

PARALELISMO ANDINO Y RITMO EN EL VERSO DE *AGUARDIENTE* DE HILDEBRANDO PÉREZ

*Luis Eduardo Lino Salvador**

luis.lino@uarm.pe

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Fecha de recepción: agosto de 2017

Fecha de aceptación: diciembre de 2017

Resumen: El propósito de este trabajo consiste en examinar la poesía de Hildebrando Pérez Grande, especialmente a partir de su poemario *Aguardiente, forever* (2007). Se plantea que, en la primera parte, Libro uno, el autor textual escribe desde el código lingüístico del idioma español; pero que en la organización semántica y visión del mundo se estructura a partir de lengua quechua y de un

* **Luis Eduardo Lino Salvador** es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Escuela de Postgrado de San Marcos, así como también es profesor del Programa de Humanidades de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Ha publicado artículos y reseñas en revistas especializadas y el libro *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los casos de González Prada, Eguren y Valdelomar* (2013). Es miembro de la International Society for the History of Rhetoric (ISHR) y de Latin American Studies Association (LASA). Es socio fundador de la Sociedad Peruana de Retórica.

recurso concreto: el paralelismo. Para lograr el propósito del trabajo se realiza la revisión de los poemas “Huayno” y “Cerreña”.

Palabras clave: Hildebrando Pérez, *Aguardiente*, poesía peruana, métrica, rítmica.

ANDEAN PARALLELISM AND RHYTHM IN HILDEBRANDO PÉREZ'S AGUARDIENTE VERSE

Abstract: The purpose of this work is to examine the poetry of Hildebrando Pérez Grande, especially from his poetry book *Aguardiente, forever* (2007). It is proposed that, in the first part, Book one, the textual author writes from the linguistic code of the Spanish language; but that in the semantic organization and vision of the world is structured from quechua language and a concrete resource: the parallelism. To achieve the purpose of the work, the review of the poems “Huayno” and “Cerreña” is carried out.

Keywords: Hildebrando Pérez, *Aguardiente*, peruvian poetry, metric, rhythmic.

1. Introducción

Uno de los versos de Hildebrando Pérez Grande dice: “Andahuaylas es una muchacha que lava su tristeza/ por las tardes (...)” (2007, p. 17). En ese verso, el poeta de *Aguardiente, forever*¹, muestra una de las constantes de su producción poética: su vínculo innegable con el universo andino. Esta filiación no resulta gratuita. Forma parte del proceso de aprendizaje del autor real que convierte en materia ficcional el conjunto de imágenes que modelaron su horizonte formativo e ideológico. El propio Pérez Grande señaló:

Mi infancia no fue limeña. Y ya lo dije: es verdad que nací en la capital, pero a los pocos meses, con el cuento del asma, me enviaron a Orcotuna, un pequeño pueblo que se levanta en la margen derecha del río Mantaro. Allí descubrí el

¹ El libro se publicó por primera vez en 1978 con el título de *Aguardiente y otros cantares*, luego de obtener el Premio Casa de las Américas.

mundo, el universo andino, el imaginario andino, del cual, creo, nunca pude escapar... felizmente. (Cruz, 2007, p. 168)

Además, en la poesía de Pérez Grande se convierten en insumos de su producción poética los mitos, las leyendas, las canciones populares, vale decir, el conjunto de discursos que forman parte de la tradición oral² (Cruz, 2007). La poesía de Hildebrando Pérez actualiza la memoria de una colectividad a la cual instala en circuito literario canónico con la finalidad de dialogar, proponer, criticar. En esta línea, la propuesta que se encuentra en *Aguardiente...*, según la opinión de Ramos Solano (2007), evidencia la memoria como un espacio crítico e ideológico; así como también se valora el libro, único libro publicado por el poeta, como aquel que mantiene originalidad y vigencia.

