

# El Boletín Titikaka y la vanguardia andina

Begoña Pulido Herráez

BOLETIN  
**editorial titikaka**  
 PUNO agosto 1927  
 M A M A G U N A



xil pordlego kunurana

BOLETIN TITIKAKA  
 CIRCULACION CONTINENTAL

Al rededor de José Carlos Mariátegui Universidad Ilicaológica de Marañón  
 de Nueva York, N. Y.



José Carlos Mariátegui, fundador del Boletín Titikaka

El Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona. El Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

EDITORIAL TITIKACA  
 BOLETIN  
 PUNO AGOSTO 1927

## "ANDE" Y LA OPINION DE AMERICA

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

El Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

NOTA EDITORIAL  
 Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

FALLO  
 Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

editorial titikaka  
 BOLETIN  
 PUNO julio 1927  
 huachaskana



huachaskana

editorial titikaka  
 BOLETIN  
 PUNO diciembre 1926  
 estetica andina

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

Este haber publicado el presente número con los artículos de este Boletín Titikaka, que en su primer número apareció en agosto de 1927, fue el primer órgano de la vanguardia andina. Su fundación se debió a la necesidad de tener un medio de expresión para los escritores y artistas de la zona.

editorial titikaka  
 BOLETIN  
 PUNO mayo 1927  
 arte indomericano



arte indomericano

editorial titikaka  
 BOLETIN  
 PUNO mayo 1927



BOLETIN TITIKAKA  
 CIRCULACION CONTINENTAL

Al rededor de José Carlos Mariátegui Universidad Ilicaológica de Marañón

EDITORIAL TITIKACA  
 BOLETIN

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe  
 Universidad Nacional Autónoma de México

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Rector*

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

*Secretario General*

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

*Secretario de Desarrollo Institucional*

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

*Coordinador de Humanidades*

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz

CENTRO DE INVESTIGACIONES  
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

*Director*

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretario Académico

Dr. Mario Vázquez Olivera

*Encargado de Publicaciones*

Gerardo López Luna

EL *BOLETÍN TITIKAKA*  
Y LA VANGUARDIA ANDINA



CENTRO DE INVESTIGACIONES  
SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

EL *BOLETÍN TITIKAKA*  
Y LA VANGUARDIA ANDINA



*Begoña Pulido Herráez*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE  
MÉXICO, 2017

Pulido Herráez, Begoña, autor.

El Boletín Titikaka y la vanguardia andina / Begoña Pulido Herráez. -- Primera edición.  
244 páginas.

ISBN 978-607-02-9592-8

1. Boletín Titikaka. 2. Literatura peruana -- Perú -- Puno -- Publicaciones periódicas. 3.  
Literatura peruana -- Autores indios -- Publicaciones periódicas. I. Título  
PQ8491.P86.P85 2017

Diseño de la cubierta: D.G. Marie-Nicole Brutus H.

Primera edición: septiembre de 2017

Fecha de edición: 14 de septiembre de 2017

D. R.  2017, Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán, C.P. 04510  
México, Ciudad de México

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Torre II de Humanidades, 8o piso,

Ciudad Universitaria, 04510, México, Ciudad de México

Correo electrónico: [cialc@unam.mx](mailto:cialc@unam.mx)

<http://www.cialc.unam.mx>

ISBN 978-607-02-9592-8

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

## ÍNDICE

Introducción . . . . .	11
1. El <i>Boletín Titikaka</i> , una forma con sentido: de hoja de propaganda editorial a publicación continental . . . . .	41
2. Gamaliel Churata en el Altiplano puneño: “la región más andina del Perú”. . . . .	57
3. El indigenismo del <i>Boletín Titikaka</i> . . . . .	71
Antecedentes del indigenismo. . . . .	71
El indigenismo del <i>Boletín</i> : el postulado andinista . . . . .	94
Indoamericanismo y continentalismo. . . . .	117
Nación y educación: no existe el vademécum, el arca de la nacionalidad. . . . .	129
Indigenismo literario en el <i>Boletín Titikaka</i> . . . . .	134
4. Nueva estética en el <i>Boletín Titikaka</i> . . . . .	151
Reunión de la técnica nueva y la visión propia . . . . .	151
Glosario de arte nuevo, barricadas de América. . . . .	188
Conclusiones . . . . .	205

Anexo: correspondencia entre Gamaliel Churata	
y José Carlos Mariátegui . . . . .	215
De Gamaliel Churata a José Carlos Mariátegui . . . . .	215
De José Carlos Mariátegui a Gamaliel Churata . . . . .	230
 Bibliografía . . . . .	 233

pronunsiada la palabra keswa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano signifiqa RROQA DE PLOMO ¡qe ejspresibo nombre para una editoryal! Parodyando podría desirse qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroca de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso. y bien pwes —la editoryal titikaka bajo la direjsion de jobenes de ideales ampliamente umanos que son los mas grandes ideales de la epoka i quyo BOLETIN es ya una rebelasyon biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas —keswas i aymaraws de la rrejion— desde su desanalfabetissasyon qon la qartilla asta su qultura propya con el peryodiqo y el libro propios.

FRANSISQO CHUQIWANKA,  
“ortografia indoamericana”,  
en *Boletín Editorial Titikaka*,  
diciembre de 1927, p. 71.

## INTRODUCCIÓN

El *Boletín Titikaka*, publicado en la ciudad de Puno entre los años 1926 y 1930, es sin duda un caso peculiar de publicación literaria y político-cultural en el marco de los movimientos históricos de vanguardia en América Latina. La particularidad tiene varias facetas: por un lado, destaca que una publicación que no alcanza las dimensiones de una revista (son cuatro páginas) y que fue editada en una pequeña y aislada población del sur andino, lograra darse a conocer y ocupar un lugar entre las publicaciones continentales que en la década de los veinte se definen como vanguardistas y participan de las discusiones que entonces provocara el llamado “arte nuevo”. Sorprende, como consecuencia, la capacidad de generar relaciones nacionales e intercontinentales, redes intelectuales, forjadas mediante la técnica del canje (y no la venta). Finalmente, la particularidad más importante es haber sabido conjugar entre sus páginas dos tendencias en apariencia divergentes, la del impulso de renovación artística que se da en la década de los veinte (la vanguardia), del cual el *Boletín* hace propaganda, y la del indigenismo:<sup>1</sup> defensa de la cultura y

<sup>1</sup> El término indigenismo es complejo y conflictivo ya que ha sido utilizado para referirse a tendencias sociales diferentes en distintos momentos de la

los derechos indígenas, del indio como representante y base de la nacionalidad, también de un arte con raíces en la naturaleza y la cultura andinas. Juntas ambas vertientes, esta pequeña publicación resulta una expresión atípica del fenómeno vanguardista de la década de los años veinte. El estudio del *Boletín* deviene como consecuencia un revelador de las variadas facetas que la vanguardia adopta en América Latina. Es editado en un lugar completamente alejado del imaginario cosmopolita asociado a las vanguardias, una pequeña ciudad aislada geográficamente, con una población mayoritariamente andina, sin centros universitarios, pero genera un producto y una conversación con las vanguardias. Esta tensión entre dos herencias, la occidental y la andina, entre dos impulsos, el de la modernización y la revaloración de lo ancestral, de la tradición andina, proporciona al *Boletín Titikaka* un sello particular y lo hace de difícil clasificación.

Algunas preguntas que suscita esta aparente discordancia: ¿por qué sería el *Boletín Titikaka* una publicación vanguardista siendo al mismo tiempo indigenista? ¿Es posible pensar estos dos elementos antitéticos conformando un solo sintagma? ¿No es la vanguardia una expresión cosmopolita, urbana, que se inscribe en un proceso de modernización que tanto seduce al artista como crítica (utilizando las palabras de Marshall Berman)? ¿Y no es el indigenismo un movimiento estético, político, que busca la reivindicación y liberación del indio? ¿No es la vanguardia una reivindicación del arte puro o del “arte por el arte”, mientras el indigenismo no puede desprenderse de su vínculo con la

---

historia independiente de Perú. En este trabajo aludo, con dicho término, al movimiento político y estético que se dio en Perú en la década de los veinte y al que se le dio precisamente ese nombre. Para conocer los movimientos indígenas de las primeras décadas del siglo XX y sus antecedentes en el siglo XIX, véanse Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, y José Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo en el Altiplano*, Lima, Treintaitrés, 1982.

realidad de la circunstancia indígena (subyugado, explotado)? Ni la vanguardia que defiende el *Boletín* puede reducirse a innovaciones formales, conquistas de la técnica, ni el indigenismo que promueve se inscribe en la denuncia y la reivindicación sin aliento estético. Es el cruce, lleno de tensiones irresueltas, entre ambos, vanguardia e indigenismo, el que convierte a la publicación puneña en un ejemplo de naturaleza peculiar en el campo de las publicaciones vanguardistas de la década de los veinte en América Latina. A estos dos términos también podría sumarse, sobre todo desde la segunda mitad de 1927 y de forma más franca desde 1928, un tercero, ligado al socialismo y en general a la revolución. A partir de determinado momento los ensayos y las discusiones sobre la vanguardia se ligan a proyectos políticos vinculados con la revolución y tanto la vanguardia como el indigenismo se vuelven “revolucionarios”. En definitiva, el estudio del *Boletín Titikaka* contribuye a dotar de una visión más compleja tanto a los movimientos vanguardistas como a los indigenistas, así como a las redes intelectuales que se trazaron en la década de los veinte entre los países del continente; también permite visualizar las tensiones del campo cultural peruano en la segunda mitad de la misma década y, en general, proporciona elementos que aportan a la historia intelectual y cultural de nuestro continente, tanto como a la historia literaria.

En los últimos años el estudio de las revistas culturales ha ido creciendo y adquiriendo autonomía; los historiadores ven en ellas una fuente para el estudio de grupos y redes intelectuales, un medio para conocer las tensiones dentro del campo cultural.<sup>2</sup> Alejandra Pita y María del Carmen Grillo señalan que:

<sup>2</sup> Véase Alejandra Pita y María del Carmen Grillo, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, en *Temas de Nuestra América*, núm. 54, julio-diciembre de 2013, pp. 177-194.



Dada su objetiva intencionalidad de ser un medio de expresión privilegiado, las revistas permiten visualizar las principales tensiones del campo cultural de un periodo, ubicándose en la intersección de los proyectos individuales y grupales que muestran las preocupaciones estéticas, políticas y de identidad de la modernidad.<sup>3</sup>

Esta es la perspectiva que alienta el presente estudio de la hoja cultural llamada por la crítica *Boletín Titikaka* (más adelante me referiré a los cambios que se fueron dando en la denominación de la publicación). El análisis de las revistas permite visualizar las tensiones en el heterogéneo campo cultural peruano, dominado por los intelectuales de Lima, el “centro irradiador de cultura”, que en la década de los veinte ve surgir numerosos grupos que desde ciudades de provincia (a menudo ubicadas en la sierra, en los departamentos de población mayoritariamente indígena quechua o aymara) como Cusco, Arequipa, Puno, promueven proyectos culturales muy diferentes, opuestos incluso a los de la capital costeña, vinculados con el indigenismo y el andinismo. La lectura de los textos que contienen estas publicaciones permite conocer los conflictos y debates que guiaron el proceso de modernización cultural en el Perú de los veinte.

Ese es el otro contexto importante del *Boletín Titikaka*. En las primeras décadas del siglo xx se vivió un proceso de modernización en Perú (en general en América Latina) en el que se involucraron los sectores medios y provincianos; al participar estos sectores de este impulso modernizador el panorama se modifica: “la reactivación del problema regionalista en América Latina fue consecuencia de la modernización que comenzó a penetrar zonas apartadas, inmovilizadas, o en decaimiento”.<sup>4</sup> Por primera vez un grupo de intelectuales, siguiendo la estela de Manuel

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>4</sup> Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 68.

González Prada, busca vincular y trazar puentes entre las regiones y el centro limeño. El impulso modernizador (de base económica), aunque superficial en la mayor parte de las regiones pues se montaba sobre una sociedad oligárquica y feudal, se ve acompañado de una defensa por parte de los intelectuales y artistas de una modernización en el terreno artístico (lo que se conoce como las vanguardias, asociado a una “nueva estética”, a un “nuevo arte”). Es decir que aunque el fenómeno vanguardista ocurre en el campo artístico, se registran encuentros frecuentes (especialmente en la región andina) entre la vanguardia artística y los movimientos de renovación política y social que proponían intelectuales, campesinos, obreros, estudiantes: la vanguardia estética se entrecruza con la vanguardia política.

El término modernización lo voy a utilizar para referirme entonces a los procesos sociales y económicos que se inscriben en un mercado capitalista mundial siempre en expansión y que dan origen a la vorágine llamada modernidad.<sup>5</sup> Conservo el de vanguardia (modernismo en los ámbitos académicos anglosajón y brasileño) para aludir a los movimientos estéticos que propugnan un cambio y una renovación en el arte, una ruptura con la llamada tradición; también son vanguardistas, asimilando la concepción estética, los movimientos políticos que propugnan un cambio y una ruptura del mismo tipo, revolucionario, en el campo de lo social. En las dos esferas la vanguardia se propugna como revolucionaria.<sup>6</sup> El estudio del *Boletín Titikaka* se ubica

<sup>5</sup> Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1988.

<sup>6</sup> Dice Fernanda Beigel “A pesar de que el fenómeno vanguardista ocurrió específicamente en el campo de la producción cultural, en América Latina se registraron innumerables encuentros entre sujetos provenientes de esa esfera y el ansia de renovación política y social que anidaba en otros intelectuales, estudiantes, obreros y campesinos. Incluso surgieron experiencias que intentaron articular programas estéticos con programas políticos, llevando a fondo



dentro de un vanguardismo estético-político que se hace visible en prácticas colectivas como la hoja cultural que nos interesa. Fernanda Beigel se refiere a este vanguardismo del siguiente modo, señalando su rechazo del estado oligárquico y las instituciones que lo acompañaban:

Cuando hablamos de “vanguardismo estético-político” nos estamos refiriendo, entonces, a grupos culturales que pretendieron romper las modalidades de producción artística vigentes y se encontraron con la necesidad de quebrar todo un régimen político y social. Este vanguardismo, que arrojó productos artísticos y propuestas político-culturales, estuvo marcado por un conjunto de situaciones que confluieron radicalizando el campo cultural.<sup>7</sup>

Una característica de este vanguardismo estético-político sería su alianza con sectores sociales emergentes como los estudiantes, obreros e indígenas. En el caso del *Boletín* su vinculación es sobre todo con los indígenas, aunque el líder del proyecto, Gamaliel Churata, también había tenido contacto con obreros del ramo de la imprenta y la tipografía, a la que se vinculó desde muy joven, casi niño; de hecho a los quince años se enfrenta a un gamonal y escribe artículos en *La Voz del Obrero*; también desde adolescente se acercó a las luchas campesinas de la zona y estuvo cerca de la Asociación

---

el espíritu más radical del vanguardismo. Así como pueden distinguirse las innovaciones formales ejecutadas en una obra individual, que merecen estudios específicos, también puede disecarse un conjunto de prácticas colectivas vanguardistas en las primeras décadas del siglo. Estas instancias —materializadas en revistas, tertulias, congresos, manifiestos y grupos culturales— muestran el alcance del fenómeno y explican algunos de sus efectos en el campo intelectual. Se trata, en definitiva, de un conjunto de prácticas que fueron más allá de la experimentación artística y contribuyeron, justamente por ello, en la legitimación de corrientes de vanguardia en el campo cultural.” En *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2006, p. 28.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 30.

Pro-Indígena (de la que fue delegado). Esta vinculación con el mundo quechua-aymara del altiplano puneño define otro contorno del vanguardismo estético-político del *Boletín*, su andinismo.

Entre la crítica dedicada al estudio de las vanguardias latinoamericanas existe ya el consenso de que no fueron movimientos meramente imitativos de los europeos sino que las propias condiciones históricas, sociales y ciertamente artísticas determinaron que los ismos que surgían a este lado del continente tuvieran su peculiaridad, algo que escritores del periodo de los años veinte se dedicaron ya a señalar, como César Vallejo, Juan Marinello o José Carlos Mariátegui.<sup>8</sup> César Vallejo llamaba a distinguir, desde la capital vanguardista en que se encontraba desde 1923, París (en “Poesía nueva”, *Favorables-París-Poema*, núm. 1, julio de 1926), entre las simples innovaciones que se quedaban en la exploración técnica, formulaica (que a menudo no era tan nueva), y aquellas otras, más profundas, de mayor trascendencia también, que afectaban a la “nueva sensibilidad”.

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Véase, entre otros, Raúl Bueno, “Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”, en *Hispanamérica*, año 24, núm. 71, 1995, p. 35. Asimismo, Nelson Osorio, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115, enero-junio de 1981, pp. 227-254, y Yasmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las Revistas Culturales de los años veinte*, Lima, Horizonte, 1999.

<sup>9</sup> Tomado de Nelson Osorio [ed., selec., pról., notas y bibliografía], *Manifestos, proclamas y polémicas de vanguardia*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 189 y 190.



Mariátegui, también en ese mismo 1926, señalaba que la nueva poesía era, en su expresión europea, fundamentalmente urbana y cosmopolita, una moda que con dificultad podía aclimatarse a la realidad peruana. Entre fórmulas para hacer arte a la moda, o herramientas para captar lo propio, los debates sobre el arte nuevo y su “adaptación” a la propia realidad van a tener una presencia reiterada en publicaciones como el *Boletín Titikaka* fundamentalmente desde 1926, una especie de *annus mirabilis* para las revistas vanguardistas peruanas. El estudio del *Boletín* permite conocer precisamente las características propias, “originales”, del vanguardismo latinoamericano, así como los debates que se dieron en el campo cultural peruano.

“Cada vez son más los estudios que vienen reconociendo las condiciones de originalidad, especificidad y relativa autonomía de las distintas manifestaciones del vanguardismo poético hispanoamericano”,<sup>10</sup> dice Raúl Bueno, una peculiaridad que surge como consecuencia de unas condiciones históricas diferentes, de los distintos procesos históricos y sociales, lo que influye en una “nueva sensibilidad” distinta a la europea. Al inscribirse en procesos históricos y sociales singulares, los cambios estilísticos, formales, que propicia la vanguardia, adquieren una funcionalidad y un significado insólito.

Las vanguardias artísticas latinoamericanas irrumpen en los distintos campos culturales del subcontinente con un impulso que podríamos denominar rupturista: ruptura con la tradición, como han señalado los críticos (Octavio Paz o Saúl Yurkievich), ruptura con moldes genéricos (especialmente aquellos ligados con el realismo o, de forma más general, con concepciones miméticas del arte). Un impulso rupturista que se alimentaba de una ambigua relación con los disparejos procesos de modernización y que, aun cuando se hacían más visibles en los centros urbanos, co-

<sup>10</sup> Bueno, *op. cit.*, p. 37.

menzaban a afectar y a modificar los modos de vida tradicionales. Los propios artistas expresaron en las revistas literarias y culturales que proliferaron en la década de los veinte, las pugnas entre la llamada “poesía pura” (o en general el “arte puro”) y la que los partidarios de aquella denominaban como “poesía impura”, por estar anclada en la anécdota. En México los poetas del llamado grupo de los Contemporáneos se reunieron a discutir estos temas y en general escribieron sobre las características del “estilo moderno”. Podríamos decir que pocos fueron los países y campos culturales donde no se produjeron reacciones y comentarios frente al empuje de este “arte nuevo” que venía a modificar, junto con las expresiones artísticas, el lugar tradicional del artista en la sociedad, al tiempo que se subía otro peldaño en el proceso de autonomización del campo literario. El nuevo lugar (que venía construyéndose desde los años finales del XIX)<sup>11</sup> para la expresión o manifestación de las opiniones, que a veces tomaron el rumbo de las disputas o las polémicas, fue la prensa y en particular las revistas literarias y culturales. De esta forma las primeras décadas del nuevo siglo, en especial los años veinte, vieron surgir (y con frecuencia desaparecer al poco tiempo) un número abundante de publicaciones periódicas. Se puede hablar de un periodo de apogeo del periodismo cultural, un instrumento fundamental de conocimiento y propaganda que ocupa un lugar importante en la vida cultural, literaria y política del escenario de los años veinte; su estudio se convierte en un medio adecuado para conocer desde hoy los movimientos intelectuales y artísticos que se dieron en las primeras décadas del siglo pasado.

<sup>11</sup> Para abundar en la importancia de la prensa en las décadas finales del siglo XIX y su papel en el proceso de diferenciación y autonomía del campo literario, desvinculado de la política que le había otorgado a lo largo del siglo un sesgo particular, véase Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

En los años veinte parecerían concentrarse las manifestaciones de, por un lado, este “arte nuevo” de pretensiones rupturistas y, por otro, de las muestras de las remociones que iba sufriendo el lugar de lo artístico, como forma de reelaboración y punto de vista sobre lo real, y aunado a ello, el del intelectual o el artista. El estudio de las revistas se convierte así en una posibilidad de entrar en el ojo del huracán de las revueltas. Allí es posible observar el movimiento de desquicio de algo que todavía no encuentra la posibilidad del remolde. Este movimiento es el que quisiera observar en la revista *Boletín Titikaka* y es el objeto de este libro. La peculiaridad del proyecto de este *Boletín*, en el marco de las publicaciones de corte modernizador, es sin duda su postura “indigenista”, “andinista”,<sup>12</sup> “indoamericanista” (movimientos todos ellos asociados con el polo de la tradición y no tanto con el de la modernización), que en combinación con la franca defensa de la nueva estética vanguardista, da como resultado una publicación singular: el impulso literario renovador (enfrentado fundamentalmente por intelectuales mestizos cercanos a la cultura y la lengua aymara o quechua) debe sumar la defensa de la menospreciada cultura de los pueblos indígenas. Es una forma de mostrar la necesidad de incorporar a los indí-

<sup>12</sup> Fernanda Beigel define del siguiente modo el andinismo: “utilizamos el término ‘andinismo’ especialmente con referencia directa a una corriente que expresó el rescate urbano de un conjunto de prácticas políticas y culturales propias de los pobladores de la sierra peruana, cuestionadoras de la feudalidad y el gamonalismo. En los años 20, esta variante del ‘indigenismo’ dejó de lado la idealización romántica del pasado incaico para trabajar sobre la imagen y los problemas del indio del presente. Fue una tendencia promovida por importantes intelectuales provincianos, bautizada en esta época como ‘andinismo’ (en un sentido más amplio que el ‘serranismo’) y, a pesar de su ‘defecto homogeneizante’, debe destacarse porque marcó una diferencia con el modernismo romántico”. Véase Fernanda Beigel, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 75.

genas en el proyecto modernizador de corte nacional (pero con una mirada asimismo continental o “americanista”). El lugar de enunciación de estas posturas no podía ser Lima sino que se enclava en una pequeña ciudad de provincia situada en la cuna de la cultura aymara (en los márgenes del lago Titikaka) y centro asimismo de importantes y constantes levantamientos campesinos en las décadas anteriores y hasta hoy en día. Cynthia Vich define al nuevo intelectual que se va formando y el papel del periodismo en esa conformación: “Se trataba de un intelectual de origen mestizo, ubicado fuera de la estructura de poder, que sin embargo —desde su propio proyecto *letrado*— aspiraba a democratizar y descentralizar el campo cultural latinoamericano”.<sup>13</sup> Antonio Cornejo Polar ha señalado también que lo decisivo del periodo fue el surgimiento de un nuevo sujeto productor de cultura:

En términos gruesos se puede decir que se trata de la emergencia de un nutrido elenco intelectual que proviene de las capas medias con frecuencia de origen provinciano, especialmente numeroso en lo que toca a la literatura, y casi siempre dispuesto a combatir al orden oligárquico y su régimen cultural. Ciertamente este nuevo sujeto produce (y de alguna manera es configurado por) un nuevo lenguaje; un nuevo lenguaje que, como tal, no sólo implica otras normas y usos lingüísticos, incluyendo los literarios, sino también distintas formas de socialización, cierto que tangenciales, subrepticias y hasta casi imperceptibles en los ámbitos generales de las esferas públicas y privadas, pero de alguna manera presentes en la institución literaria. Por supuesto, toda esta problemática tiene que ver en más de un sentido con la de la modernidad aunque en este caso se trata de una modernidad, como la andina, varias veces periférica.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 15.

<sup>14</sup> Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana Editores/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003, pp. 146 y 147.

El *Boletín* puede ser leído como un proyecto revelador de las dificultades que entrañaba la construcción de un discurso vanguardista e indigenista al mismo tiempo, de las contradicciones de los propios movimientos indigenistas y de los esfuerzos que implicaba querer que este vanguardismo andino penetrara en los movimientos culturales hegemónicos (localizados en Lima). Si Julio Ramos ha mostrado cómo hacia finales del XIX las esferas de la política y del saber cultural se van diferenciando y adquiriendo valores autónomos, se podría decir que el *Boletín* se inscribe en una vinculación entre literatura y política que podría parecer más propia del siglo anterior. Es un revelador asimismo de las facetas diferenciadas del vanguardismo, no necesariamente sinónimo de ruptura cosmopolita.

En su auto-imagen, el Grupo buscaba funcionar como una especie de correa de transmisión entre la metrópoli (Lima) y la “periferia interna” configurada por una ciudad andina como Puno; entre una “ciudad letrada” criolla-oligárquica limeña y los intelectuales regionales y mestizos de clase media; entre el Estado nacional y la población indígena con sus propias reivindicaciones y prácticas culturales.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> John Beverley en el prólogo a Ulises Juan Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA)/Banco Central de la Reserva del Perú, 2002, p. 16. También Mauro Mamani señala la doble direccionalidad del proyecto de Gamaliel Churata: “Situado geoculturalmente en Puno, estableció vínculos en dos direcciones: hacia adentro, con los movimientos culturales del interior del país (Cusco, Arequipa, Juliaca), y hacia fuera, abriendo la comunicación con los pueblos americanos y del mundo. Así, el *Boletín Titikaka* se configuraba como una revista *tinkuy*, porque se daba un encuentro tensional de discursos ‘distintos’ y ‘distantes’”. Mauro Mamani, *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012, p. 14.

En el caso peruano, la revista quizá “más importante” de la segunda década del siglo, con una repercusión mayor, es *Amauta*, la revista de José Carlos Mariátegui que ve la luz en los mismos años del *Boletín*, entre 1926 y 1930 y que, como la publicación puneña, está ligada a las labores de una editorial (Minerva en este caso). Otra revista del mismo año es *Trampolín*, *Revista Supracosmopolita*, *Hangar* (ex *Trampolín*), *Rascacielos-ex-Hangar* y *Timonel* (una misma revista en cuatro folletos, publicada entre octubre de 1926 y marzo de 1927). Se puede identificar, para las publicaciones periódicas peruanas, un *annus mirabilis* en este 1926, y un periodo muy particular (sumamente activo) en este trecho de 1926 a 1930: son publicaciones que nacen juntas y se acaban al mismo tiempo (con la caída de Augusto Leguía, las consecuencias de la crisis del '29 y la dictadura de Luis Miguel Sánchez Cerro, la represión).<sup>16</sup> En 1927 surgen: *La Sierra* (Lima, 1927-1930), *Kuntur* (Cusco, 1927), *Atusparia* (Ancash, 1927-1928), *Chirapu* (Arequipa, 1927-1928).

Un buen número aparece en ciudades de provincia (Cusco, Puno, Arequipa, Ancash) y en las editoriales o textos manifiestarios<sup>17</sup> señalan su oposición a una prensa limeña vinculada con el poder y las tendencias oligarcas peruanas. Las revistas culturales de provincia manifiestan la necesidad de reformas y transformaciones sociales y en general su “voluntad de autonomía” respecto al poder. Fernanda Beigel estudia en *El itinerario y la*

<sup>16</sup> Jazmín López Lenci ha estudiado en *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú...* el fenómeno del vanguardismo literario peruano mediante el abordaje de un conjunto amplio de publicaciones que surgen en los años veinte e incluso antes, pero en particular analizando ciertos textos programáticos que la autora considera como “manifiestos”, aun cuando no hayan sido publicados con esa intención. El análisis de los textos manifiestarios es el modo de acercarse a la comprensión del campo intelectual peruano y sus dinámicas cambiantes en ese periodo.

<sup>17</sup> Véase López Lenci, *op. cit.*

*brújula* la conformación de un sistema literario latinoamericano que tendría, en la polarización entre el desarrollo regional y la producción de las capitales (lo que Ángel Rama denominó como el conflicto entre cosmopolitismo y regionalismo), un elemento dinamizador de la autonomía del campo literario en los centros urbanos del interior de los países. Así, las teorizaciones indigenistas (o negristas en otros contextos como el cubano) serían muestras de un empuje del interior capaz de oponerse a “la dominación homogeneizadora de las capitales”.<sup>18</sup> Más que pensar en una dinámica de dos fuerzas en oposición, Beigel prefiere señalar la consolidación, en las primeras décadas de los veinte, de un sistema literario con importante desarrollo regional, ligado a la proliferación de instancias culturales como las revistas, panfletos y hojas, que comenzaron a rodear a los primeros grupos literarios. Esta ampliación de los nuevos espacios culturales colectivos es incomprensible en el caso de Perú sin el acercamiento a las publicaciones periódicas que se desarrollan en las provincias. Publicaciones que sirvieron

como vehículo de la protesta social y las rupturas estéticas que se desarrollaron hacia proyectos colectivos, no sólo en aras de integrar el arte con la vida sino de reformular las reglas del arte. Pero en el camino se encontraron con un conjunto de sujetos que promovían una ruptura radical de las relaciones sociales y de poder, con lo cual la mayoría de nuestras vanguardias se vincularon con proyectos político-culturales provenientes del estudiantado, la rebelión indígena o el movimiento obrero.<sup>19</sup>

Es por ello que el rasgo principal del vanguardismo latinoamericano que destaca Beigel es su desarrollo en un terreno estético-político. Es en esta perspectiva donde podemos ubicar

<sup>18</sup> Beigel, *op. cit.*, p. 38.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

al *Boletín Titikaka*, inserto asimismo en esta dinámica entre el regionalismo y el cosmopolitismo de las capitales que no es solamente una oposición sierra-costa, como se expresa en numerosos artículos que aparecen entre sus páginas, sino un movimiento que pugna por hacerse visible e influir en la conformación de un campo literario “moderno” (vanguardista en términos políticos y artísticos), fuera de la imposición homogeneizadora de la intelectualidad oligarca.<sup>20</sup> La pugna del regionalismo es por el reconocimiento de la heterogeneidad del campo literario peruano, un reconocimiento necesario para proponer un proyecto nacional de modernización. Es así que, siendo una propuesta de orden cultural y literario, puede ser observada como un proyecto político que afecta la conformación de la nación peruana teniendo como base su heterogeneidad cultural constitutiva. Este vanguardismo estético-político rechaza el estado oligárquico y las instituciones de resabios elitistas (universidades, academias...), manifiesta una preocupación por lo social, tiene una mirada política y se vincula con sectores marginados como indígenas, campesinos, obreros.

El lugar del *Boletín* en el campo intelectual peruano de los años veinte se debe apreciar en relación con una transformación significativa. Si en los primeros años del siglo xx el campo intelectual peruano está dominado por una clase política aristo-

<sup>20</sup> “Las ‘tertulias’ de las provincias del interior de Perú, por ejemplo, dejaron de ser instancias aristocráticas de consagración de poetas ‘cursi’, de alta sociedad, para convertirse en centros de discusión doctrinaria, de recepción de las novedades políticas internacionales y aglutinamiento de los estudiantes rebeldes de las universidades. Estos núcleos hicieron posible la emergencia de poetas como César Vallejo, desde Santiago de Chuco. Cuando hablamos de ‘vanguardismo estético-político’ nos estamos refiriendo, entonces, a los grupos culturales que pretendieron romper las modalidades de producción artística vigentes y se encontraron con la necesidad de quebrar todo un régimen político y social.” Beigel, *op. cit.*, p. 39.

crática (el llamado civilismo) que tiene como centro la capital, Lima, poco después se produce el crecimiento de una clase media provinciana que será el motor de los fenómenos ideológicos y culturales de los años veinte.

La expansión cultural y educativa del periodo comprendido entre los años de 1900 y 1930, que va de la mano del incremento de las capas medias, puede leerse en la apertura de librerías y de nuevas editoriales, en el incremento de la población universitaria, en la creación de escuelas superiores, pero sobre todo en la actividad efervescente de periódicos y revistas entre 1919 y 1928. Es significativo el aumento acelerado de publicaciones periódicas, pues si en 1918 había 167 periódicos y revistas, ya en 1923 se contaban 228; y en 1928 eran 473, de las cuales 328 habían sido fundadas a partir de 1919.<sup>21</sup>

El estudio del *Boletín Titikaka* en el contexto de Perú de los años veinte permite apreciar que las características peculiares del vanguardismo peruano derivan no solamente del proceso de penetración del capital transnacional y de la adopción de un modelo de “modernización cultural” que en el plano de la literatura se vincula con las propuestas de autonomía del arte y de búsquedas alejadas del realismo mimético; al tiempo que la influencia (y el conocimiento) de las vanguardias europeas se percibe en los debates que se dan en las publicaciones periódicas, la emergencia de una generación de intelectuales preocupada por cuestiones sociales, en particular por la necesidad de considerar a la mayoría indígena en los proyectos nacionales, y muy vinculada a la actividad periodística, contribuye a dotar al vanguardismo peruano (o a una parte importante del mismo) de características peculiares. En este proceso de conformación de lo que se ha dado

<sup>21</sup> López Lenci, *op. cit.*, pp. 28 y 29. Véase José Deustúa y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, Cusco, Centro de Estudios “Bartolomé de las Casas”, 1984.

en llamar el vanguardismo indigenista, las revistas, hojas sueltas, boletines, ocupan un lugar fundamental:

La imagen del nuevo sujeto productor de bienes culturales se forjó en periódicos pequeños, revistas y hojas sueltas, instaurado como el espacio privilegiado para las empresas legitimadoras de los programas estéticos y de las nuevas posiciones instituidas o ‘tomadas’ por éste dentro del *campo intelectual*. Es por ello que la mayoría de las revistas andinas construirán un discurso focalizado en definir y propagandizar la naturaleza de su propia constitución como órganos liberadores de conciencias y de difusión de valores andinos.<sup>22</sup>

En efecto, a menudo se trata de pequeñas publicaciones, como las cuatro hojas que conforman el *Boletín Titikaka*, pero con una sostenida actividad propagandística del ideario vanguardista y del andinismo estético, avalada por una extensa red de canjes, que logran tener repercusión en el campo cultural peruano de la segunda mitad de los años veinte.

