia en un texto producido en Argentina, territorio donde las estrategias homogeneizadoras se impusieron en oleadas sucesivas y fueron mucho más potentes? Sólo queda registrar la deformación (importante en la primera parte del libro) que el campesino puneño de raíz indígena imprime a las palabras, muchas de ellas -además- pertenecientes al sustrato aborígen y cuya vigencia en el NOA es de todos conocida; y -por otra parte- mencionar los huaynos y los yaravíes². Es lo que hace *Puya puya...* aunque se silencie en el glosario el origen indígena de los vocablos. Nos referimos a estas cuestiones en la **PARTE 1** de nuestro trabajo.

La **segunda estrategia** de homogeneización de esta misma época es la enseñanza de la religión. Se concretó a través de la catequesis (o de la tristemente célebre extirpación de idolatrías) que fue, en unos pocos casos, incorporado (en la mayoría suprimiendo) ciertas ceremonias que quedaron integradas en formas sincréticas al ritual cristiano. Un ejemplo de ello son los bailes frente a las imágenes durante la procesión en poblaciones como Iruya y Santa Victoria Oeste, en territorio salteño. Como resistencia a esta imposición, en la época de la colonia hubo, en el mundo andino, prácticas de ocultamiento como guardar *huacas*³ en altares cristianos (Perú) o adorar el cuadro de una virgen cuyo manto es una montaña (la Virgen del Socavón en Bolivia). Pero también, y más posmodernamente con el avance del respeto a las otras culturas, realización desembozada de ceremonias ancestrales. ¿Cómo se registran aquellas estrategias y estos procedimientos en el texto? Nos referimos a esto en la **PARTE 2** de la ponencia.

Una **tercera estrategia** homogeneizadora propia de la etapa de consolidación nacional es la recuperación de las regiones propiciada por escritores nacionalistas (provincianos residentes a comienzos del siglo XX en la Capital Federal) y por escritores del interior cultores de la retórica regionalista. Ésta se hace presente en la primera parte del texto que nos ocupa y es obliterada (ya en la segunda) por la irrupción por una estética proveniente de los andes meridionales: el indigenismo. Ampliaremos esto en la **PARTE 3** de este trabajo.

PARTE 1

Veamos, en primer lugar, el impacto de la primera estrategia homogeneizadora: la voz que enhebra los vocablos en español es la de un sujeto de la enunciación letrado. Las

² En tres poemas se mencionan tipos de composición aborígenes los huaynos (1 vez) y los yaravíes (2 veces p. 70). Consultado el diccionario de José Vicente Solá dice que en los dos casos que se trata de canciones tristes, las segundas serían cantos relacionados con ceremonias de difuntos.

³ Hablaremos de las “huacas” después.

huellas del modernismo son evidentes en la variedad de metros utilizados pues, si en toda la primera parte del poemario, abundan los poemas de verso hexasílabo como los de “Imillita chusca” (p. 33) o pentasílabo como “versos versitos” (p. 9), ya hacia el final, predominan los de arte mayor (dodecasílabos “Hace varios años señor tata cura” p. 87) y los tradicionales octosílabos vigentes en valles y quebradas del NOA desde la época de la conquista, remozados en la época de publicación del poemario por impacto del *Romancero gitano* que había sido publicado en 1928 y cuya huella es evidente en dos textos que responden a la usual fórmula, más concretamente en las oraciones exclamativas que, en uno de los dos casos, se encuentran repetidas varias veces:

¡Qué sepulturas más ondas,
del mar negro terciopelo
cava el puñal de la noche
sobre las faldas del cerro!
(Romances de los indios sublevados p. 95)

¡Ay, le mataron a Tauler!
de noche y en el desierto.
(Romance de Rafael Tauler p. 97, 98, 99)

La huella del modernismo aparece no sólo en los ritmos sino también en ciertas palabras rutilantes, típicas del período, como las que aparecen en “¡Juira Juira!”.