Asimismo, Ramos consideró que la división del poemario en dos libros (“Aguardiente” y “Cantar de Hildebrando”) ofrece “dos mundos en diferentes tiempos históricos: un mundo de la memoria y otro de la lucha”, respectivamente (2007, p. 150). Además, en el “Libro uno”, “predomina la evocación acaso melancólica y el repaso amoroso y lúcido del cantar andino a través de su organización, sus fiestas y su paisaje” (2007, p. 150). Mientras, en el “Libro dos”, se despliega una voz de lucha, crítica de la realidad. Sin embargo, desde la lectura del poemario, considero que esta concepción de lucha ya está presente en el “Libro uno”, alejándose completamente de una representación bucólica del mundo andino.

Por otro lado, según la propuesta de Gonzalo Espino (2011), los versos de *Aguardiente...* se inscriben en una tradición ancestral de la lírica quechua; así como también resultan innovadores de la poesía andina del siglo XX. Entonces, Espino observa el carácter moderno y clásico de la poesía de Hildebrando Pérez; hecho fundamental en el que la presencia del universo andino es, a todas luces, tanto a nivel temático y estructural, relevantes.

Así, la importancia que Hildebrando Pérez le otorga al componente oral andino permite sugerir que este se encuentra no únicamente en el plano del contenido de los poemas del “Libro uno”. También está presente, como intento hacer notar, en los

² La labor docente desarrollada por Hildebrando Pérez Grande tiene como muestra palmaria su esfuerzo por crear en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos la cátedra de Literaturas orales del Perú. Hecho que logró materializar en 1980. Dicha cátedra se mantiene vigente en dicha universidad.

procedimientos empleados en el plano de la construcción métrica-rítmica (forma) de los versos de *Aguardiente, forever*. Vale decir, el componente oral andino se encuentra, también, en el modo de organizar el verso español desde la oralidad del verso en lengua quechua. Considero, a su vez, que en la elaboración del verso de Hildebrando Pérez se escribe, evidentemente, con el código lingüístico del español; sin embargo, el modo de organizarlos se lleva a cabo desde el pensar o concepción de la naturaleza oral de la lengua quechua. El marco teórico que me servirá de apoyo para el análisis rítmico semántico se encuentra en el libro de Oldřich Bělič, *Verso español y verso europeo* (2000)³. Asimismo, asumo las propiedades de la forma del verso oral andino a partir de las agudas reflexiones de Bruce Mannheim (2003).

Bruce Mannheim planteó que la estructura del verso quechua revela su conformación basada en dísticos o paralelismos de naturaleza semántica. Tal estructura posibilita identificar que los versos se confrontan de manera tensional en una relación de pares general-particular, positivo-negativo, entre otras. En otros términos, tales pares conforman oposiciones, complementos que tienen la capacidad de crear campos semánticos (2003). Mannheim indicó, a su vez, que en la naturaleza oral del verso en lengua quechua los paralelismos son de suma importancia; pero que estos no son rasgos privativos en dicha lengua. El paralelismo semántico, también, es identificable en los versos de otras lenguas europeas. Asimismo, Mannheim ofreció ejemplos para ilustrar la vigencia y actualizaciones de los paralelismos. Para ello, revisó los cantos rituales presentes en Guamán Poma (2003), así como también en los cantos populares modernos waynus (2003)⁴.

³ Desde la óptica de la rítmica semántica de Oldřich Bělič, el verso se encuentra organizado a partir de los grupos rítmico-semánticos. Estos constituyen unidades en los que se articulan ritmo y sentido. Resultan ser unidades portadoras de significado. Un grupo rítmico semántico es una palabra o un conjunto de palabras reunidas alrededor de una cima prosódica. Se entiende por cima prosódica a la sílaba tónica, mejor llamada en los estudios métricos con el término de tiempo marcado. Por ejemplo, en los versos de Pérez se lee: “Muchacha de las retamas/ rocío de la mañana” (p. 29). Los grupos rítmico semánticos que los conforman son los siguientes: xxx (muchácha)/ xxxxx (de las retámas) // xxx (rocío)/ xxxxx (de la mañana). Obsérvese que el empleo de los grupos permite conservar y remarcar la relación entre el ritmo y la dimensión semántica. No se produce, tampoco, quiebre o fractura al momento de escandir el verso entre ritmo y sentido; puesto que ambos se encuentran íntimamente vinculados.