Fernanda Beigel<sup>23</sup> apunta hacia el lugar privilegiado que las revistas culturales ocupan a la hora de querer adentrarse en las complejidades y el funcionamiento de un campo intelectual en determinado momento. La autora califica a las revistas como *textos colectivos* que permiten conocer los proyectos político-culturales desarrollados en un periodo. Es decir que, aun cuando a menudo aparezcan lideradas por un intelectual (como es el caso del *Boletín Titikaka* con Arturo Peralta-Gamaliel Churata), y por supuesto sean el resultado de muchas firmas, puede observarse el conjunto de la revista como un texto que interviene en el campo cultural del momento, tomando ciertas posiciones

<sup>22</sup> López Lenci, *op. cit.*, p. 20.

<sup>23</sup> Fernanda Beigel, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, núm. 30, enero-marzo de 2003, pp. 105-115.



en las discusiones y siendo ella en sí misma una propuesta de cultura, un modo de concebir su lugar y el papel que está llamada a desempeñar en la sociedad.

En el mismo artículo la investigadora argentina señala que las revistas pueden ser

[...] analizadas aquí en tanto puntos de encuentro de trayectorias individuales y proyectos colectivos, entre preocupaciones de orden estético y relativos a la identidad nacional, en fin, articulaciones diversas entre política y cultura que han sido un signo distintivo de la modernización latinoamericana.<sup>24</sup>

En el *Boletín Titikaka* esta articulación entre política y cultura es ineludible y es precisamente lo que define la particular mirada hacia los movimientos de vanguardia y hacia las posibilidades de intervención del artista en la sociedad. El impulso programático del grupo y de la revista se define como de defensa de la cultura indígena (quechua y aymara fundamentalmente) y de la necesaria participación e inclusión del indio en los proyectos nacionales, el andinismo. A diferencia de lo que podía suceder con otras publicaciones literarias, en ésta la cuestión política no podía quedar al margen de las consideraciones estéticas. El *Boletín* constituye en ese sentido un ejemplo fundamental de articulación entre política y literatura, entre discurso literario y discurso político-ideológico.

En la presentación del primer número de *Amauta*, Mariátegui hace una reflexión sobre los nuevos tiempos que se viven; alude a que la revista no representa a un grupo sino que responde al espíritu de una época, y a la voluntad de crear un Perú nuevo. El comentario de Mariátegui sirve para pensar el “espíritu” que anima al *Boletín Titikaka*:

Esta revista en el campo intelectual no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 106.

desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo.<sup>25</sup>

La publicación del *Boletín* coexiste con un momento álgido tanto de los movimientos literarios vanguardistas como de los indigenistas, con los debates sobre lo que se dio en llamar el “problema indígena”, es decir, la preocupación por la heterogeneidad cultural y la reflexión sobre el lugar de los indígenas (no considerados en otros momentos de la historia independiente peruana) en el proyecto nacional. Como es bien sabido, estas expresiones discursivas provenían siempre de criollos y mestizos. Luis Veres ha señalado a Lima, Cusco y Puno como los tres centros principales de los proyectos indigenistas, con diferencias entre ellos:

el cusqueño sería más histórico y social, el puneño activó el debate literario, y el limeño incide en la dimensión política con la construcción del socialismo por parte de Mariátegui, cuyo pensamiento articuló por primera vez, de manera orgánica, las contradicciones sociales y culturales de Perú.<sup>26</sup>

Churata conocía los debates indigenistas que estaban teniendo lugar en Cusco y en Lima. El grupo Resurgimiento es de 1926, el

<sup>25</sup> José Carlos Mariátegui, “Presentación de *Amauta*”, en *Amauta*, año 1, núm. 1, septiembre de 1926. En <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta/htm> (fecha de consulta: 20 de septiembre, 2015).

<sup>26</sup> Helena Usandizaga (pról. a *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012) retoma el trabajo de Veres (*Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*), p. 25.

libro de Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, salió en enero de 1927. En ese mismo año se produce la que luego se ha denominado “polémica del indigenismo”, donde intervienen, además de José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, el propio Valcárcel, Enrique López Albuja, José Escalante (más adelante volveremos sobre la polémica). Al mismo tiempo el gobierno de Leguía adopta durante su oncenio (1919-1930) una retórica indigenista que no va más allá de procurarse adeptos. El *Boletín* se hace eco de todas estas reflexiones, disputas, publicaciones, que van construyendo lo que podríamos denominar “el discurso indigenista” de la década de los veinte y que contiene varias facetas, además de poder enfrentarse desde ángulos muy distintos, como un problema económico, social, político, cultural o literario. Con frecuencia la base económica y social que para Mariátegui era fundamental si se quería “resolver el problema”, se deja de lado en otros discursos que se vuelven idealistas, utópicos, poco “reales”. Las páginas del *Boletín* pueden ser vistas como un espacio donde las contradicciones se hacen visibles. De acuerdo con la terminología de Marc Angenot, ésta permite observar lo pensable y lo decible de lo que se puede denominar como “indigenismo vanguardista” o “vanguardia indigenista” en la segunda mitad de la década de los veinte.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Véase Marc Angenot, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010. Mauro Mamani define del modo siguiente las formas y los resultados de lo que denomina “batallas simbólicas y culturales”: “Las batallas simbólicas y culturales se suscitan como producto del encuentro o desencuentro entre matrices culturales diferentes e incluso contrapuestas. Este contacto genera complejos procesos socioculturales que tensionan los imaginarios de las comunidades en contacto, así como las modulaciones del pensamiento de los sujetos individuales o colectivo que habitan en ellas. Esta fragmentación sociocultural se evidencia en las diversas manifestaciones discursivas, como la política, el periodismo, la educación, el lenguaje y la filosofía, que contribuyen con la configuración de un imaginario nacional, que establece estructuras rígidas y dinámicas, que singulariza a una cultura y permite el contacto con otras.” Mamani, *op. cit.*, p. 139.

El *Boletín* pone en duda (o en crisis) varias imágenes consolidadas de las vanguardias: la visión urbana, su imagen de movimientos ligados a las nuevas metrópolis latinoamericanas (Buenos Aires, Río de Janeiro, México) y en general al crecimiento urbano, asociado asimismo con la expansión de la llamada modernidad y su apología del progreso tecnológico. Proyectos como el *Boletín* desmienten la visión urbana, cosmopolita de los nuevos movimientos artísticos, y permite hacer visibles las contradicciones que anidaban en numerosas aspiraciones de modernización que, más allá de los deseos, chocaban con una realidad social, cultural e histórica, llena de contradicciones y heterogeneidades. O quizá sea bueno rectificar, ya que un proyecto como el del *Boletín* es cosmopolita, como lo muestra la red de canjes que organizó (ciertamente entre las grandes ciudades del continente y algunas europeas como París o Madrid); pero ese cosmopolitismo o internacionalismo tiene como epicentro una pequeña ciudad andina. El estudio del *Boletín* ofrece por ello una mirada excéntrica de las vanguardias latinoamericanas, pues siendo una publicación que difunde y defiende el llamado arte nuevo, no responde al patrón urbano. El movimiento pendular al que responde se mueve entre el internacionalismo (cosmopolitismo, continentalismo) y el localismo, donde los proyectos rupturistas son aquilatados desde la atalaya de una pequeña ciudad que posee ricas tradiciones culturales y una historia que no pueden dejar atrás, al contrario, hay que traer al presente tradición e historia para incorporarlas a un proyecto modernizador. No hay ruptura con la tradición, ni se puede inaugurar la tradición de la ruptura; la originalidad consiste justamente en incorporar la tradición a la ruptura.

Mirko Lauer ha señalado que la vanguardia peruana es transitoria, un punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana; todos los poetas importantes de los años veinte transitaban por las vanguardias, tuvieron su momento vanguardista, pero éste pasó, fue parte de un camino que después tomó otro rumbo.

También menciona que el vanguardismo peruano es un valiente esfuerzo por implantar la modernidad allí donde todo la negaba:

Nuestro vanguardismo se confunde con la explosión de deseos de cambio y de modernidad en que nace la poesía contemporánea del Perú, aunque a ella concurrieron también factores políticos y literarios destinados a trascenderlo. Los mejores poetas de aquel momento estuvieron casi todos llamados a pasar a través del vanguardismo, no a permanecer en él. Y por su parte el propio país no entregó —como en el caso del vecino Brasil— elementos como para que la vanguardia se prolongara e hiciera por sí misma una tradición. Esta presencia de elementos sociales letales para la continuidad del movimiento se da en muchos de los países en que apareció, pero en el Perú se acusaron hasta hacer del vanguardismo apenas una pátina.<sup>28</sup>

Esta transitoriedad, como el mismo deseo de implantar la modernidad allí donde todo la negaba, puede aplicarse a proyectos editoriales como el *Boletín*, pero también a otros que corrieron una suerte similar en los finales de la década del veinte, como *La Sierra* y *Amauta*. Fueron transitorios porque las con-

<sup>28</sup> Mirko Lauer, “La poesía vanguardista en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, núm. 15, 1982, p. 77. Pero al mismo tiempo destaca el lugar central, la fecundidad que las vanguardias imprimieron a las letras peruanas: “Entre 1922 (el año de la semana de arte moderno de São Paulo, de la publicación de *Trilce*, del retorno de Diego Rivera a México y del programa del productivismo ruso) y 1931 (en el Perú el año de Sánchez Cerro y en la URSS año sindicado como de inicio del realismo socialista) son pocos los esfuerzos editoriales literarios o las obras personales de importancia que no participan de una u otra manera en el impulso vanguardista. *Trilce* de César Vallejo, *Simplismo* (1925) de Alberto Hidalgo, *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, o las revistas *Amauta* (1926-1930), *Boletín Titikaka* (1926-1931), *Poliedro* (1926) o *Trampolín-Timonel-Rascacielos-Hangar* (1926-1927) bastarán para justificar el tratamiento independiente del fenómeno en las letras peruanas, ya que ocupa una de las encrucijadas más fecundas que ha conocido el país en todos los terrenos de la creación literaria e intelectual.” *Ibid.*, p. 78.

diciones económicas y políticas (la crisis de 1929 con todas sus repercusiones en Perú, más la caída de Leguía y el golpe de estado de Sánchez Cerro) no permitieron la continuidad, hechos que también vinieron a poner en evidencia lo frágil, periférico e incompleto de la modernidad peruana. En el treinta y poco después no sólo desaparecieron las revistas mencionadas, también salieron de la esfera otras publicaciones que contaban con mayor público, como *Variedades* (la revista de Clemente Palma, que deja de salir en 1932) y *Mundial* (que lo hace hasta 1931).

El *Boletín Titikaka* puede ser leído entonces como una muestra, en el terreno de las ediciones, de proyectos de índole vanguardista (tanto en el sentido de la vanguardia política como artística) que manifiestan la fuerza con que entraron los ímpetus modernizadores, pero también la imposibilidad de sedimentarse en terrenos todavía muy cercanos a la antimodernidad (al feudalismo decía Mariátegui). Por otro lado, al entrar en regiones como la andina, necesariamente sufrieron cambios, adaptaciones de lo que fueron en centros urbanos cosmopolitas; en este caso, fue el indigenismo en su derivación andinista el que se mezcló con la renovación artística, dando como resultado una vanguardia diferente, “andina”.

Respecto al lugar que ocupan las ciudades de provincia en los vanguardismos peruanos de los años veinte, habría que recordar que buena parte de los poetas de la vanguardia peruana, son “provincianos”: César Vallejo, Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Armaza, Julián Petrovich (Óscar Bolaños), Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños), Luis de Rodrigo (Luis A. Rodríguez), Guillermo Mercado. Magda Portal y Martín Adán (Ramón Rafael de la Fuente) son limeños.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Mirko Lauer destaca sin embargo la transitoriedad de sus producciones vanguardistas: “Es preciso advertir, empero, que los nombres más ilustres no son necesariamente los que mejor encajan: en Vallejo o Adán la vanguardia es un momento, en el mejor de los casos una faceta efímera; Oquendo de Amat

Con el estudio del *Boletín* me propongo, por un lado, captar el programa que defiende y promueve el grupo editor, liderado por Gamaliel Churata (Arturo Pablo Peralta). Este programa, o manifiesto, que en términos de Fernanda Beigel se denominaría *editorialismo programático*, se define sin duda alguna como andinista. Es el andinismo (sumado al continentalismo, se verá después, a una perspectiva integracionista, nuestramericanista) el término que define el proyecto estético y político del grupo Orkopata y de los hermanos Peralta. Este andinismo, al estar considerado en el campo del arte, en particular de la poesía, adopta el impulso de renovación de las vanguardias, por lo que en términos artísticos el *Boletín* promueve una vanguardia andina.

El análisis del programa andinista lo divido en dos grandes áreas, por un lado el que se vincula con el indigenismo, que en el caso de Perú es un movimiento de defensa y reivindicación que tiene sus orígenes en el siglo XIX pero que en la primera década del veinte sufre una fuerte expansión, a partir de los numerosos levantamientos y luchas indígenas o campesinas, así como del surgimiento de ciertas asociaciones (la Pro-Indígena, por ejemplo) que intentan sistematizar la defensa y liberación de los indígenas. Los distintos indigenismos (estético-culturales, políticos, limeños, serranos) se expanden en las dos primeras décadas del siglo y en

---

no duró mucho más allá de su experiencia vanguardista; Alberto Hidalgo se dedicó a experimentar por su cuenta: mantuvo la concepción vanguardista del proceso creativo, pero descartó la retórica para volver a una versión política radical del modernismo que lo vio nacer; Xavier Abril se deslizó con elegancia hacia lo hispánico (y en eso es semejante a Adán); Peralta y Churata perfilaron el componente indigenista de su vanguardismo; Magda Portal se desplazó hacia la poesía política, compañera de su militancia. Es significativo que muchos de los poetas restantes, que aparecieron en las revistas de la vanguardia, prácticamente no volvieron a escribir luego de 1931: Serafín Delmar y Julián Petrovick tuvieron efímeros *comebacks* a mediados de los años cuarenta; de Oscar Cerruto, Amador Huanka y César Alfredo Miró Quesada Can no hablaban ya las revistas de poesía en los años treinta." *Ibid.*, p. 78.

la segunda constituyen una tendencia política y literaria fundamental en el campo cultural peruano. Mediante el análisis de los textos y ensayos de carácter indigenista que son publicados en el *Boletín*, quiero conocer el modo en que el grupo de Puno se posiciona frente al debate del indigenismo y qué tipo de indigenismo promueve, tanto en términos literarios como políticos o sociales.

En un segundo ángulo de la lectura del *Boletín Titikaka* abordaré el problema de la “nueva estética” y el programa que promueve el grupo (y sus líderes, Gamaliel Churata y Alejandro Peralta) en torno a la vanguardia artística. Siguiendo la misma dinámica, analizaré los principales ensayos en torno al tema así como la presencia de poemas de corte modernólatra. Revisaré el conjunto de nombres que aparecen con más frecuencia, su origen, la paulatina presencia de movimientos revolucionarios vinculados con las vanguardias estéticas, sobre todo en la segunda época de la publicación (la que comienza en agosto de 1928) y la red de canjes que se establece con prácticamente todo el subcontinente. En el mismo sentido que con el indigenismo, la posición del *Boletín* en las polémicas que generó el arte nuevo permitirá ampliar el conocimiento de las vanguardias históricas en América Latina y los modos de participación en estos movimientos.

Esos son los dos grandes ejes de análisis de la publicación, que por supuesto se entretajan y entran en relación tensa para conformar lo que se ha denominado la vanguardia andina. En ambos temas los análisis de textos se vinculan con las polémicas que circulan en el ambiente y que se leen entre líneas de los textos. Ello con el fin de hacer visibles las tensiones del campo cultural peruano (con quien dialoga el *Boletín*, y no tanto con el puneño, que quizá no existe). Cuando sea necesario nos detendremos en alguna figura importante por su repercusión nacional o internacional.

Junto a lo ya mencionado, el primer capítulo estará dedicado al análisis formal del *Boletín Titikaka*, los cambios internos que va teniendo y la significación que tienen (en términos ideológi-

cos) estas transformaciones aparentemente formales. El segundo capítulo se dedica a la figura del líder del grupo Orkopata, quien firma Gamaliel Churata a lo largo de todo el tiempo que sale a la luz el *Boletín*. Más que una biografía exhaustiva, interesa la relación de Peralta con el contexto histórico de levantamientos y luchas campesinas, es decir su vinculación personal con el indigenismo, el andinismo y, en general, con la cultura aymara-quechua. Es muy importante asimismo conocer su participación en proyectos culturales, en la creación de revistas (como *La Tea*, que precede al *Boletín Titikaka*) y su papel como lo que hoy llamaríamos de promotor cultural. El propio grupo Orkopata que crece a su alrededor, y que se reúne a leer y comentar los libros que Churata pone en sus manos porque llegan a la Biblioteca Municipal, puede ser analizado como ejemplo de promoción de la cultura y la educación. La crítica propone que el *Boletín Titikaka* es editado por el grupo Orkopata, y sería por ello su expresión programática. Sin embargo el grupo como tal (con ese nombre) no es visible en las páginas de la hoja cultural. Sí aparecen sus integrantes, el conjunto de adeptos puneños que publican sus poemas, sus relatos, que son entrevistados: Dante Nava, Emilio Vásquez, Emilio Armaza, Mateo Jaika, Diego Kunurana, Alejandro Peralta. Secciones como Nuestros canjes, Barricadas de América, las reseñas de libros y revistas que llegan a la editorial, son elaboradas siempre por Gamaliel Churata y Alejandro Peralta. El liderazgo del mayor de los Peralta es indiscutible a nivel editorial, es el líder del proyecto, aun cuando su hermano esté en cada número y sea el poeta que más aparece en los años que sale a la luz, y a Demetrio Peralta (Diego Kunurana) se le deban casi veinte xilografías en todo el devenir del *Boletín*. Sin negar al grupo, creo que Gamaliel Churata es quien proporciona el sello a la publicación.

Al final del libro incluyo un anexo con la correspondencia entre Churata y José Carlos Mariátegui: siete cartas dirigidas a Mariátegui, y una a Gamaliel Churata, escrita muy poco antes

de la muerte de Mariátegui. La correspondencia alude a las publicaciones que ambos encabezaban y a la situación tanto social como personal.

Queda una gran pregunta sin resolver: ¿quiénes eran los lectores del *Boletín Titikaka*? Hay quien dice que la publicación puneña era totalmente desconocida en el medio de la pequeña ciudad al lado del Titikaka. Pocos debieron ser sus lectores en Puno, quizá el grupo Orkopata un tanto ampliado, pero no demasiado. Los canjes hablan de que llegaba a Argentina, a Uruguay, a Bolivia, a Chile, a México... ¿pero quiénes eran los lectores, los exiliados amigos, algunos intelectuales, escritores que agradecían la llegada de la hoja puneña? No sabemos cuál fue el tiraje del *Boletín*. Pero se trata sin duda de un gran esfuerzo por incidir, por manifestarse, por comunicar, por opinar en los dos grandes debates de la segunda mitad de la década de los veinte, el que se refiere a la reivindicación de la historia y la cultura viva indígena y su papel en la nueva nación a construir, y el de las vanguardias artísticas, la forma del arte nuevo y su lugar en los procesos sociales.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Dos son los libros dedicados en su totalidad al estudio del *Boletín Titikaka*, uno es el de Juan Ulises Zevallos, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad ayмара y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*, y el otro es de Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardias en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. El primero centra su objeto en la representación del indígena que el grupo Orkopata, y Gamaliel Churata, llevó a cabo en el *Boletín* como parte de un proyecto de nación. Se trata de un muy buen trabajo centrado en el problema de la nación. El libro de Cynthia Vich estudia la propuesta indigenista vanguardista del *Boletín* y abarca al mismo tiempo todas las aristas del proyecto ideológico del grupo Orkopata, como la pedagógica o la que afecta a la revolución ortográfica. Incluye también un anexo con los textos y autores publicados en el *Boletín*. En mi caso centro el estudio en el indigenismo-andinismo y el problema de la nueva estética, con la intención de mostrar los matices de ambos discursos, sus intersecciones y el diálogo con los discursos tanto indigenistas como vanguardistas de la década de los veinte, en una intención de contribuir a la historia intelectual del periodo así como a la historia literaria.

# EDITORIAL TITICACA

BOLETIN

PUNO

AGOSTO

1926

«Editorial Titicaca»—Puno-Perú S. A.—Talleres Tipográficos «Comercial» Calle Arequipa Nos. 63 65 67

## “ANDE” Y LA OPINION DE AMERICA

Por haber enfocado el panorama nativo con los cristales de una sensibilidad novísima y por haber logrado la realización verbal de su arte, mediante la metáfora y la síntesis desnudas, es usted un verdadero artista.

Si su arte en sí y como valor genérico merece elogios y cariño, en relación a nuestro pueblo, más amado por más pequeño, ese arte es digno de cualquier admiración. Hay que aplaudir hasta el esfuerzo tipográfico. La edición es digna de una gran ciudad y a través de ella nuestro Puno aparece magnificado y embellecido. Diríase que es una vasta urbe fecunda en artistas y múltiple en personas florecidas de sensibilidad y de imaginación.

Federico More  
BUENOS AIRES

Mil gracias por su libro “ANDE”, fuerte, cordial, de visiones claras y de espíritu nuevo, y gracias por haberme dado a conocer en él un alma de poeta.

Enrique González Martínez  
MADRID

He leído sus poemas con interés y simpatía. En ellos se revela un espíritu nuevo, personalísimo, con una privilegiada visión de las cosas, y que ha logrado dar a su obra, sobre todo, dos de las más salientes características del

arte moderno: intensidad y originalidad.

Su modalidad estética difiere de la mía, pero ello no me ha impedido apreciar el valor de su obra.

Gastón Figueira

MONTEVIDEO

He leído “Ande” con interés. Celebro mucho que su mentalidad se haya dirigido por los nuevos caminos. Pues yo como todo espíritu abierto a los nuevos vientos veo con simpatía estas manifestaciones verbales de la poesía enrubada hacia “la deshumanización del Arte”

Le felicito por su esfuerzo valioso, y cuento con que en América encontrará usted mucho eco, para seguir adelante en su obra interesante por todos conceptos.

Le ha tocado realizar a usted la formación del nuevo protoplasma ideal, que incuban todas las juventudes de América i del mundo.

Gustavo Adolfo Otero  
LA PAZ

Acabo de recibir su bello libro “ANDE”; lo he recorrido con vivo interés y lo leeré con delectación.

Antes de todo juicio quiero anticiparle mi cordial enhorabuena. “Ande” es la inicial del nuevo evangelio artístico del Perú.

Luis E. Valcárcel  
CUZCO

### NOTA EDITORIAL

La árdua labor que se ha impuesto la «Editorial Titicaca» acaso quedaría incompleta sino difundiera el éxito de sus publicaciones y no anunciara las que va a iniciar de inmediato.

Tal el objeto de este boletín. En el presente número ofrecemos un ramillete de valiosas opiniones suscritas por escritores eminentes de Iberoamérica, desde el gran poeta Enrique González Martínez, hasta Obisero Girondo, el audaz y triunfador poeta de «Veinte poemas para ser leídos en el tranvía», o sea desde México, el gran país cuya autocracia orienta los ideales de América, hasta Buenos Aires, donde se confluyen las herencias de Europa y producen un nuevo tipo de cultura.

Los demás pertenecen, ya a Federico More, ilustre hombre de letras de Puno, considerado por Blanco Penedra, como el más vigoroso prosador americano; ya a Moraga Bustamante, de Chile, poeta original y figura de primer orden en la nueva generación de su país; Luis Valcárcel, maestro de análisis, escritor pulcro, autor de libros virtualmente americanos; Gustavo Adolfo Otero, celebrado periodista de Bolivia, pluma irónica y fustigante o Gastón Figueira poeta uruguayo, valor indudable de esa hermosa república.

Y así iremos ofreciendo en sucesivos números las opiniones pronunciadas con motivo de «ANDE», opiniones periódicas de gran valor y que erigirán nuestro triunfo editorial y cimentan el prestigio del poeta Alejandro Peralta.

### F A L O

se intituló el libro que editaremos enseguida y cuyo autor, el poeta Emilio Armaza, es bastante conocido en el país y fuera de él.

EDITORIAL TITICACA

# editorial titikaka

B O L E T I N

PUNO

diciembre

1926

## e s t e t i c a a n d i n a

Recojí "Ande", nuevo en formato, en ideas y pujanza. Lo leí en compañía de varios poetas y todos estuvimos conformes en la briosa vitalidad que lo anima.

Yo sé decirle que fué uno de los primeros libros que he recibido de Perú, en tiempo y en predilección, demostrándome "Ande" que por fin se liberta la juventud peruana de su tradicionalismo.

En general, adolecen los libros nuevos del defecto de pensar en Europa o Estados Unidos; expresiones y términos maquinísticos cazados en magazines técnicos desnaturalizan la inspiración libre; pero Ud. ha reunido la técnica nueva a la visión propia. Expresarse constituye, seguramente, la virtud más alta de todos los tiempos en el poeta. Y Ud. se expresa.

México

MARÍA DEL MAR

Hace pocos años, a la primera lectura de sus poemas, pensé que llegaría Ud. a las cumbres altas, y no me he engañado. "Ande" es un libro de matices magos, admirable por sus visiones de la Naturaleza y su penetración del alma melancólica e ignorada del indio peruano; es una joya de intenso cromatismo emocional y un avance de mirajes nuevos.

Lima

JOSÉ MARÍA EGUREN

Grande como un folio antiguo. Una tapa severa y grave en que la palabra ANDE, a gruesas letras negras, parece un imperativo de triunfo para el poeta, cuya taz adusta, dibujada a cuatro líneas desproporcionadas, enseña sobre una cinta verde de tinta y sobre las cuatro cifras del año 1926, inscritas a lo ancho de la portada como graduaciones de una regla de trazos. Más papel que tinta. Más blancos que texto. Más margen que caracteres. Más espacios que líneas. Más grabados, imponentes, sombríamente expresivos y virilmente amenazadores, que estrofas.....

Así es este enorme libro de versos de Alejandro Peralta, el poeta del altiplano, tan extraña y pródigamente impreso por la Editorial Titikaka, que ha hecho en la obra un alarde airoso y llamativo doble; para su casa y para gloria de la obra, que así ha alcanzado un marco refulgente y una orla blanca e inmaculada para esa extraña y desconcertante poesía elaborada con salpicaduras del lago, con puñados de peñascos y con centellas de tempestad andina.

Yo conocía a Alejandro Peralta como un

e l í d o l o



por pacho mamani

ensayo xilográfico

1. EL *BOLETÍN TITIKAKA*,  
UNA FORMA CON SENTIDO:  
DE HOJA DE PROPAGANDA EDITORIAL  
A PUBLICACIÓN CONTINENTAL

El *Boletín Titikaka*, publicado entre 1926 y 1930 en Puno, una pequeña ciudad de 12 000 habitantes,<sup>1</sup> de población mayoritaria-

<sup>1</sup> Luis Veres Cortés, “Periodismo político y cultural en la década de los 20: el *Boletín Titikaka* y la propaganda”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 34, 2006. “Tamayo Herrera señala que de 1895 a 1932 se produce la ‘época de oro’ de la cultura en esta región. Con sólo un colegio de educación secundaria y sin vida universitaria, Puno, una ciudad de doce mil habitantes, contaba con cuatro periódicos: *El Siglo* (1914), *El Eco de Puno* (1899), *La Región* y *Los Andes* (1928). En Azángaro se publicaban varios semanarios: *El Sur*, *Korilazo*, *El Indio*, *La voz de Azángaro*, etc.; en Cabanillas, el periódico *Noticias* y *La Voz del Pueblo*. Los grandes diarios argentinos como *La Nación* y *La Prensa* llegaban a Puno cuatro días después de su publicación. Semejante actividad editorial puede dar alguna idea de la preocupación intelectual de su población. El apogeo de esta agitación editorial llegará con la revista *Ondina*, *La Voz del Obrero*, *La Tea*, del grupo Bohemia Andina y la publicación más importante de esta región el *Boletín Titikaka*, órgano de promoción del grupo Orkopata”. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/titikaka.html> (fecha de consulta: 14 de noviembre, 2014).

mente indígena, situada a 3 800 metros de altura en las orillas del que fuera la cuna de la cultura kolla, el lago Titikaka, es sin duda un caso especial de publicación literaria y cultural en la década de los veinte del siglo pasado y en el marco de la irrupción vanguardista en América Latina. Es sobre todo un fuerte revelador de las formas que fue adoptando el indigenismo en este periodo, en particular un cierto indigenismo que buscaba articular sus propuestas de “reivindicación” y rescate de la herencia de las culturas prehispánicas, con las propuestas estéticas de la vanguardia. Como ha señalado la crítica, se trata de una publicación donde vanguardia estética y vanguardia política (considerada esta última en torno a la inserción de la población indígena en los proyectos nacionales) no siguen caminos separados sino, por el contrario, buscan articularse. Este acercamiento a la publicación tiene como objetivo indagar en el proyecto estético-ideológico que se desprende de las páginas del *Boletín*, el cual está inserto en las polémicas que el llamado arte vanguardista despertó en la década de los veinte; en el caso del *Boletín* esta recepción de las vanguardias se acompaña, o mejor, va acompañándose a lo largo de sus números hasta el punto de ir haciéndose decisiva, de una defensa del llamado indoamericanismo, del cual forman parte las ideas de Uriel García sobre el indio nuevo, y una defensa del andinismo, ideas expresadas por el puneño Federico More en *Deberes del Perú, Chile y Bolivia* (de cuyo libro se transcribe un fragmento en la primera página del número de abril de 1927). Indoamericanismo y andinismo van dando el tono particular al tipo de indigenismo que el *Boletín* va construyendo o perfilando en distintos pasos de su andar editorial.

Antes de abordar los distintos aspectos de la propuesta estético-ideológica del *Boletín*, quisiera revisar la forma y los contenidos de esta “hoja” literaria y cultural que fue transformándose y orientándose hacia lo que, retomando las palabras de José Carlos Mariátegui, se llamó “indigenismo vanguardista” (pero que

quizá sería más preciso denominar “vanguardismo andino”). Sin embargo, la conciencia y la visibilidad de estas posturas no estaban en los comienzos de esta publicación que en sus primeros números exhibe la forma de propaganda, un boletín de propaganda editorial, y no tanto el de una pequeña gaceta, u hoja, cultural y literaria (a veces incluso política).

Varias son las cuestiones que dificultan la clasificación de esta publicación. En primer lugar el nombre, *Editorial Titikaka, Boletín*, con el que aparece. Se trata de una hoja doblada en dos que da como resultado cuatro páginas (de 32 por 22 centímetros).<sup>2</sup> Se adjudica a sí misma el título genérico de Boletín, el boletín de una editorial: la Editorial Titikaka, es decir es el órgano de propaganda de una casa editora (lo que ciertamente está un tanto alejado de la idea de una revista o una gaceta).<sup>3</sup> La imagen gráfica de lo que sería la portada, la primera hoja, contiene en la parte superior un rectángulo elaborado con grecas y en el interior, con letras mayúsculas de gran tamaño resalta “EDITORIAL TITICACA”, y con letra mucho más pequeña, abajo, BOLETÍN y PUNO, AGOSTO, 1926.<sup>4</sup> “Titicaca” aparece con “C”, pero en el siguiente número,

<sup>2</sup> A partir del número 25, las dimensiones varían a 44 por 34.5 centímetros.

<sup>3</sup> La nota editorial que aparece en un recuadro de la primera hoja no deja duda sobre el carácter propagandístico: “La ardua labor que se ha impuesto la ‘Editorial Titicaca’ acaso quedaría incompleta si no difundiera el éxito de sus publicaciones y no anunciara las que va a iniciar de inmediato. Tal es el objeto de este boletín”. *Boletín Titikaka*, Edición Facsimilar, dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, Universidad de San Andrés, 2004, p. 7. Todas las citas son tomadas de esta edición e incluidas entre paréntesis en el cuerpo del texto. Resulta interesante comparar estos comienzos con los de *Amauta*, la cual se desprende, como el *Boletín*, de una editorial, Minerva en el caso de *Amauta*. Por otro lado, los años en los que ambas publicaciones ven la luz coinciden en buena medida.