¡Pobre paria! Doble paria de esta feria
voluptuosa en que se vive y se delira.
¡Pobre paria! Que trajina su miseria
sobre el lomo de su grito: ¡Juira Juira! ¡Juira Juira! (p. 84)

[...]

¡Juira Juira! Las vicuñas asustadas
se dispersan por los negros airampales;
y los cuervos... y los buitres por bandadas
van pasando con sus alas espectrales (p. 85)

Si en los poemas citados, todos pertenecientes a la segunda parte del poemario, predomina el verso de arte mayor y la lengua no está deformada, es sobre todo en la primera (de versos de arte menor) que podemos distinguir la diferencia que mencionábamos en la introducción y que se registra en los niveles fónico y léxico. La escritura deforma las palabras para acercarse a la oralidad, al habla de los campesinos como en “sombrerito `y paja” (p. 11), “por eso me `i güelto” (p. 12), “haiga” (p. 14), “magre” (p. 15), “cercaos de pestañas” (p. 16), entre muchos otros ejemplos y se emplean palabras de

origen quechua como “chalona” (p. 12), “huaira” (p. 13), “guaillada” (p. 14), “pircada” y “champas” (p. 14), “cajchis” y “huayco” (p. 17), “cimbas” (p. 18) “chanaus” (p. 19), “puisca” (p. 20), “antarquita” (p. 21), “imillita chusca” y “cacharpaya” (p. 33), “lliclla” y “chicha” (p. 34), “ñañito” (p. 35), “yuro” (p. 39), “chalonas” y “motecito” (p. 40), “erquencho” (p. 42), “manancancho” y “birque” (p. 43), “runa” y “chascañue” (p. 45), “paico” (p. 46), por nombrar sólo unas cuantas.

Para explicar esta primera diferencia marcada en el texto, debemos saltar a las “identidades reales”, las de los agentes sociales. Mencionaremos por ello el lugar de nacimiento del autor. Domingo Zerpa era un puneño de pura cepa nacido en Runtuyoc y sus primeras vivencias infantiles debían aparecer de alguna manera. Aunque el dominio de ciertas estéticas y la erudición (adquiridas orgullosamente en su viaje a escuelas normales - léase normalizadoras- y nacionales que -como implacables “aparatos estatales”- dejan su huella en el texto) haya hecho lo posible para poner un cerco en algo que parece no querer entrar en él.

El “viaje” del escritor, mencionado en la contratapa de la edición de 1996, ayuda a entender la inestabilidad constitutiva del texto que bien podríamos describir desde el concepto de heterogeneidad en el sentido que da Cornejo Polar al término. Este estudioso, al usarlo en relación a las novelas indigenistas, vio que estaban construidas en una lengua romance, el español, con el molde de un género occidental (la novela) y que este arsenal era utilizado por los escritores para hablar de mundos diferentes y de hombres (cuyos sociolectos se intentaba imitar) tal vez en parte, pero no absolutamente occidentalizados y, en muchos casos, hablantes de lenguas que dejan su impronta a nivel léxico, la quechua y la aymara, propias del mundo representado.

PARTE 2

Con respecto a la segunda estrategia homogeneizadora: la enseñanza de la religión, ésta deja huella todo el tiempo.

- a) es una especie de “arte poética”, que abre el libro, los versos son comparados con una oración religiosa:

Versos, versitos,
del alma mía,
para rezarlos
todito el día. (p. 9)

Versos tristecitos
como un Dios te Salve,
que los hice anoche
por no estar de balde. (p. 10)

b) Se mencionan fiestas cristianas como “las ferias de Pascua” (p. 12)

c) Se compara la Puna y a la chunquita (la noviecita) con la Virgen:

La puna tristona,
tristona, lejana,
que está en las alturas
como Nuestra Virgen
de la Candelaria. (p. 15)

Y sepan, chunquita,
que así con tus ojos
y tus cimbas largas
sois pa los puneños
como la Mamita
de Copacabana. (p. 28)

d) Se invoca a la Virgen:

Pa`l indio que son las piegras,
pa`l indio que son las cumbres,
señoray;
sino un camino de estrellas.
pa llevar el alma al cielo,
pasito a paso, no más. (p. 24)

Para no abundar, digamos que la religión se hace también presente en la mención permanente a la prédica de los religiosos en poemas jocosos como “Imillas y changos” (p. 41) o en poemas indigenistas como “Los arriendos” (p. 87).