⁴ Gonzalo Espino (2011) señaló que Pérez Grande es un conocedor de “las formas andinas quechuas”, así como también en el dominio de la forma huayno que considera como un medio de expresión capaz de ser llevado al escenario de la cultura oficial.

A partir de las propuestas de Mannheim, la exploración de los versos de Hildebrando Pérez indica que estos se articulan con las características del verso quechua, entre las que destaca, evidentemente, el paralelismo semántico. Si bien el libro *Aguardiente* se escribe empleando la lengua castellana, es posible considerar que sus poemas muestran, en su estructura, el funcionamiento del paralelismo semántico. En otros términos, Hildebrando Pérez escribe sus versos desde el código lingüístico del español; sin embargo, la *dispositio* de los mismos se modelan en función de las propiedades del verso en lengua quechua y de su dimensión oral: repetitiva y paralelística.

2. Los Casos de “Huayno” y “Cerreña”

Uno de los poemas sobre los que se desea llamar la atención es “Huayno” (Pérez, 2007, p. 22). Considero importante resaltar que su arquitectura formal evidencia el empleo del paralelismo semántico estudiado por Bruce Mannheim en el llamado waynu. De ese modo, en la Tabla 1, se mostrará el poema acompañado de los grupos rítmico-semánticos que los organizan, así como también de la distribución de los tiempos marcados:

Tabla 1
Análisis del Poema “Huayno”

Poema “Huayno”	Grupos rítmico semánticos	Tiempos marcados		
Manzanita señoritay	xx'x/ xx'x	3		7
mañana nos fugaremos,	x'x/ xxx'x	2		7
mañana nos fugaremos	x'x/ xxx'x	2		7
burlando a la autoridad.	x'x/ xxx'x	2		7
Mi pueblo será tu pueblo	x'x/x'/ x'x	2	4	7
tus ojos serán mi luz,	x'x/x'/ x'x	2	4	7
tus ojos serán mi luz	x'x/x'/ x'x	2	4	7
como la lluvia de enero.	x'/x'x/ x'x	1	4	7
Lunita señoritay	x'x/ xxx'x	2		6

sólo los dos nos amamos,	xx/xx/xxxx	1	4	7
sólo los dos nos quere- mos	xx/xx/xxxx	1	4	7
como retamas ardiendo.	xx/xxx/xxx	1	4	7
Ay, china, ay, negra,	xxx/ xxx	2	5	
tu pueblo será mi pueblo	xxx/xx/ xxx	2	5	7
no de ningún gamonal,	xxx/ xxxx		4	7
mi señorita, manzanitay.	xxxx/ xxxx		4	7

En el nivel de la descripción general del poema, se observa una unidad estructurada en función de cuatro estrofas de cuatro versos cada una. Los versos que las conforman muestran una constante a las ocho sílabas métricas. Las excepciones se encuentran en los versos “Lunita señoritay” y “Ay, china, ay, negra” con siete y seis sílabas, respectivamente.

La distribución de los acentos de intensidad o tiempos marcados, según la información del cuadro, manifiestan una tendencia a la simetría. Estos se ubican en el siguiente orden de las sílabas del verso: dos, cuatro y siete. Además, en lo correspondiente a los grupos rítmico-semánticos, el cuadro evidencia una regularidad en su distribución importante de destacar. Todos estos fenómenos del verso constituyen el hecho objetivo que permite crear la percepción de ritmo en el poema.

Asimismo, esta percepción se potencia a partir de los versos que establecen los paralelismos semánticos. De esta forma, la primera estrofa del poema presenta una estructura iterativa en la expresión “mañana nos fugaremos”, la cual organiza, tal como se puede apreciar, a casi todos los versos de dicha primera estrofa; hecho que resulta relevante, puesto que la huida o fuga se corresponde inevitablemente ante un agente, “la autoridad”, que se configura en la imagen del opresor, en el factor limitante de la libertad. En otros términos, el paralelismo no solo se circunscribe a la reproducción de la secuencia de versos, sino también en extender y contraponer su estructura al verso que contiene a la autoridad. Los grupos rítmico-semánticos evidencian, entonces, el paralelismo, puesto que se observa la organización de los tres versos finales del cuarteto con la forma “xxx/ xxxx”. En el plano de la dimensión semántica, es posible establecer las correspondencias “mañana-burlando” y “fugaremos-autoridad”. A continuación, se reproducirá el cuarteto para una mejor comprensión:

PARALELISMO ANDINO Y RITMO EN EL VERSO DE *AGUARDIENTE* DE HILDEBRANDO PÉREZ

Manzanita señoritay	xx'xx/ xx'xx	3	7
mañana nos fugaremos,	x'xx/ xxx'xx	2	7
mañana nos fugaremos	x'xx/ xxx'xx	2	7
burlando a la autoridad.	x'xx/ xxx'xx	2	7

Así, según lo revisado, se puede indicar que las correspondencias en el plano estructural no solo se limitan al juego iterativo, paralelístico. Se observa, también, que en el plano del pensamiento o de la formación de los conceptos, el establecimiento de las correspondencias posibilita la contigüidad de los significados entre las palabras que conforman los versos. Estos son reforzados, además, por la concordancia que se establece entre los grupos rítmico-semánticos.

Mannheim, en sus investigaciones, señalaba que uno de los ejemplos sobre la presencia del paralelismo en la lírica quechua se hallaba en las canciones populares: los waynus. En uno de ellos destacaba el par “waylluy–munay”, que traducida al español se obtiene el par “amar–querer” (2003, pp. 29-30.). Asimismo, este par generaba un espacio semántico común, pero que en el término waylluy es capaz de agregar un sentido mayor. En otros términos, waylluy es el acto de amar con afecto; mientras que munay involucra el deseo, la necesidad, incluso con la dimensión del amar (Mannheim, 2003). Sin embargo, en este par, tal como se observa, waylluy es el vocablo que trabaja con un sentido más específico.

Centraré, ahora, la atención en la tercera estrofa del poema “Huayno”. Esta queda reproducida para los fines que se intentará desarrollar:

Lunita señoritay	x'xx/ xxx'xx	2	6
sólo los dos nos amamos,	x'x/x'x/xxx'xx	1	4
sólo los dos nos queremos	x'x/x'x/xxx'xx	1	4
como retamas ardiendo.	x'x/x'xx/x'xx	1	4

La información evidencia la simétrica disposición del segundo y tercer verso tanto en los grupos rítmico-semánticos como en la perfecta distribución de los tiempos marcados que, nuevamente, contribuyen a la percepción del ritmo en el poema. Esta estrofa no

solo muestra el paralelismo en los versos señalados. También trabaja con el par “amamos–queremos” que es, evidentemente, idéntico con el par quechua, estudiado por Mannheim: “waylluy–munay”. Entonces, el análisis permite establecer que en los dos primeros versos existe la relación del amar con afecto respecto de “Lunita señoritay”, pues la amada, en tanto sujeto, es representada como perteneciente al plano de los afectos: a ella se la ama.

En los dos últimos versos, la relación involucra la necesidad de la posesión, a la intensidad de quererse y este término vinculado al deseo. Es por ello la presencia de la figura retórica del símil que busca evidenciar la fuerza, la intensidad, de ese “quererse” configurado en el fuego extendido a lo pasional (“como retamas ardiendo”). Es posible, entonces, indicar que se desarrolla la totalidad del sentimiento amoroso, es decir, la etapa del amor en cuanto tal y la posesión de los amantes como querer, desear. El paralelismo semántico, en consecuencia, no se restringe a al plano estructural: también se extiende a la relación conceptual a los versos contiguos.

Resulta, entonces, visible que el poema “Huayno” de *Aguardiente* no solo se articula de forma implícita a la organización del waynu andino. También lo ejecuta en el modo de organizar las características del verso en lengua quechua hacia la lengua en la que se escriben sus versos: el español. Gracias a esto, logra un valioso sincretismo, pues se escribe en español, pero desde una base conceptual propia del verso andino.