<sup>4</sup> En la parte inferior del recuadro en letra muy pequeña puede leerse: “Editorial Titicaca”-Puno-Perú S.A. – Talleres Tipográficos “Comercial” Calle Arequipa Nos. 63, 65, 67.

el de septiembre, hay ya indicios de la revolución ortográfica que el boletín apadrinará siguiendo las teorías de Francisco Churiqui Ayulo (expuestas en los números 17 y 25 del *Boletín*). De hecho buena parte de los textos que escribe el director de la publicación, Arturo Peralta (conocido como Gamaliel Churata), hacen uso de la ortografía fonética (no hay mayúsculas, tampoco comas o puntos). En el segundo número “editorial titikaka” aparece con “k” y escrito todo con minúsculas, siguiendo la misma idea revolucionaria sobre la ortografía (la cual se inscribe en el proyecto pedagógico de hacer accesible la escritura del castellano asimilándola a los sonidos del quechua). BOLETÍN sigue apareciendo debajo pero en tamaño mucho mayor al número anterior. Este diseño se mantendrá hasta el número de julio de 1927, es decir, un año, 12 números, lo que constituye un primer tramo del *Boletín*. A partir del número 13, BOLETÍN sube y se coloca encima de “editorial titikaka”, ya no es EDITORIAL TITIKAKA BOLETÍN sino BOLETÍN EDITORIAL TITIKAKA. El sentido de ser una publicación se impone sobre el hecho de ser una editorial que promueve sus publicaciones. Este cambio significativo, al resaltar el carácter de publicación periódica, coloca en primer término el deseo de intervención en el seno de la cultura que caracteriza a una revista o a una publicación periódica.<sup>5</sup>

De hecho, en el primer número, al centro, hay un recuadro con el encabezado de NOTA EDITORIAL que señala el objetivo del *Boletín*: difundir y anunciar las publicaciones de la Editorial Titikaka; también destaca la mirada “indoamericanista” ya desde el comienzo:

<sup>5</sup> En la nota editorial del número 3 se adelanta esta intención de ir más allá de la propaganda e ir dando forma a un proyecto de revista cultural: “Nos complace anunciar que desde este número, “Editorial Titikaka”, además de sus propagandas editoriales, insertará selecta colaboración del continente” (p. 15). Se revela asimismo la amplia red de relaciones continentales.

La ardua labor que se ha impuesto la “Editorial Titicaca” acaso quedaría incompleta sino [*sic*] difundiera el éxito de sus publicaciones y no anunciara las que va a iniciar de inmediato.

Tal es el objeto de este boletín.

En el presente número ofrecemos un ramillete de valiosas opiniones suscritas por escritores eminentes de Indoamérica, desde el gran poeta Enrique González Martínez, hasta Oliverio Girondo, el audaz y triunfador poeta de “Veinte poemas para ser leídos en tranvía”, o sea desde México, el gran país cuya autoctonía orienta los ideales de América, hasta Buenos Aires, donde se confunden las herencias de Europa y producen un nuevo tipo de cultura (p. 7).

Pero en el número 3, el de octubre, otro recuadro en la primera página, con la firma de LA DIRECCIÓN, señala: “Nos complace anunciar que desde este número, ‘editorial titikaka’, además de sus propagandas editoriales, insertará selecta colaboración del continente” (p. 15). Es decir, que las colaboraciones van a ir ocupando un lugar cada vez mayor al tiempo que la propaganda de la editorial va a llegar a desaparecer.

Entre agosto de 1926 y agosto de 1928 el *Boletín* aparece mensualmente de forma ininterrumpida completando 25 números.<sup>6</sup> A partir de esa fecha la publicación se interrumpe por tres

<sup>6</sup> El primer número se publica en la Tipografía Comercial de Puno; a partir del número 2 y hasta el 12 (julio de 1927) se imprime en los talleres de “El Eco” de Puno; del 13 al 25 (agosto de 1928) se imprimen en la Tipografía Fournier. Durante este primer tramo la publicación no lleva una numeración. Esta comenzará en la etapa de diciembre de 1928 con el número 25. La paradoja es que la última aparición de agosto de 1927 era realmente el 25 (es decir, hay dos números 25, uno elidido y otro expreso), aunque los propios directores no cuentan esta aparición en el momento en que hacen su “recuento”, titulado “Primer tramo de ‘Titikaka’”, y señalan la suspensión. Esto sucede en la última página de agosto de 1928: “Tócanos, pues, clausurar el primer tomo del boletín ‘titikaka’: Hemos publicado 24 números, que son 96 páginas, en las cuales pocas naciones de Indoamérica quedan sin representación” (p. 106). Es decir,

meses. El segundo número 25 (ahora sí numerado explícitamente, pues anteriormente se señalaba el mes solamente) aparece en diciembre de 1928 y le siguen también ininterrumpidamente ocho números más (hasta el 33, de agosto de 1929). De nuevo se interrumpe y el último número, el 34 (pero en realidad el 35 si se tiene en cuenta que hay dos 25), un monográfico dedicado a José Carlos Mariátegui, con motivo de su muerte, sale a la luz en junio de 1930 (Mariátegui había muerto en abril de ese año). Poco tiempo después, en 1932, Gamaliel Churata, el líder que promueve el proyecto y en torno al cual se reúne un grupo de intelectuales puneños, tiene que salir de Perú (perseguido y detenido por la policía del gobierno de Sánchez Cerro) y se exilia en Bolivia, donde va a residir durante más de treinta años.

Un detalle formal importante es que durante los 24 primeros números el recuadro que rodea al título de la publicación lleva escrito encima, en letras muy pequeñas, “suramérica”. A partir del número 25 el título se reduce y define como BOLETÍN TITIKAKA, el nombre con el que se lo conoce en el campo de la crítica literaria y en los estudios sobre revistas. Es el nombre que se deriva de una segunda etapa (si tomamos en cuenta la pausa de tres meses y el cambio de formato), breve, de nueve meses.

En los extremos de la primera hoja, en esta segunda etapa, aparecen dos recuadros donde se lee “INDOAMERIQA” y “TIAWANAUQU” o “TYAWANAQU” en la misma ortografía fonética. Debajo del título se encuentra otro recuadro alargado dividido en tres

---

que el número en el cual se menciona el “cierre”, “no cuenta”. Este gesto lo reproduce la edición facsimilar que estamos utilizando, la cual incluye al final un índice con 24 números y 24 fechas; no se menciona la de agosto de 1928. El facsímil, sin embargo, cuenta, no con 96 páginas sino con 106, ya que comienza la reproducción facsimilar en la página 7; de cualquier modo, fueron 25 números y 100 páginas los que vieron la luz en este “primer tramo”. Cynthia Vich resuelve esta cuestión de la duplicidad del 25 diferenciando entre 25 y 25B. Véase Vich, *op. cit.*

partes; al centro se lee “Circulación Continental”, lo que nos hace evidente la mirada continentalista de la publicación, a la izquierda se incluye el nombre de la ciudad, el mes y el año (Puno-diciembre-1928) y a la derecha el tomo y el número (tomo II-núm. xxv). Ahora el *Boletín* aparece numerado y se considera un tomo II, una segunda etapa respecto de los dos primeros años. En el número de agosto de 1929 (cuando iniciaría el cuarto año si pensamos que fue un agosto cuando se publicó el primer boletín) el tomo es ya el III-núm. xxxiii. Es decir que cada agosto se está pensando como el inicio de una nueva etapa (sólo que el número de agosto de 1929, el que inicia el tomo III, es realmente el último número que aparece, pues el homenaje a Mariátegui (tomo III-núm. xxxiv) saldrá casi un año después, en junio de 1930, clausurando definitivamente el proyecto. Las dificultades habían comenzado ya a mediados del '29. Las turbulencias generadas en Perú por el *crack* del '29, la caída de Leguía y el golpe de estado de Sánchez Cerro, provocan la desaparición de varias revistas que habían ocupado un lugar visible en la vida cultural de la segunda mitad de la década de los veinte. En 1930 cierran *Amauta* y *La Sierra*. Los espacios para la crítica y la disidencia desaparecen. Junto a ello, el sostenimiento, en términos económicos, de publicaciones de este tipo, que no cuentan con un financiamiento, sino que son fruto del esfuerzo individual, o de un grupo pequeño, debe hacerse cada vez más difícil. Por otro lado, no hay que olvidar que esta publicación, más que vivir de la venta, estaba destinada primordialmente al canje, propiciado por ser Churata el director de la Biblioteca municipal.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Boletín Titikaka*, edición facsimilar, dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, 2004, 2 vols. Dante Callo Cuno señala en el prólogo del primer volumen esta destinación al canje. David Wise destaca asimismo la red continental de intercambios que se logró tejer desde la pequeña población andina. Véase

La orientación indoamericanista del *Boletín* se hace de este modo explícita en el propio diseño a partir de la segunda etapa. Otro detalle importante es que en la segunda etapa, la que comienza después de la interrupción, cambia el formato: las cuatro páginas de tamaño carta (32 por 22 cm) crecen a tamaño de periódico (44 por 34.5 cm), lo que en la práctica duplica el espacio para las colaboraciones.

Siguiendo los dos volúmenes de la edición facsimilar del *Boletín*, hablaremos de dos etapas. Esta edición facsimilar está organizada en dos tomos de acuerdo no solamente con la interrupción de 1928 sino con el cambio de formato, lo que sí representa una transformación relevante. Además, en esta segunda etapa se propone el título ya definitivo de *Boletín Titikaka* y comienza a darse la numeración. Pero quisiera subrayar de nuevo que los cambios habían venido dándose en los dos años anteriores, es decir que no es una primera etapa homogénea, y allí es posible distinguir también dos tramos (si no etapas) marcados por el cambio de título y por los contenidos, inclinados en el segundo año de forma abierta a la publicación de textos vanguardistas y andinistas del continente americano.

Desde el primer número del *Boletín* (en realidad de *Editorial Titicaca Boletín*) llama la atención la ausencia de un directorio que remita a un director o a un comité de redacción. La nota editorial que durante varios números suele aparecer en un recuadro en la primera página, y que se refiere a las publicaciones por venir siguiendo la línea propagandista, aparece con la firma al pie de EDITORIAL TITICACA (O TITIKAKA), O LA DIRECCIÓN. El *Boletín* es dirigido por Arturo Pablo Peralta Miranda (1897-1969), más conocido como Gamaliel Churata en este

---

“Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka (1926-1930)*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, núm. 20, 1984, pp. 89-100.

periodo,<sup>8</sup> y por su hermano Alejandro Peralta. Junto a los hermanos se mueve un grupo de intelectuales puneños (Demetrio Peralta-Diego Kunurana, Emilio Armaza, Emilio Vásquez, Mateo Jaika, Dante Nava, Inocencio Mamani, Luis de Rodrigo, los colaboradores más destacados también en la publicación)<sup>9</sup> que se reúnen para realizar lecturas compartidas sobre temas literarios o políticos, que ponen en escena obras de teatro en quechua, que organizan conferencias, seminarios y tertulias: el llamado grupo Orkopata,<sup>10</sup> cuyo nombre es el de una colina que rodea la ciudad de Puno y que significa “encima del cerro”. Según Juan

<sup>8</sup> Arturo Peralta fue desde niño un lector voraz de la Biblia, razón por la cual en la escuela comenzaron a llamarlo Gamaliel. *Churata* es vocablo aymara que significa “iluminado”, “predestinado”.

<sup>9</sup> “Todos ellos [dice Pantigoso] integrarían el grupo ‘Orkopata’, convertido en un centro de estudios libres en donde sus miembros se reunían para intercambiar las mismas inquietudes literarias y para hablar sobre diversos temas de la cultura y la realidad social. Centro obligado para estas interesantes pláticas era la Biblioteca Municipal a cargo de Churata, quien facilitaba los libros para luego ser comentados en conjunto.” Y continúa en relación con la desaparición del grupo, y la salida al mismo tiempo de Churata hacia Bolivia: “Las revueltas políticas de los años 1930-1932, a raíz de la caída de Leguía, alcanzaron al grupo Orkopata que un mal día desapareció por causa de los excesos del caudillismo representado por Sánchez Cerro”. Manuel Pantigoso, *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999, p. 53.

<sup>10</sup> La expansión de las actividades del grupo, así como la intención de incidir en la vida cultural de la ciudad, o incluso de la meseta titikaka, se muestra por ejemplo en un anuncio 27 (febrero de 1929) donde se divulga, para el invierno de ese mismo año, la “Primera exposición de Pintura Titikaka”: “La Redacción del ‘BOLETÍN TITIKAKA’ que se ha impuesto la tarea de coordinar la producción artística de la meseta titikaka, cumpliendo uno de los postulados de su programa, organizará, para los últimos días del Invierno de este año, una exposición pictórica que demuestre el grado de superación a que han llegado los artistas de la hoya del lago, y espera, fundadamente, que todos querrán acudir a su éxito llevando las muestras de su labor a fin de establecer la realidad dentro de la cual deben, en lo futuro, desenvolverse sus actividades.

Ulises Zevallos, el núcleo central del grupo estaba constituido por Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Inocencio Mamañi, Emilio Vásquez, Diego Kunurama, Mateo Jaika, Eustaquio Aweranka,<sup>11</sup> aunque por temporadas habrían colaborado otros nombres que encontramos entre las páginas del *Boletín*: Julián Palacios, Francisco Chukiwanka Ayulo, Emilio Romero, Luis de Rodrigo, Emilio Armaza<sup>12</sup> y Segundo Núñez Valdivia.

---

Insiste la Redacción del BOLETÍN TITIKAKA sobre la importancia del hecho, porque, seguramente, es la primera vez que se hará exposición de esta especie respondiendo a un principio de unidad.

Oportunamente se comunicarán las bases de esta exposición y los premios que se gestionan.

Para todo detalle dirigirse a BOLETÍN TITIKAKA, Puno Perú S.A. Apartado 55.”

El segundo volumen de la edición facsimilar del *Boletín Titikaka* no cuenta con las páginas numeradas (como sí sucede en el primer tomo), por lo cual las citas textuales remitirán a la fecha y el número solamente (el artículo puede quedar en algunas de las cuatro páginas).

<sup>11</sup> Véase Juan Ulises Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación... op cit.*, p. 22.

<sup>12</sup> Emilio Armaza aparece en el *Boletín* como un poeta joven al que se le hacen dos entrevistas. La primera abre el primer número de la publicación, y la segunda da entrada al primer número de la segunda época. En *Gamaliel Churata. Antología y valoración*, Lima, Instituto Puneño de Cultura, 1971, la recopilación de semblanzas sobre Churata que constituyen el homenaje que se le rinde tras su muerte en 1969, Emilio Armaza niega haber pertenecido al grupo: “Yo no estuve entre ellos. No pertenecí al grupo Orkopata. Considero indispensable decir esto para rectificar aseveraciones equivocadas que se han incorporado a textos de historia de la literatura peruana. Fue en Orkopata donde se realizó el milagro de encajar el indigenismo en la poesía ultraísta. La época iconoclasta de *La Tea*, la de mi compañerismo con Churata, es anterior y a ella son ajenos los epígonos de *Ande*. Alguna vez en el *Boletín Titikaka* apareció mi nombre y esa fue toda la relación que tuve con los Orkopata.” “El panindigenismo de Churata”, en *Gamaliel Churata...*, p. 474. (El texto recopilado fue publicado en *El Comercio*, suplemento “El Dominical”, Lima, 1969). Alguna diferencia debió haber entre Churata y Armaza, ya que en una carta a Mariátegui (véase el anexo de este libro) el puneño se refiere a él como alguien no fiable.

Emilio Vásquez recuerda años después, en 1970, sobre el nombre que recibe el grupo del cual participa:

Vocablo de significación toponímica, Orkopata es una de las es-  
tribaciones menores de la cadena andina occidental que pasa bor-  
deando la ciudad de Puno y, por tanto, del Titikaka, Orkopata es  
palabra compuesta. Proviene tanto del aymara como del kechwa.  
*Orko* (u *orku*, según las áreas fonológicas de estos idiomas), en len-  
gua kechwa equivale a “macho” en español. Y también a cerro. *Pata*  
significa peldaño, lugar alto, cima, andén, o encima (del cerro, es-  
pecíficamente), tanto en aymara como en kechwa. Orkopata quería  
decir, entonces, *encima del cerro* o la *parte alta del cerro*. Para el caso,  
Orkopata es una de las colinas de mayor relieve que rodea Puno.  
Tenía (o pretendía tener) en aquellos días las cualidades rememo-  
rativas de un jardín de Academo. Eso era aquella aún existente  
barriada puneña de los años de 1926 a 1931. Desde Orkopata se  
puede observar cómo nacen, atrás de las montañas de Chucuito,  
las cotidianas auroras lacustres más deslumbrantes; cómo a media  
noche las estrellas parecen borbotar en el hoyuelo de las manos.  
Los plenilunios de Orkopata son incomparablemente bellos. Fuera  
de toda hipérbole, de aquel paraje fluye un algo indiscernible, una  
rara emanación que quisiera enraizar al individuo, mediante algo  
así como un mandato telúrico, en su propio suelo natal.<sup>13</sup>

La visión de Vásquez (idealizada al decir del historiador José  
Tamayo Herrera) termina con una imagen que remite al telu-

<sup>13</sup> Emilio Vásquez, “Churata y su obra”, en *Gamaliel Churata...*, p. 444.  
Contrario a esta visión idealizada, José Tamayo Herrera califica de mítico este  
Orkopata que revive Vásquez y señala como lugar histórico una pequeña eleva-  
ción al sur de la ciudad, entre el depósito de agua y el cementerio, donde Chu-  
rata ocupaba una modesta casa que pertenecía a un negociante de lanas;  
Churata estaría encargado de cuidar el inmueble y de ayudar en la selección de  
la lana. En *Historia social e indigenismo en el altiplano*, Lima, Ediciones Trein-  
tairés, 1982, p. 253. En esa casa habría vivido con su esposa Brunilda y en ella  
habrían muerto sus seres queridos, la esposa y sus dos hijos.

rismo propio del movimiento andinista que va a defender y promover el *Boletín*. Vásquez resume años después las acciones del grupo, de las cuales no han quedado casi testimonios:

¿Qué se hacía o qué se pretendía hacer en Orkopata? Pues este aleña recinto puneño tenía los caracteres de un seminario de estudios libres. Y por libres, populares. Acudían, tarde a tarde, gentes de variada ocupación: maestros, estudiantes, artesanos, pintores, artistas (plásticos) en ciernes y empleados públicos. Se estudiaba de todo, diríase sin orden ni concierto, sólo empujados por una ya concreta inquietud intelectual. Churata pedía estudio, mucho estudio, a sus afanosos contertulios. El pedido era justo. Frente al lago, los días domingos, se llevaban a cabo las “confrontaciones de ideas y lecturas nuevas”, los informes —con citas y todo— acerca de lo que se había leído últimamente. Churata, acotaba, corregía, aclaraba ideas, aportaba mayores conocimientos.<sup>14</sup>

Del recuerdo de Vásquez se desprenden varios asuntos que hay que destacar, en particular el carácter de líder de Gamaliel Churata (“atalaya de la inteligencia”, “timonel del movimiento”). En los escasos testimonios que nos han llegado es el mayor de los Peralta el que conduce (con una fuerte inclinación pedagógica) las lecturas del improvisado seminario. Se menciona con frecuencia la presencia de Alejandro, e incluso de Demetrio, pero es Arturo quien encabeza el movimiento y parece provocar la adhesión. Todos los mencionados, sin embargo, van a aparecer en las páginas del *Boletín*. El liderazgo vendría avalado por proporcionar muchas de las lecturas, ya que contaba con el acervo de la Biblioteca Municipal.

Otro asunto a destacar son los alcances sociales y pedagógicos del proyecto. En efecto, se desprende de las acciones del grupo que la educación, la formación, la adquisición de saberes

<sup>14</sup> Emilio Vásquez, “Churata y su obra”, en *Gamaliel Churata...*, p. 445.

(siempre confrontados mediante una concepción dialógica del aprendizaje) son la base de cualquier acción social. El *Boletín Titikaka* debe ser pensado entonces como un medio más donde poner en confrontación las ideas y una publicación que pretende incidir en la formación y educación de los puneños.

Los nombres de Churata y de Alejandro Peralta van a estar al calce de secciones periódicas como “Panoramas de América”, “Glosario de Arte Nuevo”, “Barricadas de América”, “Nuestros Canjes”, “Signos de la Raza”, “Panorama Periodístico”.

En el segundo número de la segunda etapa del *Boletín*, el que corresponde al mes de enero de 1929, se incluye en la última página un recuadro publicitario (con la intención de atraerse anunciantes) que aporta información importante sobre la publicación. Allí *Boletín Titikaka* lleva como subtítulo “Ciencia, Arte, Literatura, Polémica, y Perú-Puno, mensual”. Los contenidos de la publicación son por lo tanto de carácter cultural y no solamente literario, y la polémica tiene un espacio propio (detalle por lo mismo, muy significativo). Debajo, un pequeño párrafo evidencia los afanes continentales:

EL BOLETIN TITIKAKA ha logrado la mayor difusión en el Continente debido a la regularidad de sus entregas y a que circula entre todas las juventudes de sus ventitrés repúblicas, como circula en Europa y Estados Unidos; pues de las de su género es la publicación nacional que más se reclama. Su colaboración es selecta y rigurosamente inédita. Para dirigirse a BOLETIN TITIKAKA bastan sentimiento americanista y juventud auténtica.

El público al que se dirige el *Boletín* es sobre todo uno joven, la juventud a la que se dirige Haya de la Torre en su mensaje del número de mayo de 1928. Juventud y sentimiento americanista son los requisitos para acercarse a esta publicación.

A continuación se hace referencia a la economía. La suscripción anual con pago por anticipado es de tan sólo un sol: S 1.00.

Los avisos cuestan cincuenta centavos por pulgada, con descuentos de 25 y 50% en contratos de seis o doce meses.

Como dije anteriormente, la segunda etapa se cierra en agosto de 1929, la crisis (política, económica, o ambas) impide la continuidad del proyecto. Sólo saldrá un último número, meses después, en homenaje al fallecido Mariátegui. La caída de Leguía y el recrudecimiento de la represión (la casa de Churata es allanada, su biblioteca requisada, él encarcelado) ponen freno a proyectos como el *Boletín Titikaka*.

La primera pregunta que nos asalta es, ¿cómo fue constituyéndose este boletín de provincia, de un lugar como Puno, aislado geográficamente, en una publicación de carácter cultural con cierto peso en la región y que muestra estar al día de las novedades literarias y artísticas del continente e incluso de Europa, de las discusiones en torno a los problemas nacionales y asimismo de las discusiones políticas de la época, las que tienen que ver con el anarquismo, el socialismo, el comunismo, el aprismo? Y después, ¿cuáles son los elementos con los que el *Boletín* está pensando el indigenismo vanguardista (o la vanguardia andina)? Finalmente, ¿cuál es la recepción de los debates que suscita la entrada del impulso modernizador en las artes, llamado vanguardia? Quizá sea conveniente mostrar primero, brevemente, quién fue Arturo Peralta-Gamaliel Churata.

editorial titikaka

B O L E T I N

PUNO

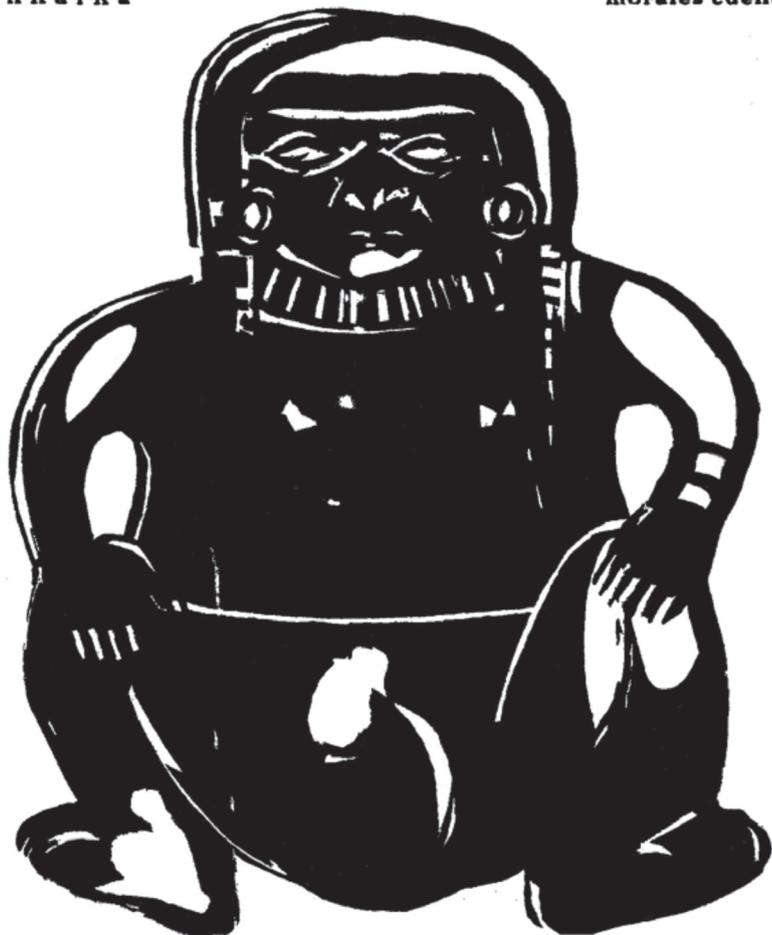
julio

1927

h u a c h a s k a n

terracota  
preinkaka

dibujó  
morales cuentas



S U R A M E R I C A

BOLETIN

# editorial titikaka

PUNO

agosto

1927

M A M A C U N A



x i l p o r d i e g o k u n u r a n a

## 2. GAMALIEL CHURATA EN EL ALTIPLANO PUNEÑO: “LA REGIÓN MÁS ANDINA DEL PERÚ”

Arturo Pablo Peralta Miranda (Arequipa, 19 de junio de 1897-Lima, 9 de noviembre de 1969), más conocido como Gamaliel Churata, pero también como “Juan Cajal”, “P”, “González Saavedra”, “El hombre de la calle” (seudónimos utilizados en la actividad periodística temprana) nace en Arequipa, pero siendo todavía un niño, la familia se desplaza a la meseta del Collao, a orillas del lago Titikaka. Perteneciente a una familia de rai-gambre religiosa, Demetrio Peralta,<sup>1</sup> el padre de Arturo, abandonó el catolicismo por un tiempo y se vinculó con los grupos

<sup>1</sup> Acerca de la familia de los Peralta, dice Emilio Romero en sus recuerdos: “Cuando yo conocí a Arturo Peralta, su padre, don Demetrio Peralta, era una figura prominente y preclara de la ciudad de Puno. Prominente por su respetabilidad, austeridad y bondad profundamente cristiana. Preclara por su inteligencia y suavidad evangélica. Hombre blanco puro y con ojos azules, si mi recuerdo no me es infiel, tenía uno de los mejores talleres de artesanía de calzado. Su esposa lo ayudaba en el mantenimiento del hogar junto con sus hijas, que habían heredado la belleza física y moral de su padre.” Tomado de Pantigoso, *op. cit.*, p. 27. La cita proviene de Emilio Romero, “Gamaliel Churata, el medio, el momento y el hombre”, en *Gamaliel Churata...*, p. 426.

adventistas que llegaron a la zona y que se relacionaron con los indígenas, proporcionándoles elementos para su desarrollo económico, educativo y de salud. Los adventistas llegaron a Puno a finales del siglo XIX y, a diferencia de los católicos, salieron al campo, se vincularon con los indios y les mostraron que eran ciudadanos con derechos.<sup>2</sup> Para exigirlos, era necesario salir de

---

    Son varios los libros donde se reconstruye la vida de Churata, de forma más o menos exhaustiva, ya que la información sobre su vida está dispersa, hay muchos huecos y dudas, incluso sobre su lugar de nacimiento. Por ello los trabajos que se acercan a su biografía son resultado de arduas investigaciones. Véase el libro de Pantigoso mencionado, y también, Arturo Vilchis, *Arturo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, México, América Nuestra-Rumi Maki, 2008. La edición crítica de *El pez de oro* hecha por Helena Usandizaga contiene también bastante información biográfica, como el libro de Marco Thomas Bosshard, *Churata y la vanguardia andina*, Lima, CELACP, 2014.

<sup>2</sup> Luis E. Valcárcel defiende la labor de los adventistas en su libro de 1927, *Tempestad en los Andes* y en la conferencia leída en la Universidad de Arequipa el 22 de enero de 1927. “Es en estas condiciones de máxima opresión, de fracaso irremediable de evangelizadores y humanitaristas, de Patronatos y Pro indígenas, que aparece en el Altiplano la secta religiosa llamada el Adventismo del Séptimo Día (ignoro su credo y no me interesa conocerlo). Emprende la catequización de nuestros *highlanders* por métodos nuevos. El indio de la meseta —desamparado de Dios— encuentra en el preciso instante un amigo cordial en el rubio misionero de Yanquilandia. Supieron los adventistas —por caminos seguros— acercársele derechamente al corazón. ¿Cuál fue su secreto? Igualdad. No le hablaron como amos sino como simples camaradas (“Hermano Johnson. Hermano Condori”). [...] El adventista está ayudando al alumbramiento del nuevo indio. Su asepsia se deja ver en la extirpación de los vicios seculares: alcoholismo, cocainismo, servilismo)” (“Conferencia leída en la Universidad de Arequipa el 22 de enero de 1927”, en *Tempestad en los Andes*, Lima, Populibros peruanos, 1963, pp. 131 y 132). Asimismo, Emilio Romero recuerda que “Durante el siglo XIX, los curas habían capturado el dominio absoluto de las masas campesinas; pero éstas no lo soportaron mucho tiempo. Los indios de Ácora fueron los que invitaron y costearon el viaje al Perú de la primera misión de Evangelistas del Séptimo Día, que se estableció en la comunidad La Platería, entre los años 1912 a 1914. El obispo de Puno lanzó su grito al cielo,

la ignorancia, y la educación era el medio necesario, de ahí que los adventistas establecieran escuelas en las poblaciones rurales.

Las escuelas adventistas en Puno llegaron a tener 3 500 estudiantes: 44% de la población escolar de ese departamento. El fenómeno guardaba correspondencia con ese significativo ascenso, en el Perú novecentista, en la curva de escolaridad: una especie de revolución educativa que hizo retroceder significativamente al analfabetismo. El maestro comenzaba a ser un personaje habitual en los medios rurales.<sup>3</sup>

El pedagogo José Antonio Encinas cumplirá ese papel de “maestro” en la generación de Churata. El fue director de la Escuela Elemental 881 de Puno entre 1907 y 1911 e influyó de forma notable en la generación de Peralta.

Habría que destacar, como ya señalé, la fuerte religiosidad familiar (devotos lectores del Antiguo y el Nuevo Testamento) que sin duda influyó en sus hijos y dota al pensamiento y la obra de Arturo Peralta de un acendrado misticismo. Aun cuando se apropia del “legado mágico y mítico de los Andes”, su obra y su pensamiento (en particular la que es considerada como la Biblia del indigenismo, *El pez de oro*)<sup>4</sup> no están exentos de referencias, asociaciones que provienen de la Biblia, y en general de una mi-

---

sugiriendo a los curas sacar al pastor Sthal a pedradas. Los puneños con el magistrado doctor Isaac Deza, los jóvenes profesionales Francisco Chuquiwanka y José Antonio Encinas y hasta los muchachos de entonces se levantaron en defensa del principio de libertad religiosa.” Emilio Romero, en *Gamaliel Churata...*, p. 426.

<sup>3</sup> Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca, identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 255.

<sup>4</sup> Una obra compleja, de difícil lectura, publicada en 1957 en Bolivia, que había sido desatendida por la crítica pero que en los últimos años ha sido objeto de acercamientos críticos cuidadosos y de una edición crítica en la editorial Cátedra, realizada por Helena Usandizaga.

rada mística que pone en comunión hombre y naturaleza. Quizá este misticismo, forjado al mismo tiempo que una vocación pedagógica (siendo, por lo demás, fundamentalmente autodidacta), proporciona el sello peculiar a este hombre con una tercera vocación, el periodismo y la escritura. Mauro Mamani resume el conjunto de influencias en Churata:

Churata, al establecerse en estos dos universos culturales, se ha permitido fundir en sus discursos de representación un “repertorio” cultural que no sólo tiene que ver con dos naciones (Perú y Bolivia) sino con dos culturas (quechua y aymara). Gamaliel Churata estudia y vive este universo quechumara hasta conformar un repertorio cultural de matriz andina. A esto debemos sumar su riguroso estudio de la cultura occidental, ya que, por estímulo familiar (en especial de su padre), se hace de una formación autodidacta. Allí es donde inicia la revisión de los clásicos griegos, romanos y sobre todo del Antiguo y Nuevo testamento; lecturas que llegaron a influir en sus compañeros de entonces, como Emilio Romero. Estas dos matrices, la andina y la occidental, están tensionalmente presentes en su discurso; no obstante, este “mestizamiento” se lleva a cabo desde lo andino, a partir del cual se mezcla el discurso.<sup>5</sup>

En Puno, Arturo Peralta ingresa al importante y ya histórico Centro Escolar de Varones 881 (o Escuela Elemental 881), donde la convivencia con contemporáneos como Emilio Romero, Enrique Encinas, Carlos Avila, y sobre todo con maestros como José Antonio Encinas, marca el rumbo que seguiría su actividad intelectual. Encinas fue director de la escuela y maestro de muchos de los que más adelante integrarían el grupo Orkopata. Su labor y su influencia entre los alumnos fueron elementos que propiciaron cierta efervescencia intelectual y cultural en la ciudad del Titi-kaka. El contacto con Encinas introduce a Churata en el mundo

<sup>5</sup> Mamani, *op. cit.*, pp. 30 y 31.

del periodismo, del cual ya nunca se va a desvincular (durante sus más de treinta años en Bolivia la actividad fundamental va a seguir siendo el periodismo); José Antonio Encinas funda en el Centro el periódico *El educador de los niños* (1910), donde participan Peralta y otros alumnos. Parece que Churata no llega a finalizar sus estudios de primaria (debido a dificultades económicas familiares) y entra a trabajar como aprendiz de tipógrafo en los periódicos locales *El Siglo*, *El Inca*, y en *La voz del obrero* (periódico publicado en la Imprenta Fournier y en cuya fundación participa en julio de 1914);<sup>6</sup> se convertirá en un autodidacta, ya que nunca dejó de leer y era un hombre con una cultura amplia en distintas disciplinas. El legado de Encinas se muestra en el valor que se le concede a la educación como medio de transformación social; esta orientación pedagógica estará presente en la obra de Churata y se plasma en la ideología que transmite el *Boletín Titikaka*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Juan Eduardo Fournier Barrionuevo era el propietario de la Imprenta Fournier, que quedaba a pocos metros de la casa de los Peralta. Allí sale a la luz, el 28 de julio de 1914, el primer número de *La voz del obrero*, que pretendía ser el vocero de carpinteros, tipógrafos, zapateros, sastres... y artesanos en general.