Con respecto a las estrategias de resistencia, éstas se registran en el glosario con la ocultación del verdadero sentido religioso andino de algún término.

Al menos en tres oportunidades se utiliza la palabra gúaica:

Mujer de las melgas,
Paloma de Zapla,
te ofrezco mi pecho
que es un oratorio
llenito de gúaicas. (p. 13)

A pesar que en el glosario se hace constar “gúaica” como cuenta de un rosario y en este sentido puede derivar de la voz quechua *hualcca* = collar, cadena, brazalete (Sola, 1975: 177), también podría venir del quechua *hualca* enterratorio, sepulcro (Ibídem: 176). Vicente Solá, al referirse a este último término, remite a guaca donde amplía: “Se trata de

tinajas que contienen restos arqueológicos” (Ibídem: 162). Dice que fue usada por Ricardo Palma en las *Tradiciones Peruanas* y que viene del quechua, lengua en la que significa templo, enterratorio, sepulcro o ídolo. Sabemos que esas tinajas (guacas) eran objeto de adoración en el mundo quechua y que, escondidas por los indios en los altares cristianos, les permitían continuar ocultamente sus antiguas prácticas simulando devoción al Dios cristiano. Este pecho = oratorio llenito de huaicas ¿está lleno de cuentas de rosario (o de collares) o se trata de algo mucho más sagrado que el glosario se niega a mostrar?

Otros ejemplos con la misma palabra a partir de los cuales nos queda la misma duda:

Imillita chusca,
corazón de laja,
guaica de los ojos,
golpe de mi caja. (p.33)

Tomá mi pañuelo,
secá tus pestañas,
qu` esas gotas, prienda,
son guaicas del alma. (p. 50)

Por otra parte, en algún momento, irrumpe la descripción de la orgía que se sigue a la celebración de la fiesta patronal y ya hacia el final se marca abiertamente la diferencia al describir con todo detalle los ritos andinos e invocar desembozadamente a la Pachamama.

“Imillas y changos” es romancillo hexasílabo que relata con su ritmo saltarín el tránsito entre la operación evangelizadora propia de la fiesta patronal y la instalación de la orgía que se le sigue, posible resabio de las fiestas propiciadoras de la fertilidad en las que se favorecía la cópula en los campos preparados para la siembra, instancia en la que la opinión del cura ya no era tomada en cuenta:

¡Bienhaya la gente
que arañó los cerros
pa llenar la iglesia
de arrepentimientos!

Después de la misa
se oyen los erquenchos,
por ahí, por donde
se desfleca el pueblo. (p. 42)

Después de la misa
no hacen falta ruegos;
si el cura se enoja,

manancancho quesos,
manancancho leña
pa todo el invierno.

¡Bienhaya la chicha
con el diablo adentro,
que entre obligo y tomo
se trepa hasta el cielo! (p. 43)

[...]

Con la luna encima
y el birque en el medio
entre obligo y tomo
se han puesto de acuerdo
las imillas lisas,
los changos juyeros,
pa sahumar el aire
con remates nuevos. (p. 44)

En el poema ¡Juirá Juirá! (mencionado al comienzo), en cambio, los dodecasílabos de arrastrado ritmo acompañan el sufrimiento del arriero y presentan desembozadamente una descripción de una de las ceremonias de adoración a la Pachamama y sus palabras, su ruego:

¡Juirá Juirá! De repente, sobre el abra,
se arrodilla el caminante ante un mojón,
balbuceando quedamente estas palabras,
esta súplica bañada de emoción:

—¡Pachamama, santa tierra, Pachamama
de la Puna: io te juro ser tu esclavo,
si es que suben mis burritos y mis llamas,
sin cansarse ni gotita el cerro bravo! (p. 96)