Las muestras del paralelismo semántico en la lírica de Hildebrando Pérez no solo se manifiestan en la contigüidad de los versos y en el diseño de un tramado conceptual. La presencia de dicho paralelismo también se extiende a las estrofas. Para desarrollar esta idea, se ha optado por comentar el poema “Cerreña” (Pérez, 2007, p. 30). Los versos son los siguientes:

“Cerreña”

Cerro de Pasco, cerro
patroncito. Cerro
de púas, cerro
ladroncito. Socavón
tras socavón, malrobas
mis ilusiones.

PARALELISMO ANDINO Y RITMO EN EL VERSO DE *AGUARDIENTE* DE HILDEBRANDO PÉREZ

Cerro de Pasco, cerro
carcelero. Cerro
de espinas, cerro
malagüero. Calabozo
me das tú, libertad
me da mi pueblo.

Manan llanto mi cerreña.
Manan luto mi obrerita.
A la huelga estamos yendo,
¡a la huelga compañera!

El ejercicio descriptivo del poema posibilita apuntar que este se encuentra construido con dos estrofas de seis versos de diferentes medidas silábicas y una estrofa final (cuarteto) en el que se combinan versos octosílabos y heptasílabos. El paralelismo de las estrofas se evidencia en las dos primeras estrofas. Esto se debe a que, en ellas, se muestran las reiteraciones de determinadas palabras y, además, se producen simetrías en las disposiciones de sus grupos rítmico-semánticos. A continuación, se muestran los cuatro primeros versos de las estrofas referidas, así como también de sus grupos rítmico-semánticos:

Cerro de Pasco, cerro
patroncito. Cerro
de púas, cerro
ladroncito. Socavón

Cerro de Pasco, cerro
carcelero. Cerro
de espinas, cerro
malagüero. Calabozo

xx/xxx/ xx
xxxx/xx
xxx/ xx
xxxx/xxxx

xx/xxx/ xx
xxxx/xx
xxx/ xx
xxxx/xxxx

Como bien se puede observar, existe la repetición de la palabra “cerro” en ambas estrofas, este es un fenómeno que no resulta nada gratuito; ya que forma parte de las características de la oralidad andina y de la construcción de su verso. Asimismo, se puede establecer una correspondencia entre los términos “patroncito–carcelero”, “de púas–de espinas”, “ladroncito–malagüero”. Visto así, es llamativo que en este juego de términos se establezca una relación conceptual. Vale decir, se establece el vínculo entre el vocablo patroncito con el significado del encierro, la opresión. Se produce, entonces, una ampliación del significado a partir del correlato que se produce en la unión de ambos términos. Similar proceso se desarrolla en el par “ladroncito–malagüero” donde se produce una asociación conceptual que vincula el daño, dolor, que produce el ladrón como signo de la mala señal. Estos pares de términos están conectados con el elemento “cerro”; puesto que es sobre él, entendido como un espacio, en el que recaen estas características. El par “de púas–de espinas” muestra el arma con el que se produce el daño, el castigo injusto.

Nos encontramos ante un cerro que lacera, desgarrar y penetra de manera intensa contra el locutor y la colectividad a la que representa. Cerro de Pasco se convierte en el escenario en el que domina un ser poderoso que impone la opresión, el maltrato, el robo y la desesperanza como una mala señal de una situación que pareciera difícil de cambiar. Sin embargo, estos paralelismos no solo están presentes en el nivel del contenido. Obsérvese, además que, a nivel de los grupos rítmico-semánticos, estos versos se organizan a partir de una misma disposición. Esta “disciplina” o mecánica organización del ritmo tiene una implicancia a nivel del contenido, ya que la rigurosidad del ritmo va acorde con la represión, opresión del cerro. Es decir, la percepción cuasi mecánica del ritmo guarda una directa relación con lo que se busca comunicar.