<sup>7</sup> Emilio Vásquez destaca, en su semblanza-homenaje a Churata, publicado en *Gamaliel Churata...*, la autoridad moral e intelectual del escritor puneño sobre sus contemporáneos, su carácter tendiente a la polémica, su radicalismo ideológico, su generosidad, su honradez, y su tendencia doctrinaria o apostólica. “Apostolado. He ahí el término que justamente designa la vida y la obra de Churata” (p. 434). Y añade: “¿desde cuándo y cómo conocimos a Churata? Para repetir una vez más la frase, diremos que ‘desde siempre’, es decir, desde cuando todavía éramos (nosotros) unos despreocupados estudiantes de primaria en el histórico Centro Escolar de Varones 881, de la ciudad de Puno. Arturo Peralta era ya entonces un ‘joven intelectual’, bastante conocido en el medio. Conocido, sobre todo, por su espíritu propenso a la polémica [...] Frecuentemente nos acercamos a Churata (debería decirlo en primera persona), y lo hacíamos atraídos por su prestigio, y empujados también por alguna imprecisa inquietud cultural. Algún tiempo después (1926) habíamos de ser, de hecho, asiduos contertulios, siempre fraternos amigos. Éramos, en suma, sus

En estos primeros años del siglo y de su presencia en Puno se va conformando también en Peralta un pensamiento político crítico de la falta de libertades en el Perú de la llamada “República Aristocrática” (en el aniversario de la Batalla de Arica, en 1914, señala públicamente esta persecución de la libertad de expresión) y se va vinculando con el indigenismo. Según Alberto Cáceres Gómez, en 1915 fue apresado al pronunciar un discurso de protesta por la masacre de Arequipa del 30 de enero.<sup>8</sup> De hecho, la vida de Churata corre paralela con uno de los periodos más turbulentos del altiplano peruano, con numerosas sublevaciones indígenas derivadas de la expansión hacendaria y de la usurpación de tierras. En una carta dirigida a José Carlos Mariátegui y fechada el 27 de noviembre de 1926 declara su credo revolucionario y el disgusto que le genera la “esclavitud del indio”: “Desde los primeros años declararé mi credo revolucionario. Cuando U. probablemente se nutría de selecta literatura, lo que sin duda le ha procurado esa admirable pureza y agilidad de su expresión, yo vomitaba (siempre sólo podré hacer eso) toda la dinamita que la esclavitud del indio producía en mis nervios”.<sup>9</sup> Manuel Pan-

---

hermanos menores. Su vocación de promotor vigilaba y orientaba cordialmente a todos. En cuanto a lecturas literarias se refiere, era el guía. La cultura del joven intelectual, conseguida paso a paso, por los procedimientos educativos de la autopreparación, era realmente sorprendente. El autor de estas líneas veía a Churata estudiar ávidamente a los clásicos griegos y grecorromanos. Tampoco le era ajena la literatura oriental. Bibliotecario del ayuntamiento puneño, se le podía ver a Churata estudiar detenidamente a los cronistas de la conquista española. Desde luego, la cultura de Churata no era nada académica, sino de formación libre. Por fuerza de las circunstancias tenía que ser entonces desordenada, u ordenada a su manera, como la de todo autodidacta, pero su poder de asimilación, como decía Encinas, era asombroso”. “Churata y su obra”, en *Gamaliel Churata...*, pp. 434 y 435.

<sup>8</sup> Véase Pantigoso, *op. cit.*, p. 34.

<sup>9</sup> Tomado del prólogo de Helena Usandizaga a Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 18.

tigoso señala asimismo que estos agudos conflictos de clase y etnia que se suceden entre 1895 y 1925, y que se traducen en una multiplicación de los levantamientos indígenas, se producen en el periodo “fetal” del grupo Orkopata, con lo que van a tener una influencia decidida en el pensamiento social de los integrantes.<sup>10</sup>

Churata es un mestizo pero su obra se aleja de la posición de la mayoría de los indigenistas al reivindicar los mundos quechua y aymara desde el interior de su cultura y de la lengua (en la medida en que ello es posible para un mestizo que también desea escribir en castellano). Dice Helena Usandizaga: “para él, el proyecto era conectar con el saber y la sensibilidad de ese mundo para escribir una obra que reivindicara los orígenes de los culturalmente mestizos como él y a la vez hiciera visible lo propiamente indígena fuera de los estereotipos ligados a la mirada externa, en la medida, claro, en que es posible evitar esa mirada por parte de un no-indígena”.<sup>11</sup>

Cuando se funda en Perú la Asociación Pro-Indígena (1909-1917), los que van a ser nombrados representantes en el Departamento de Puno son Francisco Chuquiwanka y José Antonio Encinas, y más tarde el propio Arturo Peralta.

En 1913 se funda el Club Sport Juventud Obrera, que editará el periódico *La voz del obrero* (1914-1918), donde iniciará su actividad periodística con el seudónimo de “P”. En Arturo Peralta dos actividades van juntas, su vinculación con el credo revolucionario e indigenista y con el periodismo que en las primeras décadas del xx va a desempeñar un papel fundamental.

Como nunca antes, se fundan publicaciones periódicas con un fuerte sentido político contrario al oficial (las ideas del anarquis-

<sup>10</sup> Pantigoso, *op. cit.*, p. 23. El periodo de 1895 a 1925 es muy importante en la historia social de Puno precisamente por concentrar las luchas por la causa y las reivindicaciones indígenas.

<sup>11</sup> Usandizaga, *op. cit.*, p. 14.

mo se extienden por esta misma época en Perú) pero también surgen otras donde el peso lo lleva la cultura o la pedagogía. Hay una comprensión por parte de los editores del papel de la cultura como arma de transformación social. En las páginas del *Boletín*, lo vamos a ver más adelante, al tiempo que hay una exhibición de vanguardismos de distinto corte, se hace una crítica severa del llamado “arte por el arte”, y la llamada “modernización estética” está en relación estrecha con el compromiso social ineludible con el indio y con el mundo andino en general.

Entre 1915 y 1916 aparece en Perú un conjunto de grupos, de asociaciones, de intelectuales y artistas con intención de manifestar posturas renovadoras en el ámbito del arte y la cultura, pero también en el campo de lo social. Así surgen los grupos: Colónida, en Lima (al que pertenecen Abraham Valdelomar y Federico More, y con el que se liga Mariátegui); El Norte, en Trujillo (con Antenor Orrego, Alcides Spelucín); El Aquelarre, de Arequipa (con César Atahualpa Rodríguez, Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Percy Gibson), y Bohemia Andina, en Puno. A este último grupo pertenecen los hermanos Peralta (Arturo y Alejandro), así como Emilio Romero, el presidente del mismo, Luis Rodríguez, Ezequiel Urviola y Emilio Armaza, nombres que volveremos a encontrar en las páginas del *Boletín Titikaka*. La hoja impresa *Bohemia Andina* (de carácter literario) nace en 1916 como medio de expresión de un movimiento de renovación literaria; el grupo realiza también representaciones teatrales (la famosa de “La noche de San Juan”), conferencias y actos públicos en general que hacen eco de los conflictos económicos y sociales en que se hallaba inmerso el Altiplano.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Véase José Tamayo Herrera, *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países andinos (1850-1995)*, Lima, Universidad de Lima, 1998. Augusto Ramos Zambrano, *Tormenta altiplánica. Rebeliones indígenas de la Provincia de Lam-pa-Puno 1920-1924*, Lima, Investigación auspiciada por Concytec, 1990.

Churata participa a lo largo de su vida en varios grupos culturales, los tres más importantes son Bohemia Andina, Orkopata y Gesta Bárbara (en Bolivia). En julio de 1917 el grupo de puneños vinculado con esta respuesta indigenista a los conflictos sociales pero también con las corrientes que proponían una renovación estética en las artes, funda la hoja literaria *La Tea*,<sup>13</sup> el órgano de difusión de Bohemia Andina, que es considerada también un antecedente del *Boletín Titikaka*. El título de la publicación resulta ser un homenaje a la revista del mismo nombre que fuera órgano del Movimiento Reformista de 1907 (de la huelga en la Universidad de San Agustín) en Arequipa, y un homenaje también al que fuera entonces estudiante y líder del movimiento, Francisco Chuquiwanca Ayulo.<sup>14</sup> Este último defenderá en las páginas del *Boletín Titikaka* la ortografía indoamericanista, una ortografía fonética, que propone escribir como se pronuncia acercando de esta forma los sonidos del quechua con los del castellano (lo que también permitiría la alfabetización en lengua indígena).

Arturo Peralta (Juan Cajal) dirige el primer número de *La Tea*, pero en octubre de 1917 abandona Perú para dirigirse primero a Argentina y después a Bolivia,<sup>15</sup> donde va a crecer y ma-

<sup>13</sup> El primer número de *La Tea* salió el 28 de julio de 1917 y se extendió durante trece números (hasta el 22 de febrero de 1920). El tiro de la publicación era pequeño, 200 ejemplares, de los cuales se vendía la mitad a 10 centavos y la otra mitad se regalaba. Véase Arturo Vilchis Cedillo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, México, América Nuestra-Rumi Maki, 2008, p. 29.

<sup>14</sup> Francisco Chuquiwanca Ayulo (1877-1957), luchador activo por la redención del indio, doctor en jurisprudencia, encabezó una propuesta de revolución ortográfica de tipo fonético. Es por ello que su apellido se encuentra a veces como Chuquiwanca, y otras Chukiwanca, Chuqiwanqa, o Chuquiwanca. Chuquiwanca correspondería a la ortografía castellanizada. En el libro aparecerán distintas grafías según los propios usos del abogado.

<sup>15</sup> Algunos críticos señalan que el abandono del país se debe a la represión política y a que existía una orden de aprehensión en su contra. Otros aducen

durar su interés por el mundo indígena. La dirección queda a cargo, primero de su hermano Alejandro, y más tarde de Aurelio Martínez. Emilio Armaza y Emilio Vásquez publican en las páginas de la revista.<sup>16</sup> Su estancia en Bolivia (concretamente en Potosí, donde trabajará como cajista en los diarios *El Tiempo* y *La Propaganda*) dejará también otra huella importante ya que contribuyó, junto con Carlos Medinaceli, a la creación del grupo y de la revista vanguardista *Gesta Bárbara* (cuyo primer número sale, como suplemento del periódico *El Sur*, el 16 de junio de 1918 y el último, el décimo, en noviembre de 1926). Como puede observarse, Peralta es un hombre activo en la vida intelectual y concibe la

---

razones de interés literario. Véanse las declaraciones de Emilio Romero en Vilchis Cedillo, *op. cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> Emilio Vásquez apunta sobre *La Tea*: “Impresos en los talleres de *El Departamento*, situados en la última cuadra de la calle de ‘los puentes’, como denominaba la fabla a la calle Puno, salió a la circulación en agosto de 1917, el primer número de la revista literaria *La Tea*. Escrita en su mayor parte por Arturo Peralta —que había adoptado el seudónimo de *Juan Cajal*—, también *cajeado y tirado* (como se dice en la jerga imprentera) salió al fin, a la circulación, la novel revista eventual, convertida después en ariete y barricada, de polémica y combate literario. Firmaba en la flamante hoja Alejandro Peralta (hermano menor del director) sus poemas de claro corte rubendariano; Emilio Romero, sus delicadas prosas de juvenil romanticismo; Alberto Aguirre Iturri, un artículo de intenciones polémicas, escrito a la manera de González Prada. *La Tea* fue, desde sus primeros momentos, incentivo literario para unos, motivo de preocupación desdeñosa para otros y expectativa cultural para los más. Pero el director, como queda dicho, de pronto lió maletas y emprendió viaje a La Paz. De aquí pasó, seguramente por poco tiempo, a la Argentina. El segundo número salió a la luz el 1º de diciembre de 1917, ya bajo la dirección de Alejandro Peralta”. Emilio Vásquez, “Churata y su obra”, *op. cit.*, p. 437. En *La Tea* publicaron, además de Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Aurelio Martínez (director cuando Peralta emprende “viaje de vacaciones a Lima”, Juan José Jiménez, Isaac Iturri, el propio Vásquez, y se publicaron textos de “escritores de más alta jerarquía” como Federico More, César A. Rodríguez, Alberto Hidalgo, Abraham Valdelomar, Luis de Rodrigo, Luis Alberto Sánchez.

publicación, el mundo editorial en sus distintas facetas, como un medio de propaganda y un modo de incidir en la sociedad.

En 1919 Arturo Peralta regresa a Puno y funda una nueva revista, *Pachacutecj*. Asimismo comienza a publicar las crónicas de *Los Anales de Puno (1922-1924)*, a partir de que comienza a trabajar en la Biblioteca Municipal de Puno y lo nombran Oficial de Biblioteca y Conservador del Museo Municipal (cargo que ocupará hasta 1930). Desde su ingreso a la Biblioteca, comienza su relación con revistas, periódicos, folletos del extranjero, lo que sin duda va a ir formando en él la cultura del intercambio, del canje, fundamental para que el *Boletín Titikaka* llegue a grandes ciudades latinoamericanas (Montevideo, Santiago, México, Buenos Aires) y a otras europeas como Madrid y París.

Según Manuel Pantigoso, en 1924 Arturo Peralta (Juan Cajal en la época de *Gesta Bárbara*) adopta el seudónimo de Gamaliel Churata. La correspondencia con José Carlos Mariátegui, que se extiende entre 1926 y 1930, está firmada siempre por Churata (siete cartas de Churata a Mariátegui y una en sentido contrario, de Mariátegui a “Churata”). Con ese mismo nombre se refieren a él en otras correspondencias. Pantigoso proporciona los siguientes significados para los dos términos del nuevo nombre:

“Gamaliel” fue el presidente del Sanedrín [...] salvó la vida a los apóstoles y fue maestro de San Pablo. Por su parte ‘Churata’ significa en quechua y aymara, ‘dotado’, ‘el que da, dona o entrega’, ‘el iluminado’. Con este seudónimo ‘ultraórbico’ (el más allá —“Gamaliel”—, en acá —“Churata”—), empieza a colaborar en la revista *Kosko* de Roberto Latorre [...] y en *Puno Lírico* de Enrique Ancieta.<sup>17</sup>

De esa época es la relación con Brunilda, con quien tendría dos hijos, Teófano y Quemensa: primero sus hijos, y después su mujer, todos han muerto en 1929. En una carta a José Carlos

<sup>17</sup> Pantigoso, *op. cit.*, p. 38.

Mariátegui fechada el 24 de abril de 1929 se refiere a tantos golpes con que la vida le ataca:

Debe usted estar extrañado de mi silencio de tantos días. Pero es que la Vida, así, con mayúscula, sigue atacando mis izquierdas revolucionarias y se ha propuesto dejarme limpio el camino de todos los seres que eran mi legado de alegría. Ayer fue Teófano Churata, le siguió muy luego Qemensa Churata, mis hijos, y el 12 de abril a las cinco treintinueve minutos de la madrugada, Brunilda mi compañera, chiquilla que con quince años floridos vino desde Chile a pagar mi tributo a la tierra. Fácil es que piense que tanto golpe si me ha endurecido el cuero me ha puesto también muy dolorida el alma.<sup>18</sup>

En 1930 sale a la luz el último número del *Boletín*, monográfico dedicado a José Carlos Mariátegui. Desde allí hasta su salida de Perú, es poco lo que se sabe de Churata, perseguido por el gobierno represor de Sánchez Cerro. Su casa es allanada, su biblioteca “asaltada” y “diezmada”, “demostrando que lo que quieren los policías en estas patrias queridas y salvajes no lo evitan ni Dios ni los Ángeles”.<sup>19</sup> Acusado de revolucionario, permanece preso e incomunicado durante 38 días en la Prefectura de Puno. También es apartado del cargo que ocupaba en la Biblioteca Municipal. En 1932 se exilia en Bolivia y vive allí durante más de treinta años, continuando su labor periodística en diferentes medios: *Semana Gráfica*, *Gaceta de Bolivia*, *La Calle*, *Última Hora*, *La Razón*, *La Nación*, *Diario*, *La Tarde*. Fernando Díez de Medina menciona más de seis mil artículos y crónicas que habría escrito a lo largo de esas décadas. En 1957 publica el libro que había estado escribiendo prácticamente toda su vida,

<sup>18</sup> Carta de Gamaliel Churata a José Carlos Mariátegui, fechada el 24 de abril de 1929, en José Carlos Mariátegui, *Correspondencia (1915-1930)*, introd., comp. y notas de Antonio Melis, t. II, Lima, Biblioteca Amauta, 1984, p. 550.

<sup>19</sup> Tomado de Pantigoso, *op. cit.*, p. 54.

*El pez de oro.* Regresará a Puno en octubre de 1964 para entrar a trabajar en la Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, pero a los seis meses renunció al cargo (por humillaciones de algunos puneños) y se trasladó a Lima, donde murió en noviembre de 1969.

S U R A M E R I C A

BOLETIN

# editorial titikaka

PUNO                      setiembre                      1927

E L A Y L L U



x i l   p o r   d i e g o   k u n u r a n a

### 3. EL INDIGENISMO DEL *BOLETÍN TITIKAKA*

#### ANTECEDENTES DEL INDIGENISMO

La década de los veinte del siglo pasado se caracteriza por la preponderancia que adquiere el discurso indigenista en el campo intelectual peruano. Hay que distinguir sin embargo muchos indigenismos, diversas posturas indigenistas amparadas bajo un concepto o una ideología que a veces parecen volverse abstractos o generalizantes; podemos hablar de un indigenismo limeño (fraguado desde la costa y contra el que arremete en algún momento el indigenismo de Cusco), uno ampliamente reconocido pues dos de los representantes fundamentales de la ideología de defensa del indio son precisamente originarios de este departamento (Luis E. Valcárcel y Uriel García, quienes publican sus influyentes obras, *Tempestad en los Andes* y *El nuevo indio*, uno en 1927 y el otro en 1930), y podría hablarse de un indigenismo puneño, quizá con menos alcances nacionales que el cusqueño, pero que cuenta con representantes importantes en el círculo intelectual de la ciudad del Titikaka y con antecedentes en las numerosas rebeliones campesinas de la segunda década del siglo.

José Tamayo Herrera se refiere a la “atmósfera” indigenista que inundaba Lima y en general Perú en los años que abarcan de 1926 a 1939:

Lima se enamoró del problema del indio, de la temática andina, de las manifestaciones del folclor, de las ideas nativistas, por influencias exteriores, que quizá provinieron de la Revolución mexicana o tal vez vinieron desde el propio sur andino peruano, donde constituían temas de la cultura escrita, desde por lo menos 15 años atrás.<sup>1</sup>

Esa moda en Lima era en Puno la condición de los intelectuales y artistas.

Aun cuando el *Boletín* inicia su trayectoria editorial, como decía anteriormente, con una intención propagandística, poco a poco se van haciendo visibles otras pretensiones, una de ellas tiene que ver con que los ensayos de corte social o político van aumentando y son más frecuentes junto a los poemas o los ensayos de carácter estético, quizá porque desde 1927, cuando se publica *Tempestad en los Andes* y en que se da lo que después se ha llamado “la polémica del indigenismo” (entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez), la discusión sobre el lugar del indio en la nación peruana va adquiriendo prioridad. Los ensayos de Mariátegui contenidos en *Peruanicemos el Perú*, publicados en la prensa, la propia edición de *Amauta*, donde el análisis de problemas de orden social es prioritario, y donde el “problema indígena” es enfocado desde su base económica y social, van haciendo del discurso indigenista el central de ese momento (es también el objeto de revistas como *La Sierra*). Pero indigenismo artístico (sea literario, plástico) e indigenismo social, o incluso un indigenismo de tipo más idealista, con reminiscencias utópicas y mi-

<sup>1</sup> José Tamayo Herrera, “El indigenismo limeño: *La Sierra*, *Amauta*, similitudes y diferencias (1926-1930)”, en *Cuadernos de Historia VIII*, Lima, Universidad de Lima, 1989, pp. 62-65. Tomado de Pantigoso, *op. cit.*, p. 51.

lenaristas, se entremezclan a veces en un solo ensayo. Es de esa forma que entre Valcárcel y García, siendo ambos cuzqueños, contemporáneos e “indigenistas”, se extiende el abismo de quien considera el mestizaje la lacra del siglo, a quien ve en la “mezcla” la salvación de la cultura indígena.

En este apartado quisiera mostrar el tipo de indigenismo que aparece en las páginas del *Boletín*, qué artículos se publican, quiénes son los autores, qué ideas proponen y en qué medida es posible identificar la postura de los responsables de la revista. O de otra forma, mostrar lo ambiguo y contradictorio de las posiciones indigenistas que se defienden y considerarlas como propias de ese indigenismo de los años veinte, que muestra no ser una unidad coherente sino, por el contrario, varios discursos en construcción ligados a dos asuntos: la conformación heterogénea de la nación, o de otra forma, la carencia de “nacionalidad peruana”, y el lugar subordinado que siempre ha ocupado el indígena (ignorado, explotado, sometido); el carácter periférico de la modernidad peruana. En este periodo el indigenismo tiene un componente “reivindicador” ineludible, y una condición externa: más que provenir de los indígenas (casi siempre figurados literariamente como incapaces), la defensa y reivindicación procede de las capas mestizas, urbanas.

Al mismo tiempo que este capítulo se articula en torno a la definición de los contornos indigenistas del *Boletín*, quisiera explorar las relaciones que se van trazando entre indigenismo, andinismo e indoamericanismo, para apreciar así los significados y las diferencias entre las distintas categorías que tratan de explicar y tomar posición en el Perú de los años veinte.

Con el fin de contextualizar en el *Boletín* la publicación de ensayos eminentemente indigenistas, como los de Luis E. Valcárcel o Uriel García, y de alguna forma “perfilar” los contornos del indigenismo que promueve la publicación puneña, así como sus adhesiones a ciertos autores indigenistas, considero

necesario referirme a los antecedentes del indigenismo de los años veinte, sobre todo a la fundación y las acciones de la Asociación Pro-Indígena, que involucró a intelectuales que después aparecerán en el *Boletín*, como Francisco Chuquihuanca Ayulo o Luis E. Valcárcel, y asimismo a una polémica que se da en los primeros meses de 1927, la que después se ha conocido como “la polémica del indigenismo”.

La preocupación por el llamado “problema del indio” comienza desde la primera década del siglo. Pedro Salvino Zun Leng, conocido como Zulen, siendo estudiante de letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, plantea la necesidad de que se discuta en el Centro Universitario el tema de la educación indígena. Al lado de Dora Meyer, quien pronuncia discursos sobre el indigenismo, y el senador por Junín Joaquín Capelo, funda en 1909 la Asociación-Pro-Indígena, una institución privada, al margen del Estado, que busca, además de sensibilizar y movilizar la opinión pública,

apoyar las quejas y reivindicaciones de los indígenas, designar abogados para defenderlos gratuitamente, enviar comisionados especiales a cualquier punto del país en el que ocurriese algún conflicto, elaborar un detallado informe de la condición del indio en cada provincia del Perú, efectuar una amplia encuesta nacional y promover el debate público en torno al mejoramiento físico, moral e intelectual del indio peruano.<sup>2</sup>

Más que ser un cuerpo protector saliendo al rescate de la “esclavizada raza indígena”, la asociación buscaba la conformación de una conciencia cívica indígena, convertir a los indíge-

<sup>2</sup> Carlos Arroyo Reyes, “La cruzada indigenista. Pedro S. Zulen y la Asociación Pro-Indígena”, en *Ciberayllu*, 12 de noviembre, 2005. En [www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CAR\\_Cruzadaindigenista.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CAR_Cruzadaindigenista.html) (fecha de consulta: 10 de enero, 2016).

nas en ciudadanos conscientes de sus derechos y con capacidad para demandar lo que por ley les correspondía. Por supuesto que sus acciones ponían en evidencia la persistencia, a cien años de la independencia, de la servidumbre y el feudalismo, el trabajo forzado, los despojos constantes de la propiedad, los servicios gratuitos, los fusilamientos masivos.<sup>3</sup>

Wilfredo Kapsoli describe la labor de la asociación de la siguiente forma:

La Asociación Pro-Indígena fue un movimiento reactivo a la agresión teórica y práctica de la oligarquía y del gamonalismo que, prejuiciado racialmente, demandaba el exterminio de los indios; que, impulsado por una creciente voracidad económica, anexaba los bienes comunales a las haciendas; que, irrogándose derechos feudales, se apropiaba gratuitamente la fuerza de trabajo de los indígenas. Frente a aquella acción y en el contexto del populismo de Guillermo Billingursth (1912-1915), la Asociación se erigió como una voz de la conciencia nacional. Recusó la tesis del exterminio de los indios considerándola “un suicidio de la nacionalidad peruana”: el indio “está encarnado en la entraña misma del organismo nacional”. Puso en debate los puntos esenciales del problema, planteó alternativas y soluciones. Enrostró al gamonalismo en la prensa, las revistas, conferencias, parlamento y en las investigaciones que sus miembros alentaron.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Para conocer la labor de la Pro-Indígena véase Wilfredo Kapsoli, *El pensamiento de la Asociación Pro-Indígena*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1980. Dora Mayer, en el artículo “Lo que ha significado la Pro-Indígena”, aparecido en el primer número de *Amauta*, en 1926, señala que: “ha sido un experimento de rescate de la atrasada y esclavizada raza indígena por medio de un cuerpo protector extraño a ella, que gratuitamente y por vías legales ha procurado servirle como abogado en sus reclamos ante los poderes del Estado”, en Kapsoli, *op. cit.*, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 3. Añade allí mismo: “La Asociación Pro-Indígena fue, en esencia, un movimiento democrático y nacional. Condenó al feudalismo y luchó por las

Junto a la defensa humanista, filantrópica de los indígenas, un afán de redención que viene desde el ámbito externo, existe entre los pro-indigenistas la consideración de que el indio es la base de la nacionalidad peruana. La muerte del indio es, para Dora Mayer, la muerte de la nación peruana. Los pilares que forjaban el indigenismo de la asociación eran: la educación, la cuestión agraria, el problema de la libertad y la justicia.

El movimiento de la Asociación Pro-Indígena, iniciado en Lima, se extiende y surgen otros centros universitarios en Cusco, Arequipa y Trujillo. La Asociación Universitaria de Cusco publicará *La Sierra*, una importante revista donde se difunde la historia prehispánica y se habla de los problemas nacionales.<sup>5</sup> En el movimiento cusqueño participan José Ángel Escalante y Luis E. Valcárcel.

Aun cuando la Asociación contaba con un Comité Central que operaba en Lima, organizó toda una red de informantes, corresponsales y delegados que viajaban por todo el país para conocer e informar sobre la situación de los indígenas y denunciar abusos y masacres (como la del valle de Chicama, en 1912, donde murieron 150 trabajadores azucareros durante una represión, o los abusos de la Cerro de Pasco Mining Company). Entre los intelectuales de provincia que se adhirieron a esta asociación y que encontramos en el *Boletín*, se encuentran Luis E. Valcár-

---

libertades democráticas y por la justicia dentro de la ley y el orden burgués. Impulsaba el desarrollo capitalista en manos de los nacionales, fustigando el dominio extranjero. En suma, impulsó un movimiento de ideas que reflejan los cambios materiales de nuestra sociedad. Sus miembros fueron, básicamente, de extracción pequeño burguesa limeña o provinciana y, excepcionalmente, algunos obreros y artesanos." *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Entre 1926 y 1930, recordando esta primera *Sierra*, se publicará en Lima *La Sierra II*. Junto con *Amauta* y el *Boletín Titikaka* forman el triángulo de revistas importantes de la segunda mitad de la década de los veinte, y se da entre las tres la coincidencia (no menor) de fechas de publicación.

cel y Francisco Chuquihuanca Ayulo, este último delegado de la Pro-Indígena en Puno.<sup>6</sup> La Asociación contó, a partir de octubre de 1912 y hasta 1916 en que se disuelve, con un órgano de difusión mensual llamado *El Deber Pro-Indígena*. En uno de sus boletines extraordinarios, el número 40 sobre *La situación en Puno*, Francisco Chuquihuanca presenta un informe sobre la relación de los hechos de Azángaro del 1º de diciembre de 1915, el levantamiento de Rumi Maqui. Como presidente de la Pro-Indígena en Puno, en mayo de 1915, Chuquihuanca sufrió un ataque cuando acudió a la subprefectura de Lampa para defender a unos campesinos que litigaban por la propiedad de unas tierras; los apoyos a los indígenas ponían en peligro la integridad física de sus defensores en un ambiente de intensa violencia.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> La carta donde se nombra delegado en Puno a Francisco Chuquihuanca, y al parecer a José Antonio Entinas (aunque la redacción es en singular) dice (Kapsoli, *op. cit.*, p. 9).

Lima, 10 de abril, 1910.

Sres. Francisco Chuquihuanca Ayulo, José Antonio Encinas

Puno

Estimados señores:

El Comité Ejecutivo de la Asociación Pro-Indígena teniendo en cuenta la preocupación que siempre ha mostrado Ud. por los intereses sociales de la raza indígena, ha acordado su nombramiento como delegado residente en Puno.

La Asociación no sólo juzga que no es tarde para comenzar la obra de regeneración que como civilizados debemos a los aborígenes de nuestro suelo, víctimas desde la conquista de las más crueles expoliaciones y que debe velar porque sean efectivos los derechos que la Constitución y las leyes les otorga; sino tiene la firme convicción de que nuestra nacionalidad habrá conseguido establecerse sobre bases incommovibles el día en que el indio se incorpore a ella conscientemente.

Aprovecho la oportunidad para manifestar a ud. las seguridades de mi consideración más distinguida.

Fdo. Pedro Zulen

<sup>7</sup> Respecto a Chuquiwanka, luchador social, defensor de la causa indígena, líder del movimiento reformista de la Universidad San Agustín de Arequipa

En el primer número de *El Deber Pro-Indígena*, Zulen señala, respecto a la condición que padecen los indios:

Se aproxima la fecha de nuestro centenario [de la proclamación de la Independencia], y todavía tenemos los yaconazos y los enganches, las mayordomías y los pongajes; las tierras de las comunidades se vuelven haciendas y los verdaderos propietarios del suelo se convierten en indiada del amo usurpador; el látigo y la tortura, el hambre y las cárceles sólo se han hecho para los indios. El feudalismo no ha sido desterrado todavía de la Humanidad porque existe en todas las secciones del territorio peruano. He aquí el país de esclavos que se llama 'La República del Perú'.<sup>8</sup>

No es éste el lugar para extenderse sobre las acciones de la Pro-Indígena y sus opiniones de cómo solucionar “la cuestión indígena”; sí me interesa mostrar que desde años antes de la década de los veinte (desde la primera década) habían comenzado acciones organizadas por grupos de intelectuales (al margen del Estado) que pretendían enfrentar el “problema indígena”: denunciando la situación de servidumbre y dominio en la que vivían, proponiendo acciones legales para su defensa, participando en la creación de medidas para su educación, propiciando la conversión del indio en un ciudadano. También se ponía en evidencia que la “nación” peruana era una entelequia construida al margen del indio, población por otro lado mayoritaria en la época que nos ocupa. En cierta forma, *El Deber Pro-Indígena* puede ser pensado como antesala de *Amauta* y quizá del *Boletín Titikaka*. Cuando aparece este último, en un momento en que

---

quien encabezó la huelga de 1907, señala Tamayo que más que su obra, escasa y poco orgánica, “fue su actitud contestataria lo que lo convirtió en apóstol del indigenismo y maestro de la juventud puneña”. Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo...*, p. 307.

<sup>8</sup> Tomado de Kapsoli, *op. cit.*

los conflictos en la región de Puno se han hecho frecuentes, la labor del *Boletín*, al incluir extractos de *Tempestad en los Andes*, artículos de Federico Moreo o de Uriel García, se vincula con denuncias y posicionamientos políticos e ideológicos que tenían un antecedente fundamental en el órgano de la Asociación Pro-Indígena. Parece ser que Gamaliel Churata fue también delegado de la Pro-Indígena. Churata y el grupo Orkopata participaban de este indigenismo militante que tuvo otro de sus momentos importantes en la conformación del grupo Resurgimiento en el Cusco en 1926. Las labores que se le suponen al grupo Orkopata de Puno no están alejadas de esta batalla por el acercamiento y la integración de los indígenas y su cultura a la “nueva nación” que se imagina teniendo como base a la amplia población indígena.

José Tamayo Herrera ha estudiado la historia del indigenismo cusqueño,<sup>9</sup> y ha mostrado cómo el indigenismo de 1920-1931 cuenta con una fase anterior, de corte académico, ligado a las investigaciones de la Universidad de San Antonio Abad, donde las monografías, ensayos y tesis estaban dedicadas de forma mayoritaria al estudio del “problema indígena”. Señala Tamayo que “El tema del indio, antes olvidado, ha venido a convertirse hacia 1920 en el problema fundamental. Se convertirá inclusive en un material científico repetitivo y cansador”.<sup>10</sup> El historiador Jorge Basadre, entonces un joven ligado a los movimientos tanto vanguardistas, señalará más tarde en *Perú: problema y posibilidad* que el fenómeno más importante en la cultura peruana del siglo XX es el aumento de la toma de conciencia acerca del indio entre escritores, artistas, hombres de ciencia y políticos.