En el “Romance de los indios sublevados” es el doliente sujeto enunciador el que la invoca y la pone a un nivel equivalente al cielo, que puede ser el cielo residencia del Dios cristiano o de Pachacamac:

¡Huyariguay, Pachamama!
¡Huyariguay, Alto Cielo!
Si hay alguien que me consuele,
yo no quiero su consuelo;
quiero nieve, nieve, nieve,

que un incendio se ha muerto
con una piedra en la mano
y en los ojos un lucero.
¡Huyariguay, Pachamama!
¡Huyariguay, Alto Cielo!

PARTE 3

La tercera diferencia se encuentra en que, a pesar de la figurativización de un mundo rural idílico, en el que el indio, con sus alegrías y sus valores es una parte más del decorado, el libro recupera una corriente estética producida fuera de la frontera nacional: el indigenismo. En efecto, la huella del regionalismo, retórica que había rescatado bucólicamente las regiones del interior del país en confrontación abierta con lo producido por las élites afrancesadas y los inmigrantes anarquistas es importante. Sabemos que fue usada como estrategia homogeneizadora propia de la consolidación del Estado-Nación en las primeras décadas del siglo XX. Pero aquí, la denuncia de corte indigenista subvierte esa hegemonía discursiva con lo que el texto saca a la luz el dolor de los indios, tan negados en los diversos proyectos nacionales.

Toda la primera parte, en que dominan poemas semánticamente atravesados por el amor y la alegría, se opone a la segunda en que dominan los atravesados por la explotación y el sufrimiento. Un segmento autobiográfico / paisajista, especie de corazón del libro (p. 59-70), queda aprisionado entre las dos, con el antecedente de las “Versos, versitos” (p. 9) y “Mentiras son” (p. 45), artes poéticas personales. El matiz autobiográfico reaparece al final en “Vidrieras de Buenos Aires” (p. 101) y en “Labrador caído” (p. 103).

Pertenecen a la primera parte los cinco poemas de amor en que un sujeto enamorado habla para referirse a amores realizados o en vías de realización; a la segunda, los que hablan de amores contrariados por desaire o próximos a verse contrariados por la partida de uno de los amantes, excepción hecha en “Imillita chusca” que aunque temáticamente se ajusta a la segunda parte, está ubicado en la primera. El amor filial y el sentimiento de amistad son dichos ya por el hijo, ya por el amigo en la primera parte y están atravesados por las supersticiones andinas (“Qué será, tatita” p. 17) y por la picardía (en un diálogo entre amigos que hace tiempo que no se ven y que comienza “Qué hacés pu ñañito” p. 35). En la segunda, los amigos están de viaje y en medio del frío que ha matado “cien mineros gringos” (p. 79), uno le dice al otro calachaqui, que significa en quechua pies descalzos:

Chango calachaqui
yapá tu acullico,
que gracias a Dios
los dos somos indios. (p. 80)

Si en el poema habla un narrador, en la primera parte es costumbrista, como el ya citado “Imillas y changos” (p. 41). En la segunda, uno, absolutamente dolorido, el de “Juirá, Juirá” habla del eterno viajar de los arrieros, y otro, indigenista, saca a la luz los atropellos de los gamonales y la represión de las sublevaciones indígenas.

En líneas generales, en la primera parte, predomina un sujeto de la enunciación que podríamos llamar amante (amor de pareja, filial, al amigo, a Dios pues viaja para cumplir su “Promesa” p. 23). En esta parte, sólo se insinúa la protesta en ¡Malhaya! (p. 19), poema cargado de humor en que una niña pastora (amante de su ganado) se queja de “los gringos” porque el tren (que ellos han instalado) le ha matado sus corderos. La denuncia queda prácticamente oculta por el tono picaresco que atraviesa el poema “Apuesta” (p. 53). En cambio, en la segunda parte, predomina el sujeto que genéricamente podríamos denominar “explotado”. Éste relata al tata cura, que siempre le ha pedido paciencia, el episodio del cobro de los arriendos y los castigos corporales realizados por los gamonales o sus secuaces, común a toda la literatura indigenista (“Los arriendos” p. 87); o narra su tumultuosa trashumancia (“la senda y el acullico” p. 77) o sus desgarradores viajes a los ingenios de los que vuelve más pobres que antes (“Por un par de botas” p. 81), con la consecuente relativización de la creencia (“Credo de la altipampa” p. 75).