Sin embargo, este paralelismo se fractura en los dos últimos versos de ambas estrofas. Si en los dos últimos versos de la estrofa primera se conserva la isotopía de la opresión y del dolor: la pérdida de la ilusión como se manifiesta explícitamente en sus versos; el cambio resulta notorio en la segunda estrofa, sus versos finales se oponen con la estrofa anterior a partir de la isotopía de la libertad. Vale decir, el paralelismo fractura a nivel del contenido con la contraposición presente. Asimismo, se confrontan también dos espacios, a saber: el Cerro de Pasco y el pueblo. Sobre ellos se configura la oposición opresión–libertad:

Tras socavón, malrobas	xxxx/xxx	me das tú, libertad	xx́/xx́x
Mis ilusiones.	xxxxx	me da mi pueblo.	x́/x́x

No solo resulta evidente el contraste entre las isotopías anteriormente señaladas y sus respectivos espacios, dicho contraste también se presenta en la organización rítmica. Tal como se observa en la escansión de los versos, la organización del ritmo se altera, se quiebra. Es decir, incluso en el nivel rítmico existe una oposición entre las isotopías. Ambas necesitan grupos rítmico-semánticos diferentes, porque expresan ideas antagónicas. La organización del ritmo del poema, sin duda, posee una relación directa con la dimensión semántica del poema. Existe una íntima relación entre el sentido y el ritmo del poema que un examen mayor podría extender a la mayoría de los versos de *Aguardiente*.

La riqueza e intensidad de la lírica de Hildebrando Pérez Grande explora caminos singulares y gratificantes. Sus versos demuestran un amplio dominio del lenguaje y los temas que abordan son fuegos entre las manos. El plano de la construcción del verso es ejecutado de manera eximia; puesto que constituyen una síntesis entre lo hispánico y andino. Pérez Grande logra hacer del verso de *Aguardiente* una unidad que se expresa en español y se organiza, piensa, concibe en la oralidad del verso andino: su verso es un signo que articula dos visiones del mundo.

3. Conclusiones

En primer lugar, existen en las lecturas realizadas sobre *Aguardiente*... una constante relacionada con el universo andino sustentado no solo en el ciclo vital del autor real. Esto también se da en la interpretación del plano del contenido en los que se abordan problemáticas como la identidad, la memoria e incluso la nación. Sin embargo, estas lecturas solo se quedan en la dimensión ideológica o figurativa y no abordan otros aspectos como, por ejemplo, la presencia de lo andino en la construcción métrica y rítmica de los versos de Pérez Grande.

En segundo lugar, los poemas “Huayno” y “Cerreña” trabajan con uno de los elementos claves del verso quechua: los paralelismos y los pares de términos de proximidad semántica. Así, en dichos poemas, se escribe empleando el español; pero el modo de construir (*dispositio*) del verso obedece a la manera de pensarlo o estructurarlo según la lengua quechua como material del verso. En esa dirección, el trabajo de Bruce Mannheim resulta medular como metodología para el abordaje de este tipo de fenómenos que pueden ser extendidos a la relación del quechua y del español.

Finalmente, a manera de reflexión, la poesía de Hildebrando Pérez posee una riqueza ideológica y expresiva que prestigia cada vez más el papel de la poesía peruana en un contexto mayor como el hispanoamericano. Asimismo, su poesía muestra la pluralidad de estilos, poéticas, que caracterizó a la poesía de la denominada Generación del Sesenta. Por ello, en esa diversidad de estilos, resulta fundamental construir una agenda que revelen las características singulares de la poesía de Hildebrando Pérez con el propósito de identificar tanto sus nuevas propuestas temáticas como aquellas concernientes al plano métrico-formal.

Referencias

- Bélič, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Cruz, D. (2007). Una entrevista con Hildebrando Pérez Grande, o un viaje por la vida, los amigos, los poemas... En H. Pérez, *Aguardiente, forever* (pp. 167-170). Lima, Perú: Hipocampo Editores.
- Espino, G. (2011). El sitio de la poesía de Hildebrando Pérez en la tradición poética (continuidades de una voz renovadora). Recuperado de <http://gonzaloespino.blogspot.com>
- Mannheim, B. (2003). El ritmo y no las sílabas deben ser tomadas en cuenta: Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural. *Lhymen*, 2, 11-58.
- Pérez, H. (2007). *Aguardiente, forever*. Lima, Perú: Hipocampo Editores.
- Ramos, E. (2007). Concepción de nación en *Aguardiente* de Hildebrando Pérez. En H. Pérez, *Aguardiente, forever* (pp. 139-160). Lima, Perú: Hipocampo Editores.