Hasta 1920 este movimiento indigenista cusqueño será mayoritariamente académico y universitario, “Sólo después ven-

<sup>9</sup> José Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI-XX*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 182.

drán las inquietudes políticas y periodísticas, y la publicación de los libros fundamentales de sus líderes culturales. La inquietud regional estará encerrada en su ‘Guetto’ andino, pues el movimiento todavía no trascenderá al país”.<sup>11</sup> De esta forma, lo que caracteriza al indigenismo de la década de los veinte es su expansión nacional, y revistas como *Amauta* y el *Boletín Titikaka* contribuirán, con lo que Beigel denomina *editorialismo programático*, a la difusión del movimiento indigenista y a la necesidad de colocar al indio en el centro de una reflexión sobre la nación peruana.

En 1926 nace el grupo Resurgimiento,<sup>12</sup> en el Cusco; en Puno, el grupo Orkopata también funciona alrededor de los hermanos Peralta. En 1926 surgen, casi al unísono, *Amauta* (en septiembre) y el *Boletín Titikaka* (en agosto). Poco después, en enero de 1927, se produce la polémica entre José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez sobre el indigenismo en las letras y en la sociedad peruana, que se conoce en la historia de las ideas como “la polémica sobre el indigenismo”.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 183. El rebasamiento de los límites regionales “se logrará merced a dos procesos paralelos: la difusión nacional de los libros de impacto de los líderes culturales de la ‘Escuela Cusqueña’ y la migración hacia Lima de personajes indigenistas que dejarán sentir su influencia en el Parlamento, los medios estudiantiles y universitarios y las revistas y periódicos de la capital. Paralelamente, el movimiento indigenista puramente académico de la etapa anterior se irá tiñendo de contenidos políticos y sociales cada vez más ricos, en una suerte de simbiosis con las ideologías renovadoras que nacerán a partir de 1924”, p. 184.

<sup>12</sup> Tamayo Herrera, “‘Resurgimiento’ parece ser más bien un movimiento pro indígena y antigamonal de tipo asociativo, más cultural que político, circunstancial y momentáneo; nacido de una inquietud romántica y protectora respecto al indio y sin más sustento ideológico que un vago y aun inconcreto ‘neoindianismo’. En todo caso, ‘Resurgimiento’ no fue nunca un frente manejado por un núcleo marxista partidario”, p. 251.

La polémica se inicia con dos artículos de Mariátegui publicados en el periódico *Mundial* en enero de 1927 (el 21 y el 28) con el título de “El indigenismo en la literatura nacional”. Poco después, el 3 de febrero, José Ángel Escalante publica en *La Prensa* “Nosotros los indios”. El 11 de febrero Sánchez criticó la “indolatría” reinante y menciona en su ensayo a Mariátegui. La primera respuesta de este último se publicará el 18 en las mismas páginas del *Mundial*, y “Polémica finita”, en *Amauta*. La contraréplica de Sánchez aparecerá en *Mundial* con el título de “Más sobre lo mismo” en abril de 1927.

Entre los antecedentes de la polémica puede señalarse la conferencia dictada por Luis E. Valcárcel en la Universidad de Arequipa el 22 de enero de 1927 (y publicada con el título de “El problema indígena” en el número 5 de *Amauta* del mismo mes de enero), donde el historiador cusqueño defiende el advenimiento de un movimiento pan-indianista (que abarcaría a los diez millones de indios de Perú, Bolivia y Argentina), un despertar de “millares de conciencias”: “Los nuevos indios readquirirán rotundamente su calidad de seres humanos; proclamarán sus derechos; anudarán el hilo roto de su historia para restablecer las instituciones cardinales del Inkario”.<sup>13</sup> Con un estilo lírico e idealista, el movimiento que prevé (especie de tempestad en los Andes) adquiere tintes mesiánicos y providencialistas (“nos asiste la fe viva en cierto papel providencial deparado al viejo solio de los inkas”), el “nacimiento de un mundo” que es al mismo tiempo restablecimiento del inkario, “un próximo nuevo ciclo de cultura andina”. El discurso de Valcárcel introduce el mesianismo y participa de la creencia en que será un hombre elegido, un hombre representativo, el que deberá provocar el despertar

<sup>13</sup> Luis E. Valcárcel, “El problema indígena”, en Manuel Aquézolo Castro, *La polémica del indigenismo, Textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro*, Lima, Mosca Azul Editores, 1976, p. 26.

y conducir al triunfo de la fuerza indígena: “Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos, de torvos pastores, surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún en el páramo puneño, en los roquedales del Cusco”.<sup>14</sup> Utilizando un lenguaje impregnado de referencias religiosas, sintetiza con una sola palabra el nuevo “evangelio”: Andinismo.

Andinismo, agua purificadora, creadora, sangre de los antepasados, aspiración vertical de la tierra. La vida y la cultura germinaron en la planicie y en el valle andinos. ¡ExOriente Lux! (Aburdo enuncian cuantos dogmáticamente sostienen que la cultura trepó a la meseta. Basta abrir los ojos para pensar lo contrario. Hombres y formas culturales se desparramaron —copa colmada— de la hoya del Titikaka, costa y sierra abajo).

La doctrina andinista pretende ser un ensayo de ideología aborígen. Se forma lentamente y a la larga indios e indófilos nos entenderemos.

Se percibe ya la inquietud prolífica que va a crear el apostolado. La suma de inauditas iniquidades contra el indio colma toda medida. Ha llegado el turno de indignarse a los indiferentes, a los timoratos, a los endurecidos.

La raza crucificada se transfigura. ¿Cuándo la resurrección no fue precedida del martirio y la muerte?<sup>15</sup>

Como parte de este nuevo movimiento de rescate del indio, Valcárcel comenta el establecimiento del grupo Resurgimiento en Cusco (fundado el 26 de noviembre de 1926 y que existió solamente durante seis meses) formado por trabajadores manuales e intelectuales, maestros y estudiantes, indios y mestizos unidos por semejante “impulso mesiánico” de redención del indio. Todo el lenguaje de Valcárcel está envuelto con connotaciones religio-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 29.

sas y mesiánicas, y parece más un movimiento utópico que aspira a la creación de un “nuevo indio” que uno anclado en la realidad social y económica de los indígenas.

Al nacimiento del mismo grupo Resurgimiento dedica Mariátegui un texto, titulado “La nueva cruzada pro indígena”, que aparece publicado en el número 5 de *Amauta* (enero de 1927). Se trata de un movimiento, dice Mariátegui, que nace para denunciar los desmanes del gamonalismo pero cuyos alcances miran más lejos, pues consideran que “el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no represente el bienestar de la masa peruana, que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina”.<sup>16</sup> El movimiento del grupo estaría anunciando y preparando una profunda transformación nacional, y respondería a un complejo “fenómeno espiritual” compartido y expresado de formas distintas pero coherentes por la pintura de José Sabogal, la poesía de Vallejo, la interpretación histórica de Valcárcel, la filosofía de Orrego. “Por los cuadros de Sabogal y Camilo Blas y los poemas de Vallejo y Peralta, circula la misma sangre. En los apóstrofes de Valcárcel, de Haya de la Torre y de Gamaliel Churata se encuentra idéntico sentimiento. Los identifica hasta cierta entonación semántica”.<sup>17</sup> Mariátegui incluye dentro de este nuevo fenómeno espiritual a los hermanos Peralta, Arturo (Gamaliel Churata) y Alejandro. En el *Boletín* encontraremos grabados de Camilo Blas, poemas de Vallejo, textos de Valcárcel. Este fenómeno nacional para Mariátegui está conectado con un fenómeno mundial que posee la misma base espiritual: el socialismo.

De la presencia de un espíritu renovador, palingenésico, que se nutre a la vez de sentimiento autóctono y de pensamiento universal,

<sup>16</sup> José Carlos Mariátegui, “La nueva cruzada pro-indígena”, en *La polémica del indigenismo...*, p. 53.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 54.

tenemos presente muchas señales. Más o menos simultáneamente, han aparecido las revistas *Amauta* y *La Sierra* en Lima, *La Puna*, en Ayaviri, *Pacha* en Arequipa (todas no quieren expresar el mismo verbo, pero quieren expresar la misma verdad); nos ha dado Alejandro Peralta su libro *Ande*<sup>18</sup> que lo señala como el poeta occidental moderno de los Andes ‘orientales’ primitivos; y se ha fundado en el Cuzco el Grupo Resurgimiento que motiva este comentario.<sup>19</sup>

José Carlos Mariátegui, en sus artículos sobre “El indigenismo en la literatura nacional”, publicados en el periódico *Mundial* de Lima los días 21 y 28 de enero de 1927, considera que el indigenismo literario traduce un estado de conciencia del Perú nuevo. Si el problema indígena está presente en la política, la economía y la sociología, no podía estar ausente de la literatura y el arte: “el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, casi un estado de conciencia del Perú nuevo”.<sup>20</sup> Plantea que la peruana es una “nacionalidad en formación”, y no es el criollo el que puede representar la nacionalidad.

Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre —no sólo inferioridad— social y económica. La presencia de tres millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones, no debe sorprender a nadie en una época en que este pueblo siente la necesidad de encontrar un equilibrio que hasta ahora le ha faltado en su historia.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> La promoción de este libro será el eje que articula los doce primeros números (un año) del *Boletín Editorial Titikaka*.

<sup>19</sup> Mariátegui, “La nueva cruzada...”, *op. cit.*

<sup>20</sup> José Carlos Mariátegui, “El indigenismo en la literatura nacional I”, en *La polémica del indigenismo...*, p. 32.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 36.

Aun cuando los tres ensayos se centran en el indigenismo literario, es importante el señalamiento que hace de que el problema del indio es de tal magnitud y afecta a todos los órdenes de la sociedad, la cultura y la historia, que el “indigenismo” no puede ser pensado como un fenómeno puramente literario, al contrario, “Sus raíces se alimentan de otro humus histórico”. El indio no puede ser reducido a “tema” literario, a asunto exótico, motivo pintoresco o elemento etnográfico más entre otros muchos. Su importancia es de otro orden, y debe ser reivindicado desde el punto de vista social y económico.

Los “indigenistas” auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo”— colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación, no de restauración ni resurrección. El indio no representa solamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es posible, pues, valorarlo y considerarlo, desde puntos de vista exclusivamente literarios, como un color o un aspecto nacional, colocándolo en el mismo plano que otros elementos etnográficos del Perú.<sup>22</sup>

Otro elemento importante que dota de trascendencia al indigenismo es que, para Mariátegui, tiene “raíces vivas en el presente”. No se trata de un residuo del pasado, sino una presencia viva, actual y mayoritaria. Desde ese punto de vista no puede ser algo exótico.

Junto a esta perspectiva sobre el indigenismo literario, apunta que la corriente literaria indigenista no es solamente nacionalista sino que encuentra un fuerte estímulo en la asimilación de elementos cosmopolitas. De esta forma, observa la cercanía entre vanguardia e indigenismo; será en la tendencia autonomista o nativista del vanguardismo en la que se centre el *Boletín Titikaka*.

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

El tercer artículo sobre el indigenismo en la literatura nacional aparece el 4 de febrero en el mismo periódico y allí Mariátegui pone un freno a las críticas que podrían hacerse a la literatura indigenista por su falta de autenticidad, por los elementos de artificio con que a veces se describe al indígena y su cultura:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se le llama indigenismo y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.<sup>23</sup>

Como parte de los textos preliminares que van sirviendo de fondo a la polémica que vendrá, pero también como un texto importante que puede ayudar a aquilatar el tipo de indigenismo (o más bien los tipos de indigenismos) que se va dando en los años en que aparece el *Boletín Titikaka*, lo que contribuiría a comprender quiénes eran los interlocutores y los lectores de la revista puneña, José Ángel Escalante<sup>24</sup> publica el 3 de febrero de 1927, en el periódico *La Prensa*, el artículo titulado “Nosotros los indios...”, donde se refiere con sarcasmo a la literatura indigenista hecha por los costeños, y en general al “indigenismo” forjado por los “indigenistas de la costa” o el “indianismo costeño”.

“Está de moda el ‘indianismo’”, podemos leer en el segundo párrafo. Y arremete contra “Literatos y periodistas [que] hacen del tema indígena plataforma novedosa para atribuirse apostolados y adoptar solemnes actitudes de redentores clarividentes”,

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>24</sup> José Ángel Escalante había sido diputado y director propietario de los periódicos de Cusco, *El Comercio* y *El Sol*. Ocupó cargos durante el gobierno de Leguía.

es la literatura indigenista hecha por los costeños, llena de frases de cliché como “la esclavitud de la raza”, “la explotación despiadada de los gamonales”, etc. Una vez más, dice, hay que dudar del interés que despiertan los indios en los salones citadinos y preguntarse qué hay detrás de tal interés, de la moda de hablar del indio y compadecerlo sin conocerlo ni estudiarlo; “tenemos los indios demasiados ultrajes recibidos *para tolerarles este último* de creerse llamados a redimirnos y regenerarnos”.<sup>25</sup> El artículo recoge algunas de las penosas frases que Enrique López Albuja, autor de los *Cuentos andinos*, incluyó en los 70 puntos de definición de la psicología del indio (publicados por cierto en el número 4 de *Amauta*, en diciembre de 1926); allí podía leerse:<sup>26</sup> “El indio está embrutecido por el alcohol”, “El indio vive idiotizado por la coca”, “El indio es ladrón, rencoroso, falso y vengativo”, “Cuando besa una mano es cuando más cerca está de morderla”, entre otras muchas frases hirientes. Frente a ellas Escalante arremete: “¿De dónde han sacado los corifeos del indianismo costeño ese tipo grotesco y falso del indio gemebundo y humilde, servil y melancólico, que se arrastra, lleno de taras morales y de incapacidades físicas, bajo el látigo oprobioso del gamonal?”<sup>27</sup>

José Ángel Escalante remite el “problema del indio” al asunto que está en el fondo de todas las consideraciones, el de la heterogeneidad de Perú y la cuestión de cómo pensar la nación peruana. Se habla de la “unidad nacional”, pero esta unidad se piensa como absorción del indígena por los demás componentes étnicos del pueblo peruano, como aculturación. La “unidad”

<sup>25</sup> José Ángel Escalante, “Nosotros los indios...”, en *La polémica del indigenismo...*, p. 40.

<sup>26</sup> Enrique López Albuja, “Sobre la psicología del indio”, en *ibid.*, pp. 15-21. López Albuja considera al indio “hipócrita, taimado, receloso, falso, interesado, venal, negligente, sórdido”.

<sup>27</sup> Escalante, *op. cit.*, p. 43.

nacional excluye ciertamente al indio, lo que desde el punto de vista indigenista es un contrasentido:

La unidad nacional tiene que venir, claro está, pero ha de venir por un proceso inverso.

Es en el amplio, fecundo y acogedor seno de la Gran Raza donde han de ir a refundirse y purificarse todos los hibridismos y todos los mestizajes que han maculado la contextura racial del Perú. Es el indio quien va a absorber al mestizo, al cuarterón, al chino-cholo, al mulato, a todas las variedades de injertos que en la Costa se han dado, excluyendo después, por acto de fuerza o por selección natural, a las demás razas claudicantes y degeneradas que encontraron ambiente hospitalario tan sólo en la Costa, nunca en la serranía hermética e impropicia a toda bastardía y a toda contaminación.<sup>28</sup>

La “cuestión indígena” o el “problema indígena” abarca muchas cuestiones y problemas diferentes; al mismo tiempo, dice Escalante, no es el mismo problema indígena el del indio de Cusco, que el de Cajamarca, Puno, Ancash, Ayacucho..., tampoco la cuestión agraria es la misma en las distintas zonas, o las formas y medios de servidumbre del indio en las diferentes regiones.

El artículo de Escalante permite observar cómo en diez años el tema indigenista fue ocupando el centro de las discusiones sobre la nacionalidad peruana, hasta el punto de que en los veinte fue el eje de importantes ensayos de interpretación nacional. La heterogeneidad, que no había podido ser pensada siquiera, es ahora el eje para poder pensar el Perú del futuro. El advenimiento de Leguía al poder, en 1919, habría marcado para Escalante (que pertenecía al parlamento<sup>29</sup> gobiernista) una época en la his-

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>29</sup> En el ensayo Escalante defiende fervientemente a Leguía: “Es con Leguía que ha sobrevenido esta nueva era y se ha abierto una época en la historia del indio [...] Lo que siento es que Leguía instruye, ve, percibe, comprende y

toria del indio peruano: antes de Leguía, en todo conflicto entre blanco e indio la cuestión estaba resuelta de antemano a favor del blanco (perduraba la “ideología colonial”); en el momento (no hay que olvidar que estamos en 1927, cuando Leguía se ha hecho reelegir y se ha convertido en un dictador), para Escalante la situación se ha invertido y “en cualquier rincón de la República, las autoridades se ponen de lado del indio”.

La misma postura en favor de Leguía se encuentra en el texto “Literatura indigenista”, aparecido en *Mundial* el 4 de marzo de 1927 y como respuesta a Mariátegui en su defensa del grupo Resurgimiento.

La polémica entre Mariátegui y Sánchez inicia propiamente con el artículo de Luis Alberto Sánchez, “Batiburrillo indigenista” (*Mundial*, 18 de febrero de 1927), donde, desde el punto de vista de la costa, dice que entre no pocos de los defensores del indio hay “excesiva improvisación y alarde retórico”, y uno debe dudar de tanta propaganda y sectarismo, y observar si estos indigenistas, más que buscar el provecho del indio, no están buscando el propio. El asunto es que menciona a José Carlos Mariátegui, acusándolo de oponer, como en las luchas de gallos, el colonialismo y el indigenismo, de

dogmatizar y estampar frases lapidarias sobre sierra y costa, colonia e incario...; todo ello es simplismo, retrotrae anticuariamente hábitos intelectuales, reemplaza las viejas figuras retóricas por otras no menos huecas, pasea por la superficie de las cosas y reduce a choque de pasiones y palabras lo que necesita una intensa intervención humana.<sup>30</sup>

---

abarca el problema indígena con criterio, no de señor y blanco, sino de serrano y regnícola, con sentido nacionalista y de posibilidades reales, lejos de literaturas simplonas y de sugerencias interesadas”, *ibid.*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 71.

La respuesta de Mariátegui (“Intermezzo polémico”) aparece una semana después en el mismo periódico. Allí acusa a Sánchez de mezclar y confundir todas las expresiones positivas y negativas del movimiento indigenista, así como las posturas teóricas, las estéticas y las prácticas, y pide que no se le califique de “nacionalista”, “indigenista” o “pseudoindigenista”, sino más bien de “socialista”. “Confieso haber llegado a la comprensión, al entendimiento del valor y el sentido de lo indígena en nuestro tiempo, no por el camino de la erudición libresca ni de la intuición estética, ni siquiera de la especulación teórica, sino por el camino —a la vez intelectual, sentimental y práctico— del socialismo”.<sup>31</sup> Y más que espectador del debate (lo que sería Sánchez) se considera un combatiente, un agonista.

La “respuesta a José Carlos Mariátegui” aparece, como era de esperarse, el 4 de marzo en el mismo periódico, “encantado de ver salir a la polémica a José Carlos Mariátegui”. Allí Sánchez defiende su pertenencia, no a un grupo, sino a una actitud de estudio: la del pasado nacional, “no he hecho otra cosa que escribir libros, folletos, ensayos, artículos, todos sobre problemas nacionales”. Después de detenerse en una disputa hasta cierto punto personal, donde acusa a Mariátegui y a la revista *Amauta* de dogmatismo, vuelve al problema central, el del “esclarecimiento del problema nacional”, y pregunta: “¿usted cree que en la oposición de costa y sierra, y en la comunidad indígena está el camino de la solución, y que la comunidad es una organización autóctona? ¿Usted no ve en ella el rastro colonialista que tanto vitupera usted? ¿No involucra en el movimiento al cholo? ¿No podría acordar un movimiento de reivindicación total y no exclusivista?”<sup>32</sup>

La réplica, del 11 de marzo, abre con la defensa de la polémica, de la confrontación de ideas, como método aparejado al trabajo de propugnar ideas nuevas.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 81.

Cuando estudio, o ensayo estudiar, una cuestión o un tema nacional, polemizo necesariamente con el ideario o el fraseo de las pasadas generaciones. No por el gusto de polemizar sino porque considero, como es lógico, cada cuestión y cada tema conforme a distintos principios, lo que me conduce por fuerza a conclusiones diferentes, evitando el riesgo de resultar, en el debate de mi tiempo, renovador por la etiqueta y conservador por el contenido.<sup>33</sup>

Vuelve también a la “cuestión nacional” y defiende el “nacionalismo revolucionario” (a diferencia del “nacionalismo conservador”, imperialista, de los europeos), colonial y dependiente económicamente y que no ha conformado una “nación”:

Pero el nacionalismo de los pueblos coloniales —sí, coloniales económicamente, aunque se vanaglorien de su autonomía política— tiene un origen y un impulso totalmente diversos. En estos pueblos, el nacionalismo es revolucionario y, por ende, confluye con el socialismo. En estos pueblos la idea de la nación no ha cumplido aún su trayectoria ni ha agotado su misión histórica.<sup>34</sup>

Si se parte del socialismo como método, doctrina, ideario y praxis, como la reivindicación del trabajo y de la clase trabajadora, se descubre que la realidad peruana no es solamente la del obrero urbano, es decir que la lucha fundamental no es contra la burguesía; el indio campesino es todavía un siervo y su lucha es contra la feudalidad existente. El primer problema a resolver es por ello el de la liquidación de la feudalidad y sus expresiones consiguientes: el latifundio y la servidumbre. La realidad peruana pasa por ese problema, y no reconocerlo (es decir, no reconocer “la cuestión indígena”) es prescindir de la realidad.

Los artículos finales de la polémica, que abundan en cuestiones personales, son, de Luis Alberto Sánchez, “Punto final con

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 82.

José Carlos Mariátegui”, publicado por cierto en *Amauta* en el mes de marzo de 1927, “Más sobre lo mismo” (*Mundial*, 25 de marzo de 1927), “Ismos’ contra ‘ismos” (*Mundial*, 11 de marzo) y, de Mariátegui, “Polémica finita” (*Amauta*, abril de 1927).

Las polémicas señaladas muestran que para la década de los veinte el problema del indio, su situación de servidumbre, su desvinculación de una concepción unitaria de Perú, era el debate principal, de hecho, a partir de él surgen los interrogantes sobre la existencia o no de una nación peruana. Ese indigenismo sin embargo tenía múltiples facetas, distintas posturas ideológicas, según sus orígenes (sierra y costa por ejemplo) pero también según los modos de comprensión del problema: desde su dimensión económica, social, política, estética, desde la teoría, o desde la praxis. Lo que interesa resaltar es su carácter ineludible. Por ello, una publicación andina como el *Boletín Titikaka*, tenía que incluir entre sus páginas textos donde se expresaran las diferentes posturas indigenistas. Son las que vamos a revisar más adelante. Alberto Flores Galindo resalta este carácter ineludible y multifacético del indigenismo:

En 1927 el indigenismo, como decía Sánchez y admitía Mariátegui, no era un movimiento cohesionado, sino una actitud, una intención que invitaba a encontrar la clave del país en el mundo andino. Distanciarse de Europa, mirar hacia el interior, recobrar el término tradición, arrebatarlo a los conservadores y asignarle un nuevo contenido. Para ello era imprescindible confluir indigenismo y política.<sup>35</sup>

José Tamayo Herrera diferencia tres planos en el proceso de repercusión del indigenismo cusqueño en un nivel nacional que me parece importante considerar para pensar el proyecto del *Bo-*

<sup>35</sup> Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 307.

*letín*.<sup>36</sup> El primero correspondería al pensamiento de los creadores, de los líderes culturales cuyas obras constituyen la base del pensamiento indigenista (Valcárcel o García, por ejemplo). El segundo tiene que ver con los difusores, comentaristas y propagandistas del movimiento (que puede darse en un ámbito nacional o regional). En este segundo plano de difusión podría inscribirse (aun no siendo cusqueña) una revista como el *Boletín*, que contribuye de forma explícita a difundir y promocionar el “pensamiento indigenista”. El tercer plano sería el de los movimientos artísticos (los que “producen” indigenismo en el terreno de las artes: poesía, cuento, grabado), pero también jurídicos y políticos, influidos por las ideas indigenistas. Para Tamayo hay que diferenciar entre la obra de creación de un Valcárcel o un García (surgidas en un lapso de cincuenta años) de la acción a veces contemporánea de los difusores o glosadores del indigenismo.

Esta diferenciación en planos permite asimismo distinguir un indigenismo político, o social, de otro literario y artístico, así como analizar el papel de una publicación como el *Boletín*, más cercano a la glosa, a la promoción del indigenismo social y político, pero al mismo tiempo de promoción y de “producción” de un indigenismo artístico (literario y plástico) aliado con la nueva estética vanguardista: Arturo Peralta, Alejandro Peralta y otros cercanos a Orkopata, como Mateo Jaika o Inocencio Mamani, publican poemas o relatos que se inscriben en la llamada “vanguardia andina”.

Tamayo ofrece también un intento de sintetización de las obras escritas en Puno sobre el fenómeno indígena, y señala cinco tendencias:

a) la *pedagógico-indigenista* orientada especialmente a la educación del aborigen (Telésforo Catacora, José Antonio Encinas, Manuel

<sup>36</sup> Véase Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cuzqueño...*, pp. 184 y 185.

Camacho Alqa y Julián palacios); *b*) la de los *estudios de la realidad social*, críticos del sistema latifundario que protestaron por el sistema inhumano de las haciendas (Francisco Chuquiwanka Ayulo y Manuel A. Quiroga); *c*) la de los *agitadores sociales*, que insurgieron como abanderados de las rebeliones campesinas (Ezequiel Urbio-la, Mariano Paq'o, Carlos Condorena, Claudio Ramírez y Eduardo Quispe y Quispe; *d*) la de los *juristas*, que censuraron la situación social del indígena utilizando la experiencia forense (José Frisanchó Macedo y Manuel A. Quiroga); la de los *escritores*, orientados hacia la poesía, el cuento y el ensayo de contenido andino (los literatos de Orkopata: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Mateo Jaika, Dante Nava, Aurelio Martínez, Emilio Vásquez, Inocencio Mamani, etc.).<sup>37</sup>

El *Boletín* habría contribuido, de esta forma, a la difusión y propaganda del indigenismo en sus diferentes tendencias, en la pedagógica y social por un lado, pero en la literaria y plástica por el otro. Sumando las contribuciones, podríamos considerar a esta publicación como “productora” ella misma de indigenismo (en particular pensando que las obras de los Orkopatas se publican en las páginas del *Boletín*).

## EL INDIGENISMO DEL *BOLETÍN*:

### EL POSTULADO ANDINISTA

En este apartado analizo los principales textos que aparecen publicados en el *Boletín* vinculados con el indigenismo social (en otro apartado abordaré el asunto del indigenismo literario y la vanguardia andina). El objetivo es perfilar, como ya he mencionado, el tipo de indigenismo que defiende la publicación y en-

<sup>37</sup> Tomado de Pantigoso, *op. cit.*..., pp. 23 y 24. Remite a José Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo en el altiplano*, Lima, Ediciones Treintatrés, 1982, pp. 300 y 301.

focar los términos en que se daba el debate indigenista en la segunda mitad de la década de los veinte. El indigenismo que promueve el *Boletín* se perfila, con el fin asimismo de distanciarse del limeño y en general del costeño, hacia el *andinismo*.

Como puntualicé anteriormente, durante el primer año el *Boletín* de la Editorial Titikaka (Titikaca en el primero de los números) concentra sus esfuerzos en promover *Ande* y publicar poemas de la “nueva estética” andinista y en general poesía latinoamericana de tendencia vanguardista. En abril de 1927, en lo que sería el número 9, el *Boletín* inicia con un texto titulado “el andinismo”, del puneño Federico More (1889-1955, en ese momento radicado en Buenos Aires, donde va a permanecer hasta 1927 colaborando en *Crítica, La Razón, Caras y Caretas, Hogar*),<sup>38</sup> un fragmento del libro publicado en La Paz en 1918 *Deberes del Perú, Chile y Bolivia ante la guerra del Pacífico*. Es el primer texto de carácter no literario que aparece en la publicación y el que abre esta paulatina cercanía del *Boletín* con los postulados andinistas y con la perspectiva continental del andinismo que se hace visible en lo que se denominó el Indoamericanismo. More aparece, en el breve texto de presentación del artículo, firmado CH (Churata), como pensador indoamericano y defensor de los hombres del Ande:

El prosador puneño que firma este breve postulado andinista es, además, uno de los pensadores indoamericanos que mayores títulos posee en el espíritu de la juventud, debido a la realidad, oportunidad y fuerza de sus ideologías. Es él, quien, en 1918, ofreció la primera beligerancia andinista, que después había de convertirse en el credo pagano de los hombres del Ande. En obsequio al vasto temblor augural que tal doctrina representa en la actualidad de Indoamérica, transcribimos estas líneas de su libro “Deberes del

<sup>38</sup> Integrante del grupo Colónida, es considerado el segundo después de Abraham Valdelomar. Destacó en el ámbito del periodismo.

Perú, Chile y Bolivia” y ofrecemos publicar un nuevo ensayo sobre la materia, firmado por el mismo esteta que construyó ese admirable estudio que se llama: “Sensualidad andina” — CH (p. 39).

La presentación de Churata destaca el carácter de manifiesto del texto (postulado andinista, credo pagano), lo mismo que Jazmín López Lenci en su estudio *El laboratorio de la vanguardia peruana*. Es el tono que adquiere buena parte de los textos que elaboran o se adhieren al “discurso andinista” de la época, marcado por dos movimientos que impulsan el tono mesiánico de los postulados: por un lado, defensa de la “raza” que obtiene su fuerza “espiritual” de la naturaleza que la cobija y de la persistencia de la cultura y la cosmovisión prehispánicas; por otro, beligerancia hacia la costa, emblema del criollismo y el hispanismo cultural.

More es probablemente el prosista puneño con más ascendencia sobre la generación de los hermanos Peralta y del grupo que elabora el *Boletín*.<sup>39</sup> More había participado en una polémica sobre la formación de la tradición literaria en Perú a la que contribuyó con un artículo escrito en 1924 en Buenos Aires, “De un ensayo acerca de las literaturas del Perú”.<sup>40</sup> Allí hacía referencia a la profunda escisión de la vida peruana entre tradiciones culturales, lenguas, castas... Resuelve la heterogeneidad sociocultural

<sup>39</sup> Véase López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia*.

<sup>40</sup> Según Dorian Espezúa, el artículo escrito en Buenos Aires fue publicado en el suplemento literario del *Diario de la Marina* de La Habana el 23 de noviembre de 1924, y reproducido de forma fragmentaria en *El Norte* de Trujillo, en 1924, y en el número 34 de la revista *Koshko* (Cusco), el 7 de marzo de 1925. Véase Dorian Espezúa, “Federico More y la formación de la tradición literaria en el Perú”, en *Letras*, núm. 85, 2014, pp. 149-164. “¿Qué sostenía More en este ensayo?”, se pregunta Espezúa, “Que la literatura peruana era una consecuencia directa de la sociedad escindida que la producía. En efecto, en el ensayo moreano la posición que ocupa y defiende un sujeto dentro del campo intelectual depende de la posición que ocupa el mismo sujeto en el campo de lo socio-cultural” (p. 152).

en un dualismo (con una base de fuerte determinismo geográfico e histórico): o se es limeño o se es incásico (serrano); los primeros mirando a la colonia y los segundos al pasado prehispánico, ambos, de formas diferentes, desean volver al pasado. Reconoce que el porvenir de la nación peruana estaría en la reconciliación de ambas matrices culturales, y espera la llegada de un escritor capaz de sintetizar, en un estilo andino, las dos tradiciones encontradas de la sierra y la costa. Señala Dorian Espezúa,

More está convencido de que la nueva cultura peruana tendrá una matriz predominantemente andina o serrana. Los hombres de los Andes son de un modo distinto por el rigor “telúrico” y luchan contra el centralismo limeño. Parafraseando a More, la lucha política del Cuzco contra Lima, se llama Regionalismo. Así, el Cuzco condensa la tradición andina, serrana y rural.<sup>41</sup>

Siendo un hombre más cercano a la derecha política, defendía de alguna forma la superioridad serrana (quechua-aymara) frente a la costeña (de base colonial hispana pero degradada con el mestizaje negro y asiático), y quizá esta posición en pro de la sierra, más su origen puneño, lo convierten en un intelectual de origen local (pero con miras nacionales) que es necesario destacar en el *Boletín*. El breve “Postulado andinista” ve la luz en abril de 1927, cuando la polémica sobre el indigenismo literario entre Mariátegui y Sánchez está dando los últimos coletazos. Sin mencionarlo, el rescate de este “viejo texto” se inserta bien en los márgenes de la polémica ya que los Andes y el hombre andino aparecen como el único horizonte político viable:

el Andinismo y el Continentalismo, de suyo inseparables [...] constituyen las únicas propulsiones que le pueden dar a Suramérica oriente político, confianza moral, originalidad artística y plena

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 153.

honestidad económica. La raza más fuerte, la iniciativa más clara, el paisaje más bello, el agua más limpia, la tierra más longánima, la industria más activa, la inteligencia más seria, las costumbres más sobrias, la voluntad más alta, todo lo encuentran los suramericanos en los Andes (p. 39).

Los Andes se convierten en el símbolo de la unidad suramericana, por ello el andinismo se funde al continentalismo, van juntos. Si los proyectos del grupo que gira alrededor del *Boletín* tienen también esa mirada continental, que se manifiesta de modo concreto en los canjes con la mayoría de países de América del Sur, y la palabra “Suramérica” bordea el recuadro que rodea el logo de la publicación, la perspectiva de More fundiendo andinismo y continentalismo debe haber parecido atractiva.

Un último detalle en torno a este breve texto es que coloca a los Andes, el andinismo, en el centro del tipo de indigenismo que se está pensando. Es el hombre (quechua-aymara) pero también es la geografía andina (a la que se suman la cultura y la historia) quien dota de “identidad” a lo que va emergiendo como proyecto indigenista. Andinismo e indoamericanismo (término este último que funde andinismo con continentalismo, como proponía More) serían los términos con los que se va a definir el tipo de indigenismo que promueve el *Boletín Titikaka*.