Si es bastante marcada la diferencia entre las partes y al mundo casi sin disputas de la primera se sucede la mostración del conflicto ¿cómo explicar que sea la primera parte la que, junto a los versos cortos, tiene mayor condensación de palabras indígenas y de adaptaciones fonéticas que imitan el habla del indio?

Las palabras indígenas y el glosario correspondiente, que es indispensable para leer esa parte, evidencian que al menos esos poemas fueron escritos para un receptor no puneño sino foráneo y podríamos dar una explicación del siguiente orden: si los nacionalistas habían redimido al gaucho y su modo de deformar la lengua en la literatura gauchesca también reivindicada, para rescatar el NOA ante el resto de la “comunidad imaginada” ¿no era necesario, en estos versos, recuperar al coya con su modo propio de hablar? Las palabras no deformadas y léxico normal de la segunda parte junto el predominio del verso tradicional, el octosílabo y el ingreso sin ninguna explicación de las invocaciones a la Pachamama ¿muestran mayor cercanía entre emisor y el receptor?

Analicemos la sección autobiográfica / paisajista, que queda encerrada entre ambas partes, presenta los dos poemas que podríamos denominar “artes poéticas” porque en ellos se explicitan los propios modos de poetizar, pretendidamente “naturales”. También el grupo de poemas con que se cierran la primera y la segunda partes. Son los textos, aparentemente autobiográficos, denominados “Grano y vellón” y “Tranco a tranco” en los que un sujeto enunciativo “autorial” dice “Mi madre es una pastora / mi padre es un labrador” (p. 59) y “Vida mía, / vida de ella / vida de nosotros tres” (p. 61) que en la edición del 51 dedica a sus

padres y a su compañera respectivamente. Es curioso que las dedicatorias hayan desaparecido en la del 96. ¿Se trata de que los procesos de homogeneización siguieron dejando su huella en el texto y el autor ya no pudo soportar que los lectores identificaran a sus padres como campesinos y a sí mismo, su mujer y su hijo/a puneños transumantes? A estos poemas hay que agregar los que describen la Puna: “Invierno” (p. 65), “Verano” (p. 67) y “Agüita de lluvia” (p. 69) y los dos poemas finales: “Vidrieras de Buenos Aires” (que relata autobiográficamente un viaje a Capital Federal que sabemos que ocurrió ya que el autor estudió un profesorado en Buenos Aires y ejerció allá la docencia siendo colega de Julio Cortázar en el Colegio Nacional y en la Escuela Normal de Chivilcoy, Provincia de Buenos Aires, según comentaba en la visita mencionada al comienzo); y “Labrador caído” que bien puede estar hablando de la muerte de su padre de quien había dicho en “Grano y vellón” que era un “labrador”.

En “Vidrieras de Buenos Aires” se plantea la cuestión de la migración del campo a la ciudad, del interior a la Capital y es en ese viaje, figurativizado en el texto, en el que ciframos la explicación no sólo de la heterogeneidad del libro que nos ocupa, sino también la constitución de un sujeto migrante.

Dice Cornejo Polar que éste es un sujeto descentrado que se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico que acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración -contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje y, en cierto sentido, en el concepto de transculturación- no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica (Cornejo Polar: 1996). Es lo que ha sucedido con las siguientes oposiciones presentes en el uso de: metros nuevos (huella de la generación modernista) / metros tradicionales (remozados por impacto de la generación del 27 española); versos cortos, llenos de palabras indígenas y alusiones a la religión católica / versos largos que aluden -despojados de aquellas- a los ritos ancestrales; la estética del regionalismo / la del indigenismo; antinomias todas que el sujeto de enunciación del poemario no ha intentado unir en un síntesis armónica, sino que ha mantenido separadas en partes muy distintas.