Para Manuel Pantigoso, la “beligerancia andinista” de 1918 a la que se refiere Churata en su texto de presentación, aludiría a una carta que More había entregado a *La Tea*, dirigida a su director de entonces, Alejandro Peralta, y que había aparecido en el número 6; en ella More ofrece un ideario de base telúrica, “andina”. Cito fragmentos de la carta:

Y es que todo lo tenemos en grande. Los Andes, el lago, la pampa. Las tempestades y las lluvias, en Puno son bíblicas. Hasta la soledad en que vivimos es ciclópea. Creo, y perdone la impertinencia del consejo, que la labor de ustedes consiste en infundirle al pueblo

ese sentimiento de su grandeza telúrica y ambiente [...] Pensamos con el alma de nuestra tierra bravía, casta i limpia, i verá usted cómo, el pensamiento orijinal, autóctono, virjen, será el que cree la autonomía política, el arte andino, la libertad económica, lo nuestro, nuestra música i nuestra pintura, con nuestra gama pentafónica i nuestro paisaje lleno de una luz azul i purísima mil veces superior a esa luz blanca que tanto enorgullece a Sorolla. I esa es la lucha. Con todas las armas. Con el verso i con el rifle, con el amor i con el desdén, con el odio i con la filantropía. Con el arte i con la fuerza, con la belleza i con la sátira. Esa es la misión que la juventud que usted encabeza, debe sostener. La autoctonía, mi querido amigo, la autoctonía.<sup>42</sup>

El andinismo se caracteriza por colocar en un primer plano la impronta del paisaje (el suelo, la tierra, el cielo) sobre el hombre que habita la región. Es frecuente encontrar, en los ensayos de este periodo de los años veinte, la alusión a las “fuerzas telúricas”, propias de una naturaleza al mismo tiempo grandiosa e indomable; una naturaleza que en la literatura llamada de la tierra o del paisaje (telúrica) aparece con las características de un personaje, pues parecería poder actuar con criterio humano. El andinismo recurre con frecuencia a este telurismo, ya que hace de la geografía y la naturaleza andinas la base de un pensamiento original capaz de desembocar en propuestas sociales y artísticas originales. Cynthia Vich señala también como una característica del andinismo, el lenguaje telúrico y organicista, aun cuando éste no sería privativo del *Boletín* sino en general,

como lo demuestra Unruh al analizar los movimientos de vanguardia latinoamericanos, la inclinación a las metáforas organicistas, telúricas y anatómicas era la base de un retrato en donde América

<sup>42</sup> Federico More, carta aparecida en *La Tea*, tomado de Pantigoso, *op. cit.*, pp. 441 y 442.

aparecía ya como la tierra creadora de toda vida, o como un cuerpo humano viviente fuente de toda energía.<sup>43</sup>

Como parte de la paulatina politización de que da muestras el *Boletín*, al final del número de junio de 1927 una nota de Churata, con el título de “pompas de jabón”, menciona la invención del “complot comunista” por parte del gobierno de Leguía, la prisión de José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre y otros trabajadores manuales, así como el cierre de la revista *Amauta*.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Vich, *op. cit.*, p. 90.

<sup>44</sup> Respecto al supuesto “complot comunista” de junio de 1927, que ocasionó la clausura de *Amauta*, reproduzco del tomo II de la obra de Ricardo Martínez de la Torre la crónica del suceso: “En los primeros días de junio de ese año apareció el número 9 de *Amauta*, dedicado a la acción contra el imperialismo. Como todos los artículos estaban dentro de una línea de enjuiciamiento de la penetración yanqui en nuestro país, y en el resto de América, la Embajada de los Estados Unidos presionó al Gobierno de Leguía, para que suspendiera la revista y persiguiera a sus redactores y colaboradores. Para poder ‘legalizar este atropello, Leguía y sus polizontes inventaron un ‘complot’ comunista. La policía allanó el local de la Federación Gráfica en la que funcionaba la comisión de la Imprenta Obrera ‘Claridad’ y con unas cuantas cartas de desterrados fabricó la conspiración. El viernes 8 de junio de 1927 los órganos de prensa daban cuenta del ‘complot’, reproduciendo las cartas y documentos suministrados desde el Ministerio de Gobierno. Fue en esta ocasión que se habló en el Perú, por primera vez, de ‘comunistas criollos’. ‘Comunistas criollos’ fue, pues, clasificación de las derechas, desde 1927, contra Mariátegui y contra el movimiento obrero revolucionario peruano. La invención del ‘complot’ permitió al gobierno de Leguía intensificar la persecución de los elementos más o menos revolucionarios que quedaban. Le permitió, también, clausurar *Amauta*, satisfaciendo así las exigencias de la Embajada de los Estados Unidos. Mariátegui fue reducido a prisión y confinado, en vista de su mal estado de salud, al Hospital Militar de San Bartolomé. Desde allí, con fecha 10, dirigió una carta al diario *La Prensa*, en que señalaba la falsedad de la acusación. [...] Las afirmaciones de Mariátegui eran, en esos momentos, exactas. Aún no se había organizado el movimiento peruano. Se ingresaba en los comienzos de la campaña de esclarecimiento ideológico. El debate con Haya de la Torre estaba en sus comienzos.

Recuerda también la prisión unos meses antes de Luis Valcárcel, “el ideólogo de la inkanida a causa de sus doctrinas sobre economía histórica”, así como la de pavletich y delmar [*sic*, con minúsculas, muy frecuente en el *Boletín*], por semejantes causas, en Cuba: “a todos estos luchadores de indoamérica se dirige nuestra voz de solidaridad y de aliento” (p. 50).

---

Desde luego, la carta de Mariátegui, al ser publicada, desinfló todo lo que con tanto cuidado había preparado el Ministro de Gobierno; queriéndolo hacer tragar al público, pretendiendo justificar la clausura de *Amauta*, de conformidad con la orden recibida del Embajador Americano.” En *La Correspondencia Sudamericana*, núm. 29, Buenos Aires, 15 de agosto, 1927, Mariátegui publica una carta desmintiendo la noticia propagada por las agencias yanquis donde señala: “En el Perú no se ha descubierto ninguna conspiración comunista. La policía no ha podido apoyar sus enfáticas aseveraciones en ninguna prueba seria. Los documentos publicados consisten en cartas cambiadas entre estudiantes desterrados y obreros de Lima, que no contienen más que la reafirmación de ideas fervorosamente profesadas y la enunciación de propósitos de propaganda. La reunión sorprendida por la policía fue una sesión ordinaria de la Editorial Obrera ‘Claridad’, para la cual se había citado por la prensa. En esta sesión, en la que se arrestó a cuatro estudiantes y a algunos obreros, en su mayor parte gráficos, se trataba sobre la adquisición de una pequeña imprenta. La policía extrajo violentamente de sus domicilios, la misma noche, a los más conocidos organizadores obreros, tanto para paralizar una segura protesta como para dar mayor volumen a su pesquisa. La versión oficial presentaba a todos los presos como concurrentes a una reunión clandestina. Entre ellos se contaban, sin embargo, personas que no trabajaban absolutamente en la Editorial ‘Claridad’ como el escritor Jorge Basadre, responsable sólo de un estudio sobre la penetración económica de los Estados Unidos en Centro y Sud América, y particularmente, en el Perú.

El balance de la represión es el siguiente: reclusión en la isla San Lorenzo de cuarenta ciudadanos, entre escritores, intelectuales y obreros; clausura de la revista *Amauta*, órgano de los intelectuales y artistas de vanguardia; deportación de los poetas Magda Portal y Serafín Delmar a La Habana; acusaciones y vejámenes a la poetisa uruguaya Blanca Luz Brum, viuda del gran poeta peruano Juan Parra del Riego; cierre por una semana de los talleres y oficinas

Churata utiliza un tono muy irónico para referirse a la situación que se vive en el país, una “democracia criolla” corrupta:

en el curso del presente mes ha sido teatro este país de uno de aquellos sucesos pintorescos y típicos que dan más excepcional colorido a nuestras criollas democracias —este acto de prestidigitación ha sido el descubrimiento de un complot comunista en lima cuando se disponía (lo dice el ministro manchego) a repartirse la hacienda privada y la pública y sobre todo a subvertir la esencia de las cosas y sus formas políticas en hombres y marionetas milagro de tal descubrimiento fue la prisión de José Carlos Mariátegui, Carlos Cox, Jorge Basadre y varios trabajadores manuales la mayoría de los cuales se encuentra en las celdas del FRONTON

AMAUTA tribuna de un nuevo espíritu americano fue obligado a interrumpir su triunfal desarrollo y es muy probable que por esa causa lleve su sede a Buenos Aires ese kosko de la América nueva (p. 50).

Habrá que esperar a noviembre de 1927 para encontrar el primero de los tres textos que bajo el título de “El neoindianismo” va a publicar J. Uriel García. El segundo va a aparecer en el número siguiente (diciembre de 1927) y el tercero en febrero de 1928, pues el número intermedio de enero contiene en la primera página un largo comentario de g ch (Gamaliel Churata) sobre *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel. Uriel García es un cusqueño de la generación de Luis Valcárcel y Francisco Tamayo Pacheco. “El neoindianismo I, II y III” contiene ideas que

---

de la Editorial Minerva; prisión mía en el Hospital Militar donde permanecí seis días, al cabo de los cuales se me devolvió a mi domicilio con la notificación de que quedaba bajo la vigilancia de la policía.” Todo lo anterior procede de Ricardo Martínez de la Torre, *Apuntes para una interpretación marxista de historia social del Perú*, t. II, cap. VI. “De la Reforma Universitaria al Partido Socialista”, pp. 273-276, en *Obras Completas de José Carlos Mariátegui*. En <https://www.marxists.org/español/.../segundo%20acto.htm>.

van a ir madurando y conformar el fondo del libro que publicará en 1930 con el título de *El nuevo indio*. Lo que está en debate es el asunto de la identidad nacional y de la conformación de Perú como nación. El neindio de Uriel García es el mestizo (cultural, no necesariamente racial) resultado de la mezcla que produjo la conquista. A diferencia de Valcárcel, la teoría indianista de García es una alabanza del mestizaje, en sintonía con las mismas posturas que en México se daban en ese momento de la mano de José Vasconcelos:

Neoindianismo es valoración integral de nuestra historia, solución de problemas americanos, así mismo integrales, visión del paisaje en su plenitud. Ni lo incaico romántico puede ser la única ejemplaridad de nacionalismo ni la influencia española ha de considerarse como el elemento más valioso en el proceso creador del espíritu americano. Tiene originalidad, muchas veces sorprendente, por el influjo nativo, el ciclo post-incaico como es original la etapa regida por los incas (p. 70).

García señala la distancia entre los indios del periodo de la conquista y los indios de ahora. Los indios de hoy no son los prehispánicos: “Nuestros indios ya no tienen el mismo espíritu que creó el pucara, que adoró al Apu, que rindió culto al magnífico panorama de la noche o al paisaje radiante de sol” (p. 70). El “indio nuevo” no es resultado de un mestizaje biológico (“lo de menos es la cuestión sanguínea para todo aquello que se refiere al espíritu”) sino de uno “psicológico”, “arcilla para una nueva forma de cultura”, “Garcilaso, Lunarejo, Túpac Amaru, Santa Cruz [...]”. Son los nuevos indios que sin tener la pureza de la sangre están en íntimo nexos con la tradición y con el paisaje andino —máxima vértebra de unidad de nuestra historia—, a cuyos elementos dan *sentido*, es decir, conciencia; *destino*, es decir, orientación ascendente” (p. 70). El indio nuevo, aun cuando tiene raíces en el pasado, debe vivir y anidar

en algo nuevo, distinto, original (“El neoindianismo ha de ser, pues, medio de una expresión cultural distinta y armónica, a la vez, con las épocas de formación. Nuevo, original, extraído de lo viejo y común”, p. 70). La mirada neoindianista de Uriel García se inscribe en las teorías que sobre el mestizaje propuso el indigenismo de las primeras décadas del siglo xx (*La raza cósmica* de Vasconcelos había sido publicado en 1925), que parten de la inserción del indígena en una sociabilidad y un sistema económico propios del capitalismo individualista. El neoindio o el indio nuevo es necesariamente mestizo culturalmente, algo nuevo porque es original, diferente, aunque extraído de lo viejo. Para Uriel García, el pueblo mestizo es el que va a permitir la transición del ruralismo ancestral al individualismo moderno, “del labriego al ciudadano, del poblacho rural a la vivienda civil”. Todo su discurso se incluye dentro de la filosofía del mestizaje aculturador, vislumbrado en el marco del proyecto modernizador de raigambre occidental:

El mestizaje [*sic*], tomado en su sentido psicológico antes que puramente fisiológico, de acuerdo con las nuevas orientaciones del pensamiento actual, adquiere un alto valor positivo. Por eso, para conseguir la plenitud de cultura en nuestra América se requiere previamente mayor desenvolvimiento del rumbo que tomó el ciclo neoindiano —mezclado y completado— desde la conquista, dirigiéndola hacia metas conexas con nuestra época. Se requiere afirmar la personalidad difusa de ese otro hombre americano nacido de la conjunción entre lo incaico y lo europeo. Esa personalidad difusa es el alma mestiza de nuestros pueblos, dentro del que se involucran los indios [...] el indio es culturalmente un alma en vías de amestizamiento; sólo merced a ello perdura y se afirma. Pobre de él si continuara asido totalmente a su pasado. Por ello su destino tiene rumbos más dilatados (p. 70).

Entre las cosas que hay que abandonar y dejar atrás en este proceso aculturador, se encuentra la “visión mágica” del mundo:

El neoande ha dado muerte a la visión mágica de la perspectiva incaica, pues el cielo está más lejos de la calle pueblerina de las llanadas que del puraca de las cumbres o del terrazgo de los collados. Ha perdido su valor *mitológico* el culto a la noche campesina, desolada y abierta, desde las estrecheces de la ventana aldeana que desde el cabezo del monte; muere la exaltación religiosa del paisaje estelar y la estimación trascendentalista de la naturaleza casi escueta del mundo incaico. Los APUS, el nevero del confín, el río aldeaño, las cumbres próximas, el roquedal de arriba, han perdido su influjo misterioso, porque al estado de alma metafísico del incanato se ha sustituido la emoción cordial de la perspectiva poblada y próxima. Mengua el miedo cósmico con los nuevos elementos dominadores de la naturaleza y el hombre acrecienta y afirma su valor individual (p. 72).

Esta defensa del mestizaje va acompañada de una mirada privilegiada sobre el pueblo (centro de la sociabilidad mestiza) y no sobre el ayllu y las formas colectivas.<sup>45</sup> Las posturas indigenistas de Valcárcel y García difieren precisamente en que uno exalta al indio, valora el ayllu y condena al mestizo (aun cuando Valcárcel tenga orígenes misti), mientras el otro valora el pueblo y el indio amestizado. Para Valcárcel, el mestizaje es la causa de

<sup>45</sup> “A las cabañas primitivas y rústicas del ayllu, donde todo es naturaleza, las piedras de los muros, la paja de los techos, sustituyen los pueblos mestizos con mayor sentido social. El templo de erguida espadaña, la plaza, con la cruz i la fuente al centro, la calle de rudos guijos, la vivienda con sus ventanales y azoteas joviales, que objetivan el campo, esos barrios de eminencia, con sus tejados rojizos, erguidos sobre los andenes agrícolas reptando hacia el recuesto de los montes, dan otro sentido al pueblo serrano. La campana, voz de la aldea, es más humanizada que la estridencia del pututo o el ruido de la tinya. Desde las cuerdas del arpa o del violín, de la bandurria o la guitarra, que se conciertan dentro de un tenducho alcoholizado, el huaino tiene más expresión vital que exalta a la india, que la nota jembunda de la quena, instrumento esclavista.” (*Boletín*, diciembre de 1927, p. 73).

los vicios: “Nace del viento de América un nuevo ser híbrido, no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras. El mestizaje de las culturas no produce sino deformaciones”. El mestizo es “el Engendro, vasallo del opresor, y verdugo del vencido”. Por el contrario, el neindio o indio nuevo de Uriel García se abre a su destino si abandona el “inkario” y “adopta” las formas de sociabilidad llamémoslas occidentales, europeas, aquellas que llegaron con la conquista. *El nuevo indio* es la antítesis de *Tempestad en los Andes*. Para Uriel García lo importante no es la raza sino el espíritu. En su neindianismo de corte vitalista se siente la influencia de Henri Bergson, de Spengler, de Ortega y Gasset. “El neindianismo es, pues, espíritu nuevo” (p. 80).<sup>46</sup>

No defiende, como Valcárcel, el inkario, el indio nuevo (indio biológico, puro) que ha logrado redimirse del alcoholismo y otras taras y apunta al despertar de la raza. Menciona Tamayo Herrera:

Para Valcárcel el “nuevo indio” es un indio biológico, racialmente puro, pero existencialmente transformado, pues se ha convertido

<sup>46</sup> “Tanto como el paisaje andino varía de expresión vital y geográfica con los elementos aportados de Europa —a los que, téngase en cuenta, les infunde, a su vez, expresión singular, antieuropea— lo hace el espíritu del hombre inmerso en ese mundo transformado. Ya son otros los incentivos para su impulso volitivo, para su exaltación emocional, para su obra ideológica creadora.

Como de las cavernas andinas surgieron los hombres hacedores del mundo autóctono a la admonición de la voz mágica de Wiracocha, saldrán los nuevos indios de la cueva serrana, que cuevas son todos los pueblos diseminados a los flancos de la montaña legendaria.

Y la creación de esa otra cultura por venir será antes que todo beligerancia.

Destrucción del pasado que prevalece, perdura, rige, a su papel propio (pasado); al mismo tiempo, conservación de la ‘herencia cósmica’, es decir del espíritu immanente de la americanidad. Desde el coloniaje el alma serrana fue combate cotidiano contra la *conquista*, contra la conquista hispánica tanto como contra la reconquista tradicional; fue esfuerzo de imponer recién la individualidad.

De esa lucha deviene el ‘nuevo indio’ (febrero de 1928, p. 81).

en un rebelde alfabeto surgido de la escuela india (la escuela Adventista del Altiplano) y capaz de rebeldía porque ha vencido la ataraxia de la raza. Clemente Sullka, el sargento Waman, Indalecio Mamani, Pablo Kutiti, el karabotas (indio a caballo) de Chumbivilcas, son los prototipos del “nuevo indio”, abstemio, higiénico, alfabeto y elector, y prueba tangible del despertar de la raza. “Nuevos indios” anudarán el hilo roto de su historia para restablecer las instituciones cardinales del inkario.<sup>47</sup>

Al contrario, Uriel García destaca el alma de la nueva cultura americana surgida después de la conquista: el mestizo. Lo importante no es el indio puro sino la mezcla: no el precolombino, sino el poscolombino. Pero en este neoindio (mestizo) influye también el medio físico, se deja sentir la influencia telúrica. Probablemente pensando en el “inkaísmo” de Valcárcel, García se pregunta: ¿Qué es lo incaico y qué es lo indiano? Y responde que lo incaico ha muerto y sólo sobrevive lo indiano. Los inkas y la vida inkaica murieron tras la conquista, y lo que sobrevivió fue la “indianidad, es decir, ese ligamen del hombre con la tierra”. El inkario de Valcárcel es un mito, un imposible, una invención, el inkario murió con la conquista. Los pueblos indígenas son pueblos amestizados aun cuando conserven la pureza de sangre. La conquista supuso un vuelco dramático en el que ni el indio ni el español quedaron indemnes. Indios y conquistadores crean una nueva cultura modificada. En el alma del mestizo se produce todo tipo de contactos culturales. La idea principal de Uriel García es la “fusión de elementos culturales dispares en la personalidad y la obra artística del nuevo indio”,<sup>48</sup> es decir que plantea el tema de la aculturación y del sincretismo resultante de los contactos. El “neoindianismo” está asentado en lo espiritual, en lo cultural, y no en lo biológico; es el espacio donde se

<sup>47</sup> Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cuzqueño...*, p. 189.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 206.

producen los contactos, la fusión, y tan mestizo es un español que se indigeniza como un indio occidentalizado. En su libro estudia tanto el “arte indio” como el “arte neoindio”.

Como mencioné más arriba, entre la segunda y la tercera parte del “Neoindianismo”, como si se quisiera ahondar en las diferentes posturas indigenistas de los dos cusqueños, Gamaliel Churata abre el número de enero de 1928 con una apretada reseña sobre *Tempestad en los Andes*. La página contiene asimismo un retrato del historiador firmado por Kunurana (Demetrio Peralta). El artículo sin embargo, más que detenerse en la obra de Valcárcel, hace un recuento de la labor educativa del “indio evangelista” Manuel Camacho, quien preparó a varios profesores indígenas para que, como semilla, expandieran por las pampas la simiente de la educación de los indios. Al final de su texto declara que dos seculares poderes andinos: el gamonalismo y el indianismo, están en competencia:

el indianismo es plebeyo y distributivo el gamonalismo latifundista y aristocrático —ambas literaturas pueden verificarse fácilmente —ambas economías son notoriamente discímiles —célula de una es la hacienda donde el indio es esclavo y se bestializa —la de la otra el ayllu donde es libre y parece hombre —el gamonalismo es nubiano y conservador —el indigenismo indoamericano y libertario (p. 75).

Finalmente, declara que *Tempestad en los Andes* es un libro indianista y está llamado a injertarse en la conciencia del pueblo. Habría que destacar la expresión “indianista” y no “indigenista”. Como he ido señalando, el “indigenismo” que apadrina el *Boletín* va acompañado de los adjetivos *andinista*, *indianista*, y no tanto *indigenista*.

Sin duda, la publicación de *Tempestad en los Andes* es uno de los hechos culturales más importantes del año 1927. Cuando Churata escribe esta reseña ha pasado casi un año desde la aparición de este influyente libro que llevaba un prólogo de José

Carlos Mariátegui. Con relación a la obra, elaborada en un estilo lírico, Tamayo Herrera dice:

libro original, en el que se combinan el lirismo con la prédica indigenista radical, y que a veces asume la tonalidad de la profecía pura, tienen un contenido en que las estampas indígenas se alternan con la afirmación teórica de una doctrina, la poesía de los ayllus con la denuncia de la opresión terrateniente. *Tempestad en los Andes* viene a ser una especie de síntesis en que se combinan indigenismo, incaísmo, serranismo y andinismo, toda la gama conceptual de las ideas andinas.<sup>49</sup>

El libro de Valcárcel inicia con la afirmación de que Perú es un pueblo de indios y que Perú es el inkario (idea esta última a la que se opone Uriel García). La afirmación (que expresa sobre todo un deseo) del inicio: “La cultura bajará otra vez de los Andes”, sirve páginas después para colocar el broche de cierre: “De los Andes irradiará otra vez la cultura”. Entre ambas afirmaciones se suceden cuadros, estampas literarias sobre la vida indígena y la explotación de que son objeto. Más que ensayo filosófico o histórico, termina predominando el idealismo vitalista.

De las tumbas saldrán los gérmenes de la Nueva Edad. Es el avatar de la Raza.

No ha de ser una Resurrección de El Inkario con todas sus exteriores pompas. No coronaremos al Señor de Señores en el templo del Sol. No vestiremos el unku ni cubriráse la tranquilada cabeza con el llautu, ni calzaránse los desnudos pies con la usuta. Dejaremos tranquila a la elegante llama servicial. No serán momificados nuestros cuerpos miserandos. No adoraremos siquiera al sol, supremo benefactor. Habremos olvidado para siempre el kjjpus: no intentaremos reanimar instituciones desaparecidas definitivamente. Habrá que renunciar a muchas bellas cosas del tiempo ido, que

<sup>49</sup> Tamayo Herrera, *Historia del indigenismo cuzqueño...*, p. 187.

añoramos como románticos poetas. Mas, cuánta belleza, cuánta verdad, cuánto bien emanan de la vieja cultura, del milenarismo espíritu andino: todo fue desvalorizado por la presunción de superioridad de los civilizadores europeizantes. La Raza, en el nuevo ciclo que se adivina, reaparecerá esplendente, nimbada por sus eternos valores, con paso firme hacia un futuro de glorias ciertas. Es el avatar, la incesante transformación, ley suprema que todo lo rige, desde el curso de los mundos estelares hasta el proceso de estas otras grandes estrellas que son las razas que pululan por el globo, erráticas dentro de un sistema, es el avatar que marca la reaparición de los pueblos andinos en el escenario de las culturas. Los Hombres de la Nueva Edad habrán enriquecido su acervo con las conquistas de la ciencia occidental y la sabiduría de los maestros de Oriente. El instrumento y la herramienta, la máquina, y el libro y el arma nos darán el dominio de la naturaleza: la filosofía —clave— —metapsíquica— hará penetrante nuestra mirada en el mundo del espíritu.<sup>50</sup>

Una minoría europeizada (la de la costa), dice Valcárcel, vive de espaldas a la mayoría que conforma realmente la nación peruana (la de la sierra). Prevé el “advenimiento de un indio”, el despertar de un alma grande, el alma indígena, y este despertar significará la preeminencia de la región andina en Perú. La corriente de renovación que puede transformar Perú nacerá en los Andes, como nacen los ríos.

El lirismo alterna con la teorización en esta obra emotiva. Además de ciertas influencias del positivismo (Taine, Guyau), de Franz Tamayo, el Federico More de *Lima contra el Perú, Chile y Bolivia*, existe la influencia del vitalismo cultural de Oswald Spengler. Libro revolucionario para su época, dice Tamayo, porque Valcárcel “presagiaba el cambio social y postulaba la defensa del Perú profundo”.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima, Populibros Peruanos, 1963, pp. 24 y 25.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 190.

Jazmín López Lenci menciona que Valcárcel había publicado en el número 50 de la revista *Kosko* (año 2, 30 de julio, 1925) un extracto (al que califica de manifiesto) titulado precisamente “De los Andes irradiará otra vez la cultura”, reproducido poco después, el 4 de octubre de 1925, en la revista de Arequipa *La Esfera*, esta vez con el título de “El Andinismo”. Se trata de un fragmento del “Ideario” que encontramos en el capítulo cinco de la *Tempestad* y que conforma lo que podría llamarse el “credo andinista”, con lo cual sí podría leerse como un manifiesto del credo que se extendió a lo largo de la década de los veinte en el ámbito de la sierra peruana, en oposición a la costa y orientado hacia la concepción de una modernidad peruana (o una peruanidad) de base andina que puede resumirse en una afirmación explícita: “La sierra es la nacionalidad”. Forman parte del credo, una orientación mística, la fe en una comunidad donde prevalecen la fraternidad, la igualdad y la justicia, la confianza en la regeneración de alcance nacional que tendrá su foco de irradiación en los Andes (“Proclama el andinismo la vuelta a la pureza primitiva, al candor de las almas campesinas. Andinismo es agrarismo: es retorno de los hijos pródigos al trabajo honesto y bendito bajo el gran cielo: es la purificación por el contacto con la tierra que labraron con sus manos nuestros abuelos los Inkas”).<sup>52</sup> No es difícil asimilar el credo andinista de Valcárcel con la utopía andina.

Tanto García como Valcárcel coinciden en anunciar (aunque en *Tempestad en los Andes* este anuncio tiene, como ya lo mencioné, una coloración mesiánica) la aparición del nuevo indio, un renacimiento indígena. En el prólogo al libro, José Carlos Mariátegui califica la obra de Valcárcel no como una crítica objetiva o un ensayo argumentativo, una teoría, sino, por el contrario, como una “apasionada afirmación”, una “exaltada protesta” que

<sup>52</sup> López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia...*, p. 135.

se sustenta en la fe, en la creencia en las posibilidades de resurgimiento del indígena. La labor de Valcárcel se asimila a la del profeta que contribuye a la revelación de la conciencia indígena, pero para adquirir “realidad”, “corporeidad”, dice Mariátegui, necesita convertirse en una reivindicación económica y política.

Los que no han roto todavía el cerco de su educación liberal burguesa, y, colocándose en una posición abstractista y literaria, se entretienen en barajar los aspectos raciales del problema, olvidan que la política y, por tanto, la economía, lo dominan fundamentalmente. Emplean un lenguaje pseudo-idealista para escamotear la realidad disimulándola bajo sus atributos y consecuencias. Oponen a la dialéctica revolucionaria un confuso galimatías crítico, conforme al cual la solución del problema indígena no puede partir de una reforma o hecho político, porque a los efectos inmediatos de éste escaparía una compleja multitud de costumbres y vicios que sólo pueden transformarse a través de una evolución lenta y normal.<sup>53</sup>

Mariátegui señala de forma aguda el punto débil de este indigenismo o andinismo lírico, poético y místico: no tiene en cuenta el fondo político y económico, con lo cual la mirada hacia el problema termina convirtiéndose en la enunciación poética del mismo problema, y no tanto en una propuesta política.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> José Carlos Mariátegui, prólogo a *Tempestad en los Andes*, pp. 11 y 12.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 13: “El término gamonalismo no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etc. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado. Por consiguiente,

El libro de Valcárcel está lleno de pequeños cuadros, estampas literarias sobre la vida campesina o sobre la explotación de que son objeto los indios, piezas literarias que van a aparecer publicadas en las revistas, particularmente en *Amauta*. En el capítulo segundo de *Tempestad en los Andes*, “Detrás de las montañas”, las estampas se titulan “Los ayllus”,<sup>55</sup> “La mujer que trabaja”, “Un mundo”, “Secreto de piedra”, “Poblachos mestizos”. Frente al renacer indígena y a la idealización de la vida del ayllu, Valcárcel arremete contra el “híbrido mestizaje”. En los “poblachos” mestizos, al contrario de lo que sucede en el ayllu, la atmósfera es de miseria y ruina, con “alcohol, mala fe, parasitismo, ocio, brutalidad primitiva”. A diferencia de Uriel García, Valcárcel considera al mestizaje el origen de todos los males presentes.

En “La sierra trágica”, la tercera parte de *Tempestad en los Andes*, se suceden pequeños cuentos, cercanos a las tradiciones de Ricardo Palma, donde aparecen personajes ficticios que representan tipos indígenas, así como situaciones habituales en la vida de la sierra: la explotación del gamonal, el abuso y la violación de las mujeres, los abusos de los jueces y licenciados. Algunos títulos de los breves cuentos: “El pecado de las madres”, “El embrujado”, “Los vampiros”, “Fraticidio”, “El crimen del desertor”, “El licenciado”, “Ensañamiento”.

---

es sobre este factor sobre el que se debe actuar si se quiere atacar en su raíz un mal del cual algunos se empeñan en no contemplar sino las expresiones episódicas o subsidiarias.”

<sup>55</sup> Un cuadro idealizado sobre la vida comunitaria: “Los ayllus respiran alegría. Los ayllus alientan belleza pura. Son trozos de naturaleza viva. La aldehuela india se forma espontáneamente, crece y se desarrolla como los árboles del campo, sin sujeción a plan; las casitas se agrupan como ovejas del rebaño; las callejas zigzaguean, no son tiradas a cordel, tan pronto trepan hacia el altozano como descienden al riacho. El humillo de los hogares, al amanecer, eleva sus columnitas al cielo; y en la noche brillan los carbonos como ojos de jawar en el bosque”. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, p. 37.

La última parte del libro está dedicada a “Los nuevos indios”, y como en la anterior, se trata de pequeños relatos ambientados en el presente y que parecerían anunciar una nueva raza que rompe las cadenas y se defiende de los abusos y explotaciones; los nuevos indios son también abstemios (de alcohol y de coca), saben leer y se convierten en “ciudadanos” con derecho al sufragio. El último capítulo de esta sección, “La rebeldía ortográfica”, recuerda las tesis de Chuquiwanka Ayulo:

Basta ya de sujeción al yugo de la gramática española –se han dicho los idiomas vernáculos.

Sí, guerra a las letras opresoras: a la b y a la v, a la d y a la z, que no se usaron jamás; afuera la c bastarda y la x exótica y la g decadente y femenina, y la q equívoca, ambigua.

Vengan la K varonil y la W de las selvas germánicas y los desiertos egipcios y las llanuras tártaras. Usemos la j de los árabes análogos.<sup>56</sup>

Inscribamos Inka y no inca: la nueva grafía será el símbolo de emancipación. El keswa libre del tutelaje escriturario que le impusieron sus dominadores.

El keswa en la simpática amistad y vinculación fonográfica de los idiomas símiles.

Reaprendamos a escribir los nombres adulterados, las toponimias corrompidas. Kosko y no Cuzco, Wiracocha y no Viracocha [...] Limpiemos el keswa de excrecencias hispánicas, purifiquemos la lengua de nuestros padres inmarcesibles los Hijos del Sol: que brille su áurea, pulida armazón, recubierta por cinco siglos de mure esclavista. Impongamos el léxico andino: que el orgullo usurpador adopte las voces sin equivalencia. Que la vieja Academia de Madrid reconozca, vencida, la fuerza del andinismo filológico.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Resulta interesante ver reproducido el gesto orientalista de Sarmiento pero en esta ocasión como ejemplo de culturas (civilizaciones) antiguas a las cuales se equipara la inca. La semejanza con las culturas orientales (árabes, tártaras) es signo de “civilización” y no de “barbarie”.

<sup>57</sup> Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, p. 107.

Finalmente, el último capítulo propone un “ideario” andinista pleno de misticismo, de fe, y no tanto de propuestas políticas concretas: “El andinismo es mucho más que una bandera política; es, sobre todo, una doctrina plena de mística unción”.<sup>58</sup> El indigenismo de Valcárcel (en concreto su andinismo) se resuelve finalmente en una moral y una religión. ¿Qué es el andinismo?, se pregunta al final del libro:

El andinismo es el amor a la tierra, al sol, al río, a la montaña. Es el puro sentimiento de la naturaleza. Es la gloria del trabajo que todo lo vence. Es el derecho a la vida sosegada y sencilla. Es la obligación de hacer el bien, de partir el pan con el hermano. Es la comunidad en la riqueza y el bienestar.

Es la santa fraternidad de todos los hombres, sin desigualdades, sin injusticias.

El andinismo es la promesa de la moralidad colectiva y personal, la poderosa, la omnipotente reacción contra la podredumbre de todos los vicios que va perdiendo a nuestro país.

Proclama el andinismo su vuelta a la pureza primitiva, al candor de las almas campesinas. Andinismo es agrarismo: es retorno de los hijos pródigos al trabajo honesto y bendito bajo el gran cielo: es la purificación por el contacto con la tierra que labraron con sus manos nuestros viejos abuelos los Incas.

Sólo una gran virtud personal, un titánico esfuerzo de moralidad puede salvarnos.<sup>59</sup>

Las ideas finales que propone son que Perú es un pueblo de indios, y que la sierra constituye la nacionalidad. En este punto es donde coinciden los distintos “indigenismos” del periodo, en la necesidad de pensar la nación peruana teniendo como base el mundo indígena, siempre excluido de los proyectos nacionales

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 112 y 113.

por considerarse un mundo atrasado, bárbaro, en todo opuesto al imaginario de civilización. Pero desde este momento surgen también los diferentes matices entre un indigenismo aculturador, que tiene en cuenta el mundo indígena pero para insertarlo en el proyecto modernizador, y otro que considera la cultura y la historia de los pueblos indígenas.

En el número de julio de 1929, dentro de la segunda etapa del *Boletín*, Valcárcel publica un texto titulado “Sobre peruanidad”. Allí sigue defendiendo, como en su obra de 1927, un Perú dividido en dos, sólo que en esta ocasión no son la sierra y la costa sino: el Perú indio y el Perú “moderno”. Entre los modernos se incluyen los mestizos, criollos, blancos, iberoamericanos y latinos. La división no está basada ya en la categoría biológica de la “raza” sino que considera el carácter etnológico indígena como un arquetipo que persiste a través del tiempo y que tiene incluso la capacidad de “influir” e incluso “asimilar” al conquistador.

No son indios todos los étnicamente tales; y pueden llamarse con ese nombre muchos en cuya sangre no se ha mezclado una gota de la que circuló por las venas de Manko. El “indianismo” ha pasado ya del plano puramente racial, biológico, para adquirir todo su valor en el mundo psíquico. El influjo de lo indio es tan poderoso que de él no se libran cuatro quintos de la población total (t. II, núm. XXXII, p. 4).<sup>60</sup>

El europeo sólo ha podido destruir la armazón política de los incas, pero no el “alma de cultura”,

la raíz biológica de su existencia como pueblo. Son incomprensivos, cuantos desde lejos, desde lo profundo de su gruta provincial, juzgan meras fantasías de literatura barata predicar el indianismo. No llegan a ahondar que el Perú no es sólo el pequeño país de crio-

<sup>60</sup> El segundo volumen de la edición facsimilar *Boletín Titikaka* no tiene numeradas sus páginas. Es por ello que las citas aluden solamente al número del *Boletín* y, dentro de cada ejemplar, al número de página (del 1 al 4).

llos europeístas o mestizos ensimismados sino que sigue siendo el hogareño recinto de una antiquísima raza que descansa, en sueño fructífero, de gloriosas hazañas.

Por un lado, el indianismo es considerado como un espíritu arquetípico que expande su influjo por todo el Perú; por otro, persiste, como en la *Tempestad*, cierto tono utópico que alude a una raza que duerme y espera el momento de renacer.

#### INDOAMERICANISMO Y CONTINENTALISMO

Gamaliel Churata, el director del *Boletín Titikaka*, publica un breve texto, “Indoamericanismo”, en mayo de 1928, donde se adscribe a la perspectiva indoamericanista (o continental, en palabras de More), “integracionista” podríamos decir desde hoy: “Entre disensiones que duran varios siglos y tras haber hartamente medrado del calostro materno los pueblos de indoamérica dan muestras de plenitud varonil buscando en los eslabones de la confederación el secreto de su fuerza” (p. 91). ¿Se trata de la misma confederación que busca realizarse mediante el canje de revistas y en general el intercambio y la conversación intelectuales que se está dando en las revistas culturales de los años veinte? El eje que dibuja la confederación es el de la América hispana, corre desde México, la patria de Netzahualcōyotl, hasta el sur incaico; se anuncia asimismo un futuro pachacuti, una revuelta, un nuevo tiempo que sería el de la utopía continental:

en el norte se forma la patria de netzahualcoyotl que sorprende con sus instituciones como hoy con el sentido humano de su revolución —al sur los inkas realizan nuestro ensayo de comunismo por el cual tenemos personería y consolidan la política del mitmak que deviene unidad de raza y de pensamiento y aunque hasta hoy no se advierta la reviviscencia de su genio hay signos de que la obra de pachaqutej (el civilizador) va a encarnar su cielo teológico (p. 91).

Si el andinismo de Valcárcel es de corte mesiánico, el de Churata es más bien utópico.

El indoamericanismo-continentalismo resulta posible de ser imaginado desde la defensa de un mestizaje que es “fusión de todas las razas sobre la matriz aborigen”. En el tono de Churata se advierte el resonar de la utopía: “percibimos finalmente dentro de nosotros mismos un vago ritmo en que renacen conciencias sepultas y germinan módulos futuros”. La utopía, el fortalecimiento de una conciencia continental, el “continentalismo” que mencionaba More, es una idea presente en el pensamiento de los intelectuales latinoamericanos de los años veinte, y en las revistas culturales (entre ellas resulta inevitable mencionar *Repertorio Americano* o *Amauta*) se publican textos que abogan por un internacionalismo. José Vasconcelos, figura continentalista, escribe en 1923, en un artículo publicado en *Repertorio Americano*: “Yo soy de los que creen que el sentimiento de Patria es demasiado pequeño para los corazones libres y pongo mi fe en un internacionalismo sincero [...] Creo que la nacionalidad es una forma caduca [...] Veo la bandera iberoamericana flotando una misma en el Brasil y en México”.<sup>61</sup> Incluso se mostraba adepto a la creación de una federación de repúblicas independientes y señalaba que mientras los europeos se desintegraban en múltiples nacionalidades, los americanos se encaminaban a la creación de un vasto Estado. En *Amauta* aparece, en los números 4 y 5, el artículo de Vasconcelos “El nacionalismo en América Latina”. Los intelectuales que escribían en las revistas culturales comparten de forma ambivalente dos imaginarios de “comunidad política”, el de la nación y el del continente. Una sugerencia continentalista más concreta fue la del mexicano Higinio Álvarez, que menciona Churata en su texto

<sup>61</sup> *Repertorio Americano*, t. v, núm. 26, 1923, p. 351. Tomado de Jussi Pakkasvirta, *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005, p. 101.

“indoamericanismo”. El 22 de septiembre de 1927 Higinio Álvarez propuso en el Senado de México la creación de una “ciudadanía continental” que garantizara los mismos derechos para todos los latinoamericanos, entre ellos la libre movilidad sin pasaporte. Sin embargo, este continentalismo se resolvió como una “utopía de la nación continental” más que como un continentalismo real. Lo que permiten entrever textos como el de Gamaliel Churata es que sí se dio en los años veinte, entre una capa de intelectuales en un ámbito subcontinental, el fortalecimiento de una conciencia continental y la creación de una cierta “comunidad imaginada”, utópica, latinoamericana. Un elemento importante en este fortalecimiento de la conciencia continental es precisamente la base indígena. El breve texto de Churata, que ocupa la primera página del número de mayo de 1928, termina con este llamado a la unidad continental que se conseguiría no solamente por acciones como la creación de una ciudadanía universal, sino también por la “supranacionalización de la prensa” o por proyectos políticos de miras continentales como el APRA:

[...] realidad política de todo ello viene a ser el proyecto de ciudadanía continental de higinio alvarez y del parlamento mexicano que responde al mandato anfictionico de panamá y es eco de una voz (la de melgarejo cacique aymara) que hace sesenta años promulgó para Bolivia lo que hoy es augurio de hombres de buena voluntad —y es que la ciudadanía continental la supranacionalización de la prensa proyecto del peruano guevara el partido indoamericano del apra y la vigorosa humanidad de nuestras estéticas revolucionarias son caminos promisoros por donde se llega a la conjunción de un gran pueblo destinado a patrimonio del mundo parece pues que el deber de los gobiernos de indoamérica es corroborar en la ley lo que la naturaleza ha creado en el hecho (p. 91).

En el mismo número donde aparece “indoamericanismo”, se incluye “Un mensaje de Haya” (desterrado en esos años) “a los

jóvenes renovadores de Puno”, en un tono político que señala la “comunidad de propósitos” con quienes lo van a recibir. Es también un llamado a la juventud de Puno (formada por trabajadores manuales e intelectuales) para “la hora de la acción” que se acerca, para que estén listos en el momento de la lucha que parece avecinarse:

Los que nos sentimos capaces de llamarnos adelantados de la gran jornada debemos despertar y animar a los demás. Organicemos y disciplinemos los pelotones del nuevo ejército civil de la libertad. Organicémoslos con los jóvenes mejor dispuestos a conquistar la gloria de llamarse los nuevos libertadores del Perú y de la América.

De los jóvenes de las ciudades y del campo puneños, vendrán seguramente las fuerzas de vanguardia (p. 93).

Y en el mismo tono de arenga política y grito revolucionario, el número de junio de ese mismo 1928 incluye el texto “Proletarios”, del mexicano Germán List Azubide, uno de los estridentistas más importantes, el ensayista del grupo. Todo el poder para el proletariado, sea del campo o del taller: “¡Viva el proletariado del mundo! ¡Abajo los intelectuales parásitos! ¡Viva la revolución social!” (p. 97).

Otro desterrado, Esteban Pavletich, envía desde Nicaragua, para las páginas del *Boletín*, “La leyenda de Sandino”, que, con su prolongada supervivencia, “inspira y alienta la obra de defensa de un continente”.

Todos los mencionados son ejemplos de dos actitudes que va tomando la publicación. Por un lado su mirada continental, donde Puno se aprecia como parte de una comunidad con una historia y unos proyectos en común (no se trata por ello de un proyecto regionalista, “provinciano”), por el otro su cada vez mayor politización, que acerca a los integrantes del proyecto Orkopata, y a Churata, a proyectos políticos como el encabezado por Raúl Haya de la Torre y en general a las luchas “revolucionarias”

que se estaban llevando a cabo en el continente, en particular en México y Nicaragua. En el texto de cierre del primer tramo de “Titikaka”, donde se hace un balance del camino recorrido, se resumen los dos aspectos señalados:

Además tuvimos el privilegio de concentrar en estas páginas, gran parte de esas muchas buenas producciones del Continente. Fueron nuestros moldes primeros en ostentar la nominación beligerante de INDOAMERICA. Anduvimos prestos respecto de la actualidad política de nuestras repúblicas, sobre todo cuando esa actualidad decía coetaneidad de acción. Nuestra voz, así, tuvo cordial resonancia en los pueblos (p. 106).

Pero queda un asunto a tener en cuenta, y es el de la relación del *Boletín* con la polémica Haya-Mariátegui y el de la posición política de Churata (y el grupo Orkopata), en concreto su vinculación con el APRA.

Víctor Raúl Haya de la Torre participó en el movimiento de la reforma universitaria a comienzos de la década de los veinte; en el marco de las vinculaciones que se postulaban entre intelectuales y obreros, funda las universidades populares González Prada. Dirigirá las jornadas del 8 de mayo de 1923, donde es apresado, trasladado a San Lorenzo y de allí deportado. En México, adonde llega en su exilio, funda el 7 de mayo de 1924 la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), un movimiento inspirado en la Revolución mexicana y con un programa de acción antiimperialista en todo el continente.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Alberto Flores Galindo, *Obras completas*, vol. II, Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Lima, Fundación Andina/SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1994, p. 276. En cuanto a la opinión de Mariátegui sobre el nuevo partido, está expresada en una carta a la Célula Aprista de México, Lima, 16 de abril, 1928: “He leído un ‘segundo manifiesto del comité central del partido nacionalista peruano, residente en Abancay’. Y su lectura me ha contristado profundamente: 1° porque, como

En 1926 Haya de la Torre escribe para *The Labor Monthly* un artículo donde señala los cinco puntos principales del aprismo: 1. Acción contra el imperialismo yanqui. 2. Por la unidad política y económica de la América Latina. 3. Por la internacionalización del canal de Panamá. 4. Por la nacionalización de tierras e industrias. 5. Por la solidaridad con todos los pueblos y clases oprimidas del mundo. La Internacional Comunista ve con simpatía el movimiento.

La antesala de la polémica entre Mariátegui y Haya de la Torre surgió en 1927 en el Congreso Antiimperialista de Bruselas, donde Haya de la Torre fue criticado por los dirigentes

---

pieza política, pertenece a la más detestable literatura eleccionaria del viejo régimen; y 2º porque acusa la tendencia a cimentar un movimiento —cuya mayor fuerza era hasta ahora su verdad— en el bluff y la mentira. Si ese papel fuese atribuido a un grupo irresponsable, no me importaría su demagogia, porque sé que en toda la campaña un poco o un mucho de demagogia son inevitables y aún necesarios. Pero al pie de ese documento está la firma de un comité central que no existe, pero que el pueblo ingenuo creerá existente y verdadero. ¿Y es en esos términos de grosera y ramplona demagogia criolla, como debemos dirigirnos al país? No hay ahí una sola vez la palabra socialismo. Todo es declamación estrepitosa y hueca de liberaloides de antiguo estilo. Como prosa y como idea, ésta es la pieza por debajo de la literatura política posterior a Billinghamurst. Por mi parte, siento el deber de declarar que no adheriré de ningún modo a este partido nacionalista peruano que, a mi juicio, nace tan descalificado para asumir la obra histórica en cuya preparación hasta ayer hemos coincidido [...] Me opongo a todo equívoco [...] En estos años de enfermedad, de sufrimiento, de lucha, he sacado fuerzas invariablemente de mi esperanza optimista en esa juventud que repudiaba la vieja política, entre otras cosas porque repudiaba los ‘métodos criollos’, la declamación caudillesca, la retórica hueca y fanfarrona. Defiendo todas mis razones vitales al defender mis razones intelectuales. No me avengo a una decepción. La que he sufrido, me está enfermando y angustiando terriblemente. No quiero ser patético, pero no puedo callarles que les escribo con fiebre, con ansiedad, con desesperación.” En *Correspondencia (1915-1930)*, introd., comp. y notas de Antonio Melis, t. II, Lima, Biblioteca Amauta, 1984, p. 172.

de la Internacional Comunista. Al año siguiente se dio la polémica en Perú entre apristas y socialistas cuando el APRA quiso convertirse en partido nacional. El 22 de enero de 1928 desde México (aunque pretendidamente desde Abancay y Chucuito), los apristas lanzan un Partido Nacionalista Peruano para llevar a la presidencia a Haya de la Torre:

Los planteamientos del nuevo partido eran bastante radicales. Se proclamaba, en efecto, la lucha por la independencia económica, contra el orden oligárquico y el gamonalismo, la entrega de las tierras para sus trabajadores, el desconocimiento de las leyes que favorecieran al gamonalismo o al imperialismo y la adopción del lema ‘tierra y libertad’. Se decía finalmente que la consecución de estos objetivos sería posible sólo con la unión de todas las clases trabajadoras, es decir, el proletariado, el campesinado, los intelectuales y la clase media.<sup>63</sup>

Mariátegui y el grupo de Lima manifestaron su rechazo al partido. Se ha especulado y dado diferentes interpretaciones a esta oposición (europeísmo, presiones de la Internacional, ambiciones personales, ansias de poder). Mariátegui critica el método de construcción, el programa y el carácter de clase del partido, el hecho de que no nacía de las clases populares sino que era un proyecto de intelectuales en el extranjero, girando en torno a un hombre, un caudillo. Reivindicaba el papel revolucionario del nacionalismo. Decía que en Perú no se podía construir una sociedad socialista debido a la economía de tipo feudal y a que no existía una clase obrera. Mariátegui niega que las capas medias, la pequeña burguesía, pudieran ser la clase dirigente del partido y hacer la revolución en Perú. Para él, sólo el socialismo podía poner freno al imperialismo. El instrumento de la revolución socialista era un partido de clase, un partido socialista basado en las masas obreras y campesinas.

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

Haya de la Torre acusó a Mariátegui de teorista y europeísta. Como consecuencia de la polémica y la declaración socialista de Mariátegui, se abrió una segunda etapa para *Amauta*, en la que no era una “revista de la ‘nueva generación’, de la ‘vanguardia’, de las ‘izquierdas’”. Para ser fiel a la Revolución, le bastaba ser una revista socialista”.<sup>64</sup>

Cuando el *Boletín Titikaka* publica el “Mensaje de Haya” en el número de mayo de 1928, ya se está dando la separación entre los dos intelectuales. La carta de Haya a Mariátegui en que le acusa de caer en el “tropicalismo”, de estar lleno de “europeísmo”, de afanarse en “aparecer siempre europeo dentro de la terminología europea”, es del 20 de mayo de 1928.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> *Amauta*, núm. 17, septiembre de 1928, pp. 1 y 2.

<sup>65</sup> La carta dice:

“Querido Mariátegui:

Acabo de leer una carta de Ud. fechada el 16 de abril. No la comenta. Debe Ud. haber recibido otra nuestra. Lamento sí, su precipitación, su vehemencia. Ha recaído Ud. en el tropicalismo.

Como se refiere Ud. a una carta enviada a mí por la vía Washington le escribo. Recibí su carta. No la contesté porque la noté ya infectada de demagogia tropical, de absurdo sentimentalismo lamentable. Dejé que se enfriara Ud. Preferí hacerla pedazos y echarla al canasto. Ud. está lleno de europeísmo. ¡Qué distinto efecto ha producido Europa en Ud. y en mí! Ahora aprecio las diferencias y veo que tenía razón cuando me reí cordialmente de la oposición de Ud. a creer que el 23 de mayo no era un movimiento prácticamente aprovechable.

Espero que se tranquilice. Es necesario para su salud. Supongo que una carta colectiva explicatoria, clara, realista, carta de clima templado, les haya llegado. Yo sé que en el fondo —subconscientemente diría Freud— Ud. reacciona contra mí. Haya es el blanco de la suspicacia escondida. Pero Haya es más revolucionario que nunca, vale decir, más realista que nunca.

Está listo mi libro “El Antiimperialismo y el Apra” que define al Apra como partido. Trae puntos polémicos sí. Los mismos diplomáticos del Soviet, que conocen sus líneas centrales, admiten que plantean toda una revolución ideológica. El Apra es partido, alianza y frente. ¿Imposible? Ya verá Ud. que sí. No porque en Europa no haya nada parecido no podrá dejar de haberlo en América. En Europa tampoco había rascacielos ni hay antropófagos.

Las posiciones políticas de Churata y del grupo no parecen distanciarse del aprismo en este momento. No toman partido en favor de una u otra postura y tampoco se alude a la polémica. Es más, la presencia del “Mensaje de Haya” en el número de mayo de 1928 puede leerse como signo de simpatía hacia el aprismo.

La primera vez que aparece en el *Boletín* un texto de Haya de la Torre (enviado desde Londres) es en el número de enero de 1927

---

Créame que su carta de hoy me produjo alegría. Estoy ya dentro del estremecimiento de la polémica. ¡Qué poderosa es la mentalidad reaccionaria infiltrándose hasta en elementos nuestros! Lo digo por la semejanza de sus afirmaciones con las de ‘La Prensa’.

La candidatura no es nuestra. La aprovechamos y la aprovecharemos. El manifiesto no es nuestro. Nuestro Partido nacionalista es otro. ¿Por qué no leyó bien? La literatura que Ud. ataca desde un admirable punto de vista de literato moderno y elegante, tampoco es nuestra. ¡Calma, amigo Mariátegui! Yo no soy engendro de Mussolini. ¿Ya leyó el plan? ¿No se sonroja de haber dudado así, de haber secundado desde otro punto de vista a los demagogos seudorrevolucionarios del continente histórico? ¡Oh trópico maligno! Pero ya vendrá la calma. Yo he nacido para luchar. Para luchar contra todo lo viejo infiltrado y escondido en lo nuevo. Ya verá. Analice. Olvídese de Lima. Clama Ud. por la palabra socialismo. ‘Ni una vez se la menciona’ Words, words and words! He ahí la característica nuestra: la palabra. Ud. según vi en ‘Amauta’ no habló en Vitarte, pero sí lanzó tres vítores sonoros. Ni uno de ellos fue a la revolución antiimperialista. La única posible, la única inmediata de estos tiempos. Así habría gritado Justo. Justo ya se murió. Nosotros estamos vivos. Gritamos con la voz de nuestros tiempos. Desinfectémonos de la imitación europea. Quisiera tener más tiempo para escribirle más. Pero estoy ocupado. Escribo las notas de mi libro. No pierda la fe. No se caiga en la izquierda o en el izquierdismo (zurdismo le llamo yo) de los literatos de la revolución. Póngase en la realidad y trate de disciplinarse no con Europa revolucionaria sino con América revolucionaria.

Está Ud. haciendo mucho daño por su falta de calma. Por su afán de aparecer siempre europeo dentro de la terminología europea. Con eso rompe el Apra. Yo sé que está Ud. contra nosotros. No me sorprende. Pero la revolución la haremos nosotros sin mencionar el socialismo pero repartiendo las tierras y luchando contra el imperialismo.

y se trata de un comentario sobre el poemario *Ande*, convertido al mismo tiempo en pretexto para exaltar a la juventud puneña a participar en una lucha revolucionaria “por la causa de la justicia”. Peralta se convierte en ejemplo de artista nuevo que es consciente de su misión libertadora:

He recibido su magnífico libro de versos *Ande*. Le envío un abrazo de felicitación calurosa. Yo confío plenamente en esta nueva generación de trabajadores manuales e intelectuales del Perú y creo que ella está dando a América ejemplos varios y admirables. Los artistas nuevos, con pensamiento nuevo, con frescas y altas rebeldías tienen en nuestras filas su misión y su puesto. Debemos intentar que nuestras fuerzas se organicen, se disciplinen y se concreten en un verdadero impulso renovador. Nuestras voces deben ir hacia el pueblo y nuestros llamados deben llegar hasta el corazón de la vieja raza, fuerte y grande de los indios cuya redención debe ser nuestro más caro propósito. Yo confío plenamente en juventudes que dan hombres de acción y hombres de pensamiento como los nuestros. Por eso saludo con optimismo fraternal su libro que es todo un mensaje de nuevos tiempos. Me alegra pensar en que V. poeta nuevo será el vocero de nuestra causa en esas regiones del ande donde duerme el futuro de un gran pueblo liberado (p. 27).

A lo largo de los números de la primera etapa del *Boletín* (en 1927) se incluyen con frecuencia textos de Magda Portal, Esteban Pavletich, Serafín Delmar, que conforman la célula del APRA en México y que el *Boletín* considera como “luchadores de indoamérica”. De Pavletich, veremos más adelante, se publican diferentes textos en momentos distintos, entre ellos “Hacia

---

Le saludo afectuosamente y espero que haga algo para calmarse. Nos dice Ud. que escribió la carta afiebrado. No sabe cuanto lo siento pero desde las primeras líneas lo supuse.

Su amigo siempre leal.” Tomado de *Correspondencia (1915-1930)*..., pp. 378 y 379.

nuestra propia estética” en los números de septiembre a noviembre de 1927. También se denuncia el encarcelamiento de Delmar y Pavletich en Cuba, por el gobierno de Machado. De Magda Portal, además de reseñar sus libros, se publica “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial” (en junio de 1927). En el número de diciembre de 1927 la célula del APRA en México (firman Esteban Pavletich, Martí Casanovas, C. M. Cox, Serafín Delmar, Magda Portal y Manuel Vásquez Díaz) envía un texto, “Solidaridad en la rrebolusyion”, felicitando al *Boletín* por la labor “americanista e indigenista” que vienen realizando así como su espíritu inclinado a los ideales de justicia social.

El Boletín de la Editorial ‘Titikaka’ representa el esfuerzo consciente de vuestro grupo por unir a la más joven intelectualidad indoamericana, en cuyos espíritus estén despiertos todos los nuevos ideales de justicia social i de emancipación económica de nuestros pueblos, hoi más que nunca amenazados por la garra imperialista de los Estados Unidos.

El APRA, “constituido en Partido Indoamericano”, reconoce en los grupos que luchan en Puno y Cusco, la base para una acción conjunta. Se trata de un claro llamado del APRA para que el grupo de Puno se una a su causa y a su acción política. Los puntos principales que defiende la célula mexicana son: contra el imperialismo yanqui, por la unidad de los pueblos de América y por la realización de la justicia. “A vosotros, compañeros del Boletín de la ‘Ed. Titikaka’ encargamos extender nuestro saludo al grupo indigenista de Perú i Bolivia, que colaboran con ustedes en la tarea de UNIR en un Frente Unico a la juventud intelectual indoamericana” (p. 74). No queda sino destacar la perspectiva continentalista que parece unir ideológicamente al grupo Orkopata y al APRA del momento.

En el segundo tomo del *Boletín*, el que ve la luz entre diciembre de 1928 y agosto de 1929, con un formato más amplio que

permite un mayor número de textos, aumentan las publicaciones que, más que defender un andinismo en términos históricos, antropológicos y en general ensayísticos, proponen su vinculación con el problema del nacionalismo y sobre la peruanidad. Los artículos tienen en esta etapa un componente político mayor, como si indigenismo y andinismo estuvieran ya asentados y aceptados en el campo cultural puneño e incluso hubiera penetrado en el limeño, y se tratara de dar un paso más en el planteamiento de los problemas políticos.

La segunda etapa del *Boletín* (diciembre de 1928, número 25) se abre, como la primera, con una entrevista al poeta Emilio Armaza (titulada significativamente, aludiendo a la tendencia política general del grupo Orkopata, “Confesiones de izquierda con el poeta Emilio Armaza”); ante la pregunta de “¿Qué tendencia literaria predominante constata usted en el momento actual del continente?”, Armaza responde:

Creo que es la primera vez que en América todos los trabajadores literarios de valor abren la trocha del mismo camino. Unidas en sístole y diástole la tendencia vanguardista y la vernácula constituyen, hoy, la médula de la literatura indoamericana. Refiriéndome a vanguardismo creo firmemente que es de honda entraña suramericana. El vanguardismo en Europa fue un feto; aquí es un rollizo espécimen de raza. ‘Ande’ de Alejandro Peralta ha probado que sólo en los más puros ambientes de la modernidad puede entenderse la célula vernácula indolatina. No hay un solo poeta de verdadera contextura artística en nuestro continente que no sea de vanguardia. Las avanzadas espirituales de América Latina viven, pues, su momento de emoción. El momento de todos los amaneceres (t. II, núm. xxv, p. 1).

Varias cuestiones son de destacarse de la respuesta de Armaza en cuanto a la relación entre vanguardia e indianismo. Por un lado, su evidente concepción unitaria, ambos (vanguardia y

andinismo) son los movimientos que impulsan el corazón de la literatura; en esa alianza se prevé asimismo el futuro idealizado. Por otro, la verdadera vanguardia no es europea sino de honda entraña “suramericana”, vale decir, andina.

Más adelante, el entrevistador (¿Gamaliel Churata?) le pide que dé su opinión sobre el andinismo, a lo que responde que el andinismo es la nueva religión y tiene su sede principal en Puno. Al mismo tiempo defiende la idea de un “nuevo indio” que no puede ser sino mestizo.

Creo en el nuevo indio. La corriente de velocidad de nuestra vida de hoy ha entrado a las más apartadas cabañas de nuestros indios. Ellos también tienen nuestra mezcla. Somos todos mestizos. Pero el nuevo indio ha encontrado ya su personalidad a través de las oscuras mezclas. El nuevo indio es usted, es Mamani y soy yo. El nuevo indio es el que ha nacido en este siglo con un hondo grito que le ha salido un canto. Un canto a sus montañas (t. II, núm. XXV, p. 1).

#### NACIÓN Y EDUCACIÓN: NO EXISTE EL VADEMÉCUM, EL ARCA DE LA NACIONALIDAD

Hay un número un tanto especial en el segundo tomo del *Boletín Titikaka*, se trata del ejemplar de julio de 1929. Su contenido muestra el punto más álgido de la paulatina presencia de ensayos de corte político y social (la orientación literaria y los poemas incluidos ocupan en esta ocasión un lugar secundario). Al mismo tiempo es un contenido selecto, donde se puede reconocer lo más granado de los nombres que han escrito de modo constante en esta segunda etapa. El conjunto se compone de los siguientes ensayos: el texto de José Carlos Mariátegui sobre la novela de Fedor Gladkov, “Preludio del elogio de *El cemento* y del realismo proletario”; un largo ensayo de Julián Palacios, que comparte su entrada con el ensayo de Mariátegui en

la primera página del *Boletín*, “La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojjllu”; “Una nueva concepción del Estado”, de Esteban Pavletich (enviado desde México, acompañado de una fotografía donde aparece el autor vestido de revolucionario, a la usanza de Emiliano Zapata); “Hacia una música nacional”, de Benjamín Camacho, y “Sobre peruanidad”, de Luis E. Valcárcel. Como en ningún otro número, en este de julio es visible la vinculación entre la reflexión social, política, cultural, y el proyecto necesario de construcción de una nueva nación peruana que tenga en cuenta el componente indígena.

La hoja cultural puneña abre con un ensayo de Mariátegui que tiene por objeto reflexionar sobre la forma estética, literaria, apropiada para la representación de la revolución proletaria. El fondo del ensayo tiene una base política puesto que parte de la filiación marxista del autor, en este periodo ya claramente manifestada, pero su lectura literaria es lo suficientemente creativa como para proponer una concepción del realismo no convencional, alejada de una visión mimética de la literatura. El autor parte de la idea de que, lo tradicionalmente considerado como realismo (el del siglo XIX francés, vinculado con el apogeo de la burguesía como clase social), está lleno de idealismo, en particular de personajes representativos de valores o virtudes. Al contrario, una “potente novela realista” como la de Gladkov, que no es obra de “propaganda” (necesariamente idealista), no puede dejar de lado la ambigüedad propia de la experiencia revolucionaria: “No se ha inventado aún la revolución anestésica, paradisíaca, y es indispensable afirmar que no será jamás posible, porque el hombre no alcanzará nunca la cima de su nueva creación, sino a través de un esfuerzo penoso, en el que el dolor y la alegría se igualarán en intensidad” (t. II, julio de 1929, p. 1). El realismo proletario (el verdadero realismo) debe presentar personajes con “conflictos morales” y “peripeccias espirituales”, es decir que debe abordar el conflicto y la ambigüedad propias de la experiencia humana, eso

es el realismo, y no presentar un mundo con personajes representativos de la virtud o del bien, es decir, del deber ser.

Junto al ensayo de Mariátegui aparecen los “apuntes” de Julián Palacios, “La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojjllu”, centrado en la experiencia histórica peruana (el pasado incaico, la conquista española, la Colonia) pero proponiendo las enseñanzas de los legendarios padres fundadores del imperio incásico (Mayku Qqapa y Mama Ojjllu), destinadas a convertir a los naturales en elementos sociales activos (ciudadanos), como la base de la nacionalidad. Las máximas leyes de la cultura indígena, los tres principios morales incas que deben servir como fundamento para una nación peruana son: *ama surwa*, *ama llulla*, *ama quella* (no seas ladrón, no seas mentiroso, no seas ocioso). Pero también se mencionan otras costumbres y relaciones de sociabilidad, como la cooperación, mismas que se conservan en los ayllus:

[...] el espíritu del ayllu, las costumbres ancestrales, la organización de la vida colectiva, la cooperación en todos los actos sociales, llamados en aymara AYNI, JAHIJATA, CHARI, MINKHA, ÑIKKUT MURUÑA, etc., se manifiestan todos los días en una forma precisa que parece ritual. Y esas manifestaciones del espíritu de cooperación y asistencia mutua no pueden ser producto de la política pedagógica en que se llegó a conseguir que cada hombre i cada mujer llegaran a ser los verdaderos maestros de sus hijos i que cada miembro del ayllu tuviese oportunidades para contribuir a la seguridad del éxito de la vida de cada niño (t. II, julio de 1929, p. 2).

Esta pedagogía se considera necesaria para, “en estos tiempos de predicación de ideales proindígenas”, organizar un nuevo sistema educativo sólido. Más que basarse en Froebel, Pestalozzi, John Dewey, Tolstoy, Montessori y otros más, es preferible tener en cuenta los “frutos y productos del ingenio de nuestra raza”.

La pedagogía nacional formada a base de la de MAYKU QQAPA I MAMA OJJLLU, será democrática i aplicable a indios i cholos de la tierra i tal

vez a los negroides de la costa. Por eso sería acertado dejar el *Parque Universitario* i salir al campo a darse cuenta de lo que allí pasa para reorganizar la educación nacional, democrática, sin división de razas si no se quiere preparar oficialmente la lucha; si se desea hacer Nación que es lo que todavía no tenemos en el Perú (t. II, julio de 1929, p. 3).

La última idea remite a la heterogeneidad y la división nacional, a la carencia de una nación propiamente, si se piensa en términos unitarios y homogéneos. La educación es, en la concepción de Julián Palacios, el elemento que puede lograr la unidad nacional, un elemento democratizador.