Creemos que en el caso de Domingo Zerpa, fundamentalmente a través del reconocimiento obtenido por su obra, se deja ver la certeza de la afirmación de Cornejo Polar cuando sostiene la importancia de evitar la perspectiva que hace del migrante un subalterno sin remedio, siempre frustrado, repelido y humillado, inmerso en un mundo hostil que comprende ni le comprende (Ibid).

También se hace patente el rechazo de Cornejo Polar a pensar la identidad del sujeto migrante como “desterritorializada”. Por el contrario, él afirma que el desplazamiento territorial de los Andes a Lima (en el caso Zerpa el de Runtuyoc a Buenos Aires) duplica (o

más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado (Ibid).

Cornejo Polar, al estudiar los cambios de lugar de enunciación de un cómico proveniente de la sierra en Lima, no opera como otros investigadores que lo atribuyen al proceso de desplazamiento metonímico característico de un discurso oral, semi-improvisado. Dice que este dispositivo lingüístico repite el azaroso itinerario del migrante y que tal vez en la deriva del curso metonímico, el migrante encuentra lugares desiguales desde los que puede hablar porque son los lugares de sus experiencias, para concluir diciendo que: serían las voces múltiples de las muchas memorias que se niegan al olvido (Ibid). Es exactamente el caso de la poesía de Domingo Zerpa, montada en las memorias ancestrales, coloniales y republicanas, dicha desde lugares de enunciación diferentes, adscripta a colectivos diversos y -casi con seguridad- escrita en momentos distintos de su entonces (1951) todavía relativamente corta vida.

II

III Yaveñita chura,
Chunquitay de mi alma,
Rebozó'i merino,
Polleras plegadas.

¿Cómo no cantarte
con tuitas mis gana,
si luces, altiva,
tu vincha celeste
tu chacuña blanca? (p. 28)

-Que me falte el agua
la coca y el maíz,
que me vuelva sucho,
si no es la verdad.

-¡Por Dios, por la Virgen!
Mejor no hable más,
Que me caigo antarca
De felicidad. (p.32)

Sólo por haber llegado
después de la última zamba,
la que me dijo: te espero,
quiere ahora que me vaya.

¡Bastonero! ¡Bastonero!
Que me fusilen al alba
con un frasco de singani
y un birque de chicha ahogada (p. 72)

Para que nunca me olvides,
Quiero escribirte una carta
Con la punta del pañuelo,
Sobre el vuelo de tu bata. (p. 74)

Con una mano en las riendas,
con la diestra en el talero,
como su apero es de plata,
como es su mirar de fuego
envuelto en un chal de rayos
llega el señor a su feudo. (p. 92)

Los indios unos por uno
se dejan abrir el pecho. (p. 95)

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

1978 *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CORNEJO POLAR, Antonio

1980 *Literatura y sociedad en el Perú*. La novela indigenista. Lima: Lasontay.

1994 *Escribir en el aire*. Lima: Ed. Horizonte.

1996 "Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú moderno" en Mabel Moraña (ed.) *Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Revista Iberoamericana, p. 176-177.

GARCÍA LORCA, Federico

1970 *Romancero Gitano*. Buenos Aires: Losada.

SOLÁ, José Vicente

1975 *Diccionarios de regionalismos de Salta*. Buenos Aires: Plus Ultra.

ZERPA, Domingo

1951 *Puya-puyas. Poemas de la puna jujeña*. Buenos Aires: Imprenta Antygua.

1975 *La puna al son de las cajas. Cien coplas y dos romances*. San Salvador de Jujuy:
Talleres gráficos Gutenberg.

1977 *Puya-puyas. Poemas de la puna jujeña*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf.

1996 *Puya-puyas. Poemas de la puna jujeña*. Salta: Editorial Milor.