En “Hacia una música nacional” Benjamín Camacho se propone reivindicar la conciencia nacional y anuncia la aurora de una nueva cultura “nacional, continental, indoamericana”. En todo este movimiento indigenista que vemos aparecer en el *Boletín Titikaka* en estos años, lo nacional está siempre vinculado con lo continental y lo indoamericano. El objetivo es primero la creación de una cultura nacional, legítima, y Camacho se pregunta por la forma que ha de tener un “arte nacional”; si realmente no existe el “alma nacional”, no hay nación peruana:

No podemos nosotros afirmar que poseemos un alma nacional, porque como lo han demostrado esclarecidos maestros como Ingenieros, Rojas, Mariátegui y otros más, la América indolatina ha estado viviendo un proceso de nacionalización muy embrionario, es decir que aún no ha podido libertarse de las influencias sociales, económicas y culturales que nos ha legado la metrópoli (t. II, julio de 1929, p. 3).

El momento que se vive es de la estructuración del espíritu nacional. “La nueva cultura de América, y, por ende, la nueva cultura peruana, parece que se orientan hacia su Americanización y —Peruanización— volviendo a reconfortarse con la asimilación

de las fuerzas de la madre tierra, es decir refrescando la actividad creadora con la influencia del ‘genius locci’. La conciencia nacional debe “afectar” a todas las actividades de la vida, entre ellas el arte, y la fuente para la creación de una música nacional, el ámbito artístico al que se dirige Benjamín Camacho, debe ser “el folklore andino”. Es necesario tener en cuenta la tradición (viva) para poder realizar un arte musical nuevo que responda a las exigencias estéticas del momento.

De esta forma la verdadera música nacional será “popular en sus fuentes, en su materia y refinada y cultivada en sus formas”, ideal supremo y único que se debe perseguir no solamente en lo relativo a la música sino también en la producción de todas las demás artes que tienen como objetivo exteriorizar el grado cultural de un pueblo (t. II, núm. XXXII, p. 4).

Resulta interesante percibir que el arte es considerado elemento fundamental, no accesorio, en la construcción de una “conciencia nacional”.

El último ensayo de este número del *Boletín* es “Sobre peruanidad” de Valcárcel, cuya presencia al final de la hoja cultural hace visible el tema de todo el número: la construcción de la nación y de una “conciencia nacional” que, como dice Camacho, no existe.

Como dijimos anteriormente, Valcárcel plantea la escisión de Perú entre la sierra y la costa, entre el Perú indio y el Perú “moderno” (blanco, criollo, latino, iberoamericano). Es decir que el Perú indio está al margen de la modernidad. Perú no sería solamente el pequeño país de criollos europeístas o mestizos ensimismados “sino que sigue siendo el hogareño recinto de una antiquísima raza que descansa, en sueño fructífero, de gloriosas hazañas”. No se extiende, ni es más concreto, sobre el modo de pensar en un Perú que supere las distancias culturales, las yuxtaposiciones de tiempos y espacios, la heterogeneidad.

Estos son los aspectos principales del andinismo continentalista que propone el *Boletín*, un modo de pensar el indigenismo.

#### INDIGENISMO LITERARIO EN EL *BOLETÍN TITIKAKA*

José Carlos Mariátegui publica en 1928 uno de sus libros con mayor trascendencia, los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Del conjunto sobresale “El proceso de la literatura”, donde menciona que el indigenismo no es una moda literaria sino que “traduce un estado de ánimo un estado de conciencia del Perú nuevo”.<sup>66</sup> Allí se incluye una opinión que ha sido muchas veces repetida y que sin duda puede presidir la lectura de las narraciones indigenistas del *Boletín Titikaka*: la literatura indigenista no puede darnos una visión *verista* del indio, tampoco puede dar su “propia ánima” sino que debe “idealizarlo” y “estilizarlo”, ya que la indigenista no es una literatura de indios sino de mestizos, de ahí que se denomine indigenista y no indígena. Esta idea, de la que partirá Antonio Cornejo Polar en los años setenta para elaborar su categoría y su visión de las literaturas heterogéneas y su doble estatuto sociocultural, debe ser tenida en cuenta a la hora de leer y valorar las narraciones indigenistas del *Boletín*, en última instancia elaboradas por mestizos y dirigidas de forma evidente a un público no indígena.

Otra apreciación importante de Mariátegui es la que observa en el indigenismo la asimilación de elementos del cosmopolitismo. “Ya se ha señalado —dice— la tendencia autonomista y nativista del vanguardismo en América. En la nueva literatura argentina nadie se siente más porteño que Girondo y Borges ni

<sup>66</sup> José Carlos Mariátegui, “7 ensayos de interpretación de la realidad peruana”, Caracas, Ayacucho, 2007.

más gaucho que Güiraldes”.<sup>67</sup> Es la perspectiva del indigenismo vanguardista que promueve asimismo el *Boletín*, una mirada que elude el exotismo y ve en el indio un elemento base de la “nacionalidad en formación”. “El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu”.<sup>68</sup> Por ello, la corriente indigenista genuina no ve en el indio el tipo o el motivo “pintoresco” sino la reivindicación (inserta en el programa de una Revolución). El indigenismo tiene “raíces vivas en el presente”.

“El kamili”, de Gamaliel Churata; “Andina”, de Ernesto More, y “Sirena encantadora”, de Mateo Jaika, son tres narraciones indigenistas publicadas en el mismo número de diciembre de 1928 (t. II, núm. 25), el que abre la segunda etapa. En esta ocasión, y a diferencia de lo que sucede en general en el *Boletín*, donde lo que predomina es la poesía, la narrativa ocupa un lugar destacado.

El del puneño Ernesto More es un pequeño relato que propone de nueva cuenta la relación imposible (“Sabía que siendo blanco i patrón le sería imposible conquistarse el amor de una india. Además ignoraba el alma de esta raza”), casi siempre atravesada por la violencia, entre una indígena y el hijo del patrón (lector de *Los Bucoliastas* de Teócrito). Se trata de una pequeña estampa, una imagen sobre la separación de razas, la incomprensión, la distancia entre dos mundos, que no va más allá y se mantiene dentro de una mirada tradicional.

“Sirena encantadora” es de Mateo Jaika, un orkopata a quien Churata recomienda a Mariátegui para su publicación en *Amauta*. En el relato, el narrador funge como “traductor” de la lengua

<sup>67</sup> Mariátegui, “El proceso de la literatura”, p. 278.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 281. “Si el indio ocupa le primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzaas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teorético”.

quechua pero también como traductor entre dos mundos. Aun siendo hijo del barquero que cuenta la leyenda de la sirena, en quechua, el narrador se dirige a un lector ajeno “a la raza”, una raza que “no olvida y rinde, siempre, culto a sus tradiciones”. Se mantiene el mismo tono de enunciación indigenista, señal del doble estatuto sociocultural que señalaba Antonio Cornejo.

“El kamili”, de Gamaliel Churata, es un relato mucho más largo pero internamente fracturado según el mismo indigenismo que “muestra” o representa a la otra cultura, proporciona una imagen o una estampa que pretende ser viva e interna, pero que finalmente no puede eludir la explicación o la interpretación de la otra cultura. En este caso el relato comienza con un sueño que el protagonista le relata al kamili tata Ulogio (“sacerdote de la quqa, oficiante de la sauca divina, plasma de la cultura religiosa del Titikaka”) donde aparecen animales sagrados como el cóndor, el loro, el uturuncu. La imagen onírica, el vuelo cósmico que emprende el protagonista en su sueño hasta llegar a “la región donde se despeñan los amaneceres” y más adelante a la costa donde se ha perdido el “ocre genésico de los Andes”, contiene elementos surrealistas. El kamili interpreta lo soñado y descubre la causa del mal en “La wawa de tuqu que se metió en tu casa”. El lenguaje del soñador al relatar su viaje es culto y pleno de imágenes poéticas; el de tata Ulogio está cargado de quechuismos. El protagonista-narrador se convierte en antropólogo que observa el carácter sagrado, ritual, de unas ceremonias que, contempladas superficialmente, “son el cuerpo de una inocente prestidigitación, pero viéndolas con hondura adquieren mayor trascendencia o más inquietante significado”. El relato ficcional se abandona muy pronto para transformarse en un ensayo antropológico sobre los rituales con los difuntos o las prácticas sanatorias y, en general, sobre la base religiosa de la medicina indígena y de sus prácticas, sustentadas en el animismo. Frente al descreimiento, señala el narrador: “Bueno es darse un baño de

superstición en estos días de bancarrota y orfandad”. “La presencia, aún, entre nosotros, del pako o del yatiri<sup>69</sup> es una ardorosa manifestación de vitalidad psíquica que no ha podido extirpar el predominio de otras razas y otras culturas. Aquí estamos ya frente a frente de un pueblo cuyas preocupaciones son intensamente reclamadas por el instinto de la Naturaleza.” El narrador señala que desde la Colonia, Perú se ha desenvuelto dando la espalda al indio, desconociendo las enseñanzas de “su vieja y madura civilización” y ello porque la conquista y la Colonia no llegaron finalmente a los Andes: “A estas alturas se constata todavía que conquista ni Coloniaje, en la entraña de América, el Ande, la Altipampa, fueron más que accidentes políticos...”

El sentido de todo el texto es efectivamente “otorgar carácter civilizatorio” al conjunto de prácticas siempre observadas como propias de un pueblo bárbaro; observarlas en el marco de la cultura, y no en el plano de los fenómenos sociales de dominio. La reivindicación indigenista no parte tanto de la crítica al sometimiento o el trato inhumano y discriminatorio de que son objeto, sino de la forma en que muestra a la otra cultura como un modo de conocimiento y por ello como “civilización”. Es en

<sup>69</sup> Dice Mauro Mamani sobre el yatiri: “Entre los humanos hay hombres elegidos que, luego de un complejo proceso de aprendizaje, de una gracia divina o de un saber heredado, se convierten en voces intermedias entre los humanos y los dioses; son una especie de sacerdotes que tienen el privilegio de comunicarse con los dioses. Por ello, cuando se tiene que hacer alguna consulta a la naturaleza o a los dioses, son ellos los encargados de transmitir la voluntad de los hombres a aquello. El *yatiri* cumple varios roles dentro de la cultura; por su conocimiento privilegiado dentro de su comunidad, son considerados sabios consejeros. Esta sabiduría la toman de sus maestros, de los ancianos de la comunidad o de sus padres. También puede adquirir su saber por una intervención divina, como la caída del rayo. [...] El objetivo fundamental del *yatiri* es buscar el bienestar de la vida económica, social y política de las familias como una unidad/totalidad.” Mamani, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

este punto donde el indigenismo de Churata, aun mostrando la mirada externa y funcionando como un traductor que se dirige a la intelectualidad de base hispana, abre nuevas vías para pensar el llamado “conflicto de las culturas”. El animismo, el panteísmo de los indígenas es observado desde la tendencia mística de Churata (su propia mirada religiosa del mundo):

El indio aún cree en sus zoolatrías maravillosas, aún la noche preñada de astros le humedece los ojos y llena de terror; su sabeismo (el tiawanakota aparece singularmente como un observador astronómico) o simple heliolatría, permanece siendo su fuente de vitalidad. La reverencia por la waka no ha muerto; esto es, el sentido de lo divino de las cosas sigue siendo el ventanal por donde contempla y se compenetra de la vida. No hay cosecha de que no extraiga el fruto excepcional considerándole un superesfuerzo de Wirakocha, de la Naturaleza —tampoco Schelling sería, por cierto, quien disputara tan lindo descubrimiento.

Resulta interesante relacionar el relato “El Kamili” con el poema “El indio Antonio”, de Alejandro Peralta. El tema en ambos es la muerte y cómo es vivida por las culturas indígenas. Veamos el poema de Peralta:

Ha venido el indio Antonio  
 el habla triturada los ojos como candelas  
 EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DEL SOL  
 Las palabras le queman los oídos  
 y en la crepitación de sus dientes  
 brincan los besos de la muerta  
 Anoche  
 envuelta en sus harapos de bayeta  
 la Francisca se retorció como un resorte  
 mientras el granizo apedreaba la puna  
 y la vela de sebo  
 corría a gritos por el cuarto

Desde el vértice de las tapias  
aullará el perro el arenal del cielo  
de las cuevas de los cerros  
los indios sacarán rugidos como culebras  
para amarrar a la muerta  
Hacia el sur corta el aire una fuga de búhos  
y un incendio de alcohol tras de las pircas  
prende fogatas de alaridos  
A rastras sobre las pajas  
la noche ronda el caserío

El tema es el de la muerte en el marco de la miseria y el aislamiento en que viven los indígenas (señalados por los harapos de bayeta de la Francisca, o las cuevas de los cerros en que viven). El centro de las imágenes gira en torno al dolor que produce en Antonio esta muerte probablemente evitable en otras circunstancias menos miserables (las palabras le quemán los oídos, los dientes le crepitan), un dolor que repica en los aullidos de los perros y en los rugidos de los indios (“fogatas de alaridos”). Las metáforas vanguardistas, de una base no realista, emparentando de forma creativa un sujeto con un predicado imposible (“la vela de sebo corría a gritos por el cuarto”, “un incendio de alcohol tras de las pircas prende fogatas de alaridos”) proporcionan una imagen profunda (patética) del dolor que provoca en la comunidad la muerte en la miseria de la Francisca.

“El indio Antonio” muestra muy bien el “indigenismo vanguardista” o el “vanguardismo indigenista” de Alejandro Peralta. En este caso tanto monta una expresión como la otra, ya que el hermano de Churata consigue un delicado equilibrio entre la “denuncia” de la situación social del indio, la expresión de sus condiciones históricas precarias, casi feudales (viven en cuevas), y la formalización artística (vanguardista, alejada del realismo

manido) de esa realidad social y cultural.<sup>70</sup> El yo lírico de este poema ciertamente muy narrativo se coloca en el interior, muy cerca del mundo indígena (“Ha venido el indio Antonio”), por lo que no se destaca la “otredad” o la ajenidad de esa realidad. A diferencia de lo que sucede en los breves relatos que estamos comentando, de Jaika, More y Churata, aquí se diluye lo “otro” en lo “mismo”, y se logra mediante el aprendizaje de las técnicas vanguardistas. El resultado no es una suma sino un logro entretejido que contribuye a dar forma a la vanguardia andina.

“Andinismo” (parte del libro *Ande*) se titula un poema publicado en la primerísima etapa del *Boletín* (la signada precisamente por la aparición y publicidad del poemario de Peralta), en el número 10 de mayo de 1927 (p. 45). El poema hace explícita la adhesión de Alejandro Peralta al “nuevo evangelio” y a la nueva estética que promueve el grupo de intelectuales puneños y el propio *Boletín*:

Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos

A donde sea

Pero arriba

Ruge la hélice de mis cabellos

ESTUPENDO

El sol está detrás de mis talones

Un gran vuelo serpenteante

Las cavernas se agitan

i mis resuellos como águilas

Un huracán de espinos i árboles

<sup>70</sup> En relación con el poemario *Ande*, Mirko Lauer dice que “es tal vez el libro más sofisticado del vanguardismo indigenista peruano, si se excluye de la subcorriente a la parte explícitamente indigenista de *Cinco metros de poemas*, que iguala a *Ande* en intención y calidad.” En Mirko Lauer, *Vanguardistas, una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, p. 20.

hacia el océano de las cumbres  
Erupción del vesubio del alma  
LOS MARTILLOS DE LOS MONTES  
SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

Sin embargo, la estética que propone el poema no puede asimilarse con la enunciación puramente retórica y distanciada (vale decir denunciatoria) de la “situación” en que viven los indios del Ande; tampoco es expresión de la grandeza y el telurismo de la naturaleza andina. Sin duda hay grandeza, y es una grandeza que contamina al poeta provocando la “Erupción del vesubio del alma”; pero esta ascensión “hacia el océano de las cumbres” no hace sino llenar de aire nuevo los pulmones del poeta (nuevas imágenes, nuevas sensaciones, nuevos ritmos del verso). La naturaleza andina se “inmiscuye” en el poeta, se adentra en su alma y, se puede decir, forma una sola sustancia, una sola música (“Los martillos de los montes sobre los yunques pulmonares”). Como en “El indio Antonio”, no hay suma sino entrelazamiento profundo, el andinismo es parte del poeta y es un nuevo andinismo que con justicia puede denominarse vanguardista.

De Gamaliel Churata es el poema “Versos del achachila”,<sup>71</sup> que abre el número de marzo de 1927:

<sup>71</sup> Los achachilas, junto con la pachamama, son las deidades más importantes en el mundo aymara. Son los apus y wamanis del mundo quechua, los cerros tutelares que protegen y ayudan a los descendientes, pues son los abuelos y abuelas, los antepasados remotos que poseen la sabiduría, la experiencia de la vida. Véase Mamani, *op. cit.*, p. 61. Mamani proporciona una cita de Churata sobre los achachilas, parte de un artículo (“Bocetos de una filosofía salvaje”, en *Revista de Bolivia*, año 1, núm. 2, La Paz, 1º de agosto de 1937): “El Achachila nace en el Titikaka, y representa a la tierra múltiple e inagotable; y esta relación entre naturaleza que produce el individuo que aprovecha la maravillosa fecundidad es la que ha venido a constituir nuestra mitología o zoología mental. [...] El anciano del ayllu se convierte en el Achachila”. *Ibid.*, p. 62.

aumentan de volumen las aguas en lacrimales  
 detrás del ventisquero llameante  
 fogata en plenitud  
 las aguas crespas de germen se bifurcan al solsticio de anchas  
 [marejadas

BERMELLÓN DE LAGOS VESPERTINOS

RISAS AGRIAS

DE AMANECERES JOYANTES

materia innominada!  
 ¿qué relincho atrás?  
 ha bufido la bestia apostada al fastigio del hambre con el  
 viejo colmillo carnicero

Y O C O M P R E N D O E S A V O Z

tonada del caverno

la flecha de sílex

el pellejo curtido

el coito bruto por el hijo luminoso

¡late! ¡acrecienta! ¡vomita!  
 tiene dulzura de zampoña  
 gorgoteo de agua creciente

¡AY!

YA VUELVE EL ANIMAL DE LA FRESCA LECHUGA

En este poema (a diferencia de por ejemplo “Matinas”, poema sujeto todavía al modernismo y a un cierto romanticismo)<sup>72</sup> puede reconocerse una estética más cercana al vanguardismo andino de Alejandro Peralta, aun cuando el tono es menos intimista, más solemne, y, según Cynthia Vich, posee dimensiones cósmicas:

<sup>72</sup> “Matinas” fue publicado en el número 16, después que “Versos del achachila”, con lo cual la adopción de una imagen vanguardista no es un proceso lineal. Para los aspectos románticos y modernistas del poema, véase Vich, *op. cit.*, p. 126.

En este poema puede reconocerse una perspectiva mítico-religiosa que organiza el texto en base al sujeto poético del *achachila*, una suerte de *apu* o espíritu tutelar. De ahí el carácter de rito de éste y muchos otros textos de Churata, en tanto se presentan como revelaciones de un universo sagrado y complejo del cual los textos son tan sólo una pequeñísima manifestación. El discurso poético de Churata no posee en lo absoluto el intimismo y el tono coloquial de la poesía de Peralta. Más bien se trata de una poética bastante solemne que habla de un mundo misterioso que se muestra al lector con considerable distancia. Todo parece estar retratado en dimensiones cósmicas.<sup>73</sup>

Podemos encontrar adjetivaciones de reminiscencias modernistas, como los “amaneceres joyantes” o las “risas agrias”, pero el poema de Churata elude la narratividad y la causalidad entre las imágenes, por lo que su lectura es más complicada. Podríamos añadir que esta “ruptura” sintáctica, estos “neologismos” que a veces recuerdan al Vallejo de *Trilce* (“ha bufido la bestia apostada al fastigio del hambre”) lo acercan a las búsquedas vanguardistas, al tiempo que nos hace evidente que el lector de esta obra poética no puede ser el indígena que habita las cordilleras andinas, sino un lector ilustrado, conocedor incluso de los desplazamientos, desquiciamientos que se están dando en el campo del arte. También deja entrever, en mi opinión, la búsqueda por conjugar de otra forma elementos propios de la tradición con apuestas estéticas de vanguardia. La búsqueda de una tradición se une con la intención de representar una modernidad de base andina, o de otra forma, un mundo, una cultura andinos observados desde una atalaya no tradicional.

Otros relatos de inclinación indigenista que encontramos en las páginas del *Boletín* pertenecen también a Mateo Jaika, son “El indio” y “El ajjachiri”. Churata tenía una especial cercanía

<sup>73</sup> Vich, *op. cit.*, p. 127.

con este joven escritor puneño, al que llama “nuevo indio”; en una carta a José Carlos Mariátegui, el puneño lo recomienda para que sus relatos se publiquen en la revista *Amauta*.<sup>74</sup>

“El Ajjachiri” (publicado en el t. II, núm. XXXI, junio de 1929), como los anteriores cuentos o relatos que he comentado, se mantiene en los contornos de un indigenismo tradicional, vinculado con el costumbrismo y, en este caso, con una idealización de la práctica y los saberes del domador (el ajjachiri). Como en *Don*

<sup>74</sup> Se conserva una carta de Jaika a Mariátegui, fechada el 26 de mayo de 1928, en la que el puneño le hace envío de sus textos. Los “Relatos Aymaras” se publicarían en *Amauta*, año III, núm. 18, octubre de 1928, pp. 73-76. El mediador de esta relación fue Churata; en una carta fechada el 9 de junio de 1928, Churata le escribe a Mariátegui y le anuncia que adjunto van unos textos de Jaika: “Le adjunto una carta de Mateo Jaika, joven neoyndio que se inicia muy afanoso en el estudio del folklore, como verá usted por los ensayos que le envía. Si este muchacho continúa la ruta que tiene iniciada, su profundo conocimiento de la raza aborígen le capacitará para ofrecernos en sazón la novela del altiplano que aún no se ha intentado con ánimo indígena. En todo caso usted juzgará de su mérito dándole cabida en la Revista.” La carta evidencia la relación (aunque fuera epistolar solamente) entre Churata y Mariátegui, donde el primero propone colaboraciones y es atendido en su propuesta, lo que habla de un respeto intelectual. Las cartas provienen de José Carlos Mariátegui, *Correspondencia...*, pp. 381 y 384, aún cuando pueden encontrarse (transcripción y original) en [www.archivo.mariategui.org/index.php/correspondencia-5](http://www.archivo.mariategui.org/index.php/correspondencia-5). Transcribo la breve carta de Jaika:

Señor  
Carlos Mariátegui  
Lima.

Por insinuación de Gamaliel Churata, tengo el honor de enviarle los ensayos adjuntos, a fin de que si su respetable criterio literario los juzga publicables se sirva hacerlo en su difundida revista.

Logro de esta oportunidad, para ofrecerle mi amistad, y mis nuevas producciones.

S.S.S.  
Mateo Jaika

*Segundo Sombra* (1926), Benito Kaira se aparece en la estancia del padre del narrador, entre las pocas luces de un anochecer.<sup>75</sup> La suya es una naturaleza “necesitada de vagancia, y por eso gustaba de la vida de aventura”. Hombre digno de admiración y respeto, domina el arte de la doma pero es también un enamorado de la música y toca el kirki, “el instrumento cuyas armonías tienen el privilegio de dar vida a las piedras y adormecer a los seres vivientes”. Y explica el narrador: “Se hace de una concha de kirkincho y se le pone wayrurus por ojos; cuerdas de alambre de carretilla y de tripas de chiwanqu. Benito por cariño y gusto singular adornó además el suyo con una delgada cintita peruana que colgó de la clavijera.” El joven es capaz de provocar que toda la naturaleza (la fuente, el viento, el arroyo, la selva, el monte, el hombre, las plantas, las aves) se una a su canto: “diríase que cantan en conjunto todas las armonías del Universo”. Sus dotes de domador parece que no se aplican solamente a las bestias, sino que, como un encantador, provoca el abandono de todos los seres que lo escuchan:

Esa canción, dulce, ingenua, sentimental, sumiónos en un completo abandono: mi padre se dejó invadir de recuerdos y de ansias de sufrir, y yo me perdí en el mundo de idealidad que el cantor abrió ante mí. Todos, mudos, como si hubiésemos dejado de respirar, como si asistiéramos a un rito de la raza, escuchábamos al prodigioso cantor, que esa noche nos hizo dormir arrullados por sus bárbaras melodías.

<sup>75</sup> “La pampa, que en la variación de estaciones tan luego se torna reseca o florida, en la época de la doma y el engendro es un mar inmenso, verde por los pastos y la gramilla.

Casi en el anochecer de un día de esos, cuando yo y mi padre en los corrales de nuestra estancia dábamos fin a la faena de ingerter llamas con alpacas para obtener warisos, por entre la niebla violácea, a la hora de oración, se nos presentó el domador Benito Kaira, montado en su chojjchi tordillo, con largo poncho y duras karabotas” (t. II, núm. xxxi, junio de 1929).



Llama la atención el adjetivo de bárbaras, que una vez más coloca al narrador de los relatos indigenistas en la frontera de un mundo ajeno a los valores de la modernidad.

La doma representa, simbólicamente, la lucha entre la serenidad humana y la violencia bestial, de la que salen victoriosos el hombre y la serenidad. El resto del breve relato es la lucha entre el potro canelo y Benito, de la que, como en un enfrentamiento cósmico, sale triunfante el domador.

El narrador de “El ajjachiri”, aunque cuenta en primera persona y es hijo del estanciero, parte también de la comunidad, del ayllu, elabora un relato que oscila entre la descripción de dos artes, el de la doma y el de la interpretación musical, y la idealización de una práctica. Como en la obra de Güiraldes, donde Sombra es más una idea que una realidad viva, aquí, Benito es también una idealización de unos saberes y prácticas, más que un personaje individual. La exterioridad del narrador se deja entrever (como en “El kamili”) en el breve diccionario de quechuismos que aparece al final del relato. Resulta interesante considerar, sin embargo, que los relatos de Churata y Jaika están narrados en primera persona por alguien que pertenece, en términos diegéticos, al mundo indígena que es objeto de la representación. La voz sin embargo no se corresponde con el lenguaje del mundo narrado y, además, se distancia para traducir y en general interpretar lo que está siendo narrado. Los dos narradores coinciden en construir enunciaciones oscilantes, narradores que surgen de la diégesis pero que salen de ella para dirigirse al lector ajeno. Este entrar y salir del mundo diegético, esta oscilación, es peculiar del indigenismo de estos autores; una formalización artística más cercana al narrador Ernesto de *Los ríos profundos*, ya que, a diferencia de lo que sucede en un indigenismo como el de López Albuja o Ventura Calderón, hay momentos en que el narrador se ubica dentro del mundo narrado, es un narrador actor, testigo de una realidad, parte del mundo narrado, del que sale para

convertirse en mediador y en portador (y portavoz) de los mitos y leyendas que impregnan la vida cotidiana de los indígenas.

En abril de 1928 Mateo Jirka publica en el *Boletín* un pequeño relato, con el encabezado de “auténtico”, sobre un indio que se aparece un día en el juzgado del crimen manifestando el deseo de que se le encarcele, con el fin de pagar un delito (un asesinato por celos) cometido muchos años atrás. Este suceso, mostrado como insólito por el narrador (“un plumario, un candidato a kelkere”), sirve como ejemplo de una moral indígena ciertamente no corrompida. Ante el éxito no obtenido, ya que el magistrado le dice que el crimen ha prescrito (han transcurrido nueve años), el narrador apunta la impresión que le causó esa alma pura: “Por fin se perdió esta alma oscura (o quizá luminosa), dejando un vago temblor en mi alma, como el paso de un cometa en la pampa del Ande...” (p. 89).

En el tomo II, número XXVII (febrero de 1929) se incluye otro relato que, como el de Jirka, lleva un texto de presentación (se entiende que del director del *Boletín*, Gamaliel Churata) advirtiendo que “el trabajo que insertamos es la interesante narración de un hecho real acaecido en esta ciudad no más de diez años há. No es un cuento”. El título del artículo es “Marcelino Kanawiri” y está firmado por Pastor Ordóñez, un distinguido juriconsulto y pedagogo puneño. El relato, aun cuando refiere el suceso que condujo al procesamiento en contra de Kanawiri (defendido en el juicio precisamente por Pastor Ordóñez, quien logró la absolución del indígena), sigue los patrones de una ficción. Lo extraño del suceso, lo inexplicable finalmente, es lo que inclina la narración del lado de la ficción (lo increíble). El texto de presentación habla precisamente del arsenal de materiales que “intelectuales titikaka” como Ordóñez poseen y que “revelan el mundo desconcertante del aborigen”. El relato cuenta las circunstancias extrañas de la muerte de Andrés Choke, en la cual se halla implicado el *layka* (brujo), *kolliri* (médico, curandero)

Marcelino Kanawiri, de gran renombre (respetado y temido) entre placeras, carniceras y queseras, pero también entre “algunos decentes”. Choke asistía a Kanawiri en una ceremonia para salvar la vida de un niño y arrojar su cuerpo al dios Azoguini que le causa el mal. El narrador describe la escena con detalle y cuenta varios intentos para acabar con el mal. En el primero, apagadas las luces, extendidos en el suelo los instrumentos del ritual, “puesta la coca y el dinero de los desagravios”, se escuchan querellas, algarazas, voces de ofensa... Al prender la luz, “los espíritus en lucha habían consumido las ofrendas, habíanse llevado el dinero”. Tras intentos vanos durante toda la noche, ya a punto de clarear, el padre del niño ve conveniente disparar sobre el espíritu malvado y matarlo para salvar al niño. Kanawiri está de acuerdo, y cuando en la oscuridad se escucha como algo que se mueve con cautela, que se arrastra, suelta el tiro. Se escuchan gritos de agonía, y después nada. Al prender la luz, Choke tenía el frontal perforado.

El relato dosifica la información pero sobre todo no resuelve la duda, la ambigüedad sobre los intereses y el modo de participación de Choke e incluso de Kanawiri, y es lo que permite que se lea como un cuento.

Estos son algunos de los ejemplos que permiten conocer la propuesta de indigenismo literario de los líderes del proyecto editorial del *Boletín Titikaka*. Por supuesto que los poemas de Alejandro Peralta serían el ejemplo más acabado de vanguardismo andino. He querido detenerme en los pocos relatos en prosa pues han sido menos atendidos por la crítica. En ellos es asimismo más evidente el lugar de enunciación mestizo, inevitablemente externo, pero conocedor y devoto de los mitos, leyendas, de la cosmovisión andina, sobre todo aymara. El sentido de los relatos es casi siempre dar a conocer estos mundos y tratarlos en los términos de cultura.

# Preludio del Elogio de "EL CEMENTO" y del REALISMO PROLETARIO

Por José Carlos Mariátegui

## A Blanca Luz Brún

He escuchado reiteradamente a mi alrededor la opinión de que la lectura de «El Cemento» de Fefor Gladkov no es edificatoria ni alentadora para los que, fuera todavía de los rangos revolucionarios, buscan en esa novela una imagen de la revolución proletaria. Las peripetias espirituales, los conflictos morales que la novela de Gladkov describe, no refuerza, según esta opinión, aptas para alimentar las flujiones de las almas vacitantes y mifrificas que sueñan con una revolución de agua de rosas. Los ruidos de una educación eclesiástica y familiar, basada en los beatitudes e inabables mitos del reino de los cielos y de la tierra prometida, se agitan mucho más de lo que estos críticos pueden imaginarse en la subconciencia de su juicio.

En primer lugar, hay que advertir que «El Cemento» no es una obra de propaganda. Es una potente novela realista, en la que Gladkov no se ha propuesto absolutamente la seducción de los que esperan, cerca o lejos de Rusia, que la revolución muestre su faz más risueña, para decidirse a seguirla. El pueblo realismo burgués—Zola incluido,—había habituado a sus lectores a cierta identificación lírica de los personajes representativos del bien y la virtud. En el fondo, el realismo burgués en la literatura, no había renunciado al espíritu del romanticismo, contra el cual parecía reaccionar irremisiblemente y antagónico. Sin innovaciones en su imaginación de procedimiento, de decorado, de indumentaria. La burguesía, que en la historia, en la filosofía, en la política, había seguido a ser realista, aferrada a su costumbre y a su principio de idealizar o disfrazar sus móviles, no podía ser realista en literatura. El verdadero realismo llega con la revolución proletaria, cuando es el lenguaje de la crítica literaria el mismo realismo y la categoría artística que dignifica, están tan desacreditadas que se siente la precariedad necesidad de oponer los términos de esgarrazamiento, infrarrealismo, etc. El rebufo del marxismo, parecido en su origen y proceso al rebufo del freudismo, como lo ha observado Max Eastman—a quien hay que reconocer en su incoherente tesis sobre «La Ciencia de la Revolución» algunos ciertos atisbos—es la burguesía una actividad lógicamente—é instintiva—que no consiste a la literatura burguesa liberarse de su tendencia a la idealización de los personajes, los conflictos y los desenlaces. El folleto, en la literatura y en el cinema, obedece a esta tendencia que pugna por mantener en la pequeña burguesía la esperanza en una dicha final ganada en la resignación más bien que en la lucha. El cinema yanqui ha llevado a su más poderoso y extrema industrialización esta optimista y rosada pedagogía de pequeños burgueses. Pero la concepción materialista de la historia, tenía que causar en la literatura el abandono y el repudio de tan miserables rectas. La literatura proletaria surge naturalmente al realismo, como la política, la historiografía y la filosofía marxistas.

«El Cemento» pertenece a esta nueva literatura, que en Rusia tiene precursores desde Tolstoy y Gorki. Gladkov no se había emancipado del más mesocástico gusto de folletín ni a trazar este robusto cuadro de la revolución, no se hubiera preocupado de suavizar sus colores y sus líneas por razones de propaganda. La verdad y la fuerza de su novela—verdad y fuerza artística, estética y humana—resulta precisamente de su noveno esfuerzo por crear una expresión del heroísmo revolucionario—de lo que Sorci llamaría «lo sublime proletario»—sin omitir ninguno de los fracasos, de las desilusiones, de los desgarramientos espirituales sobre las que se heroísmo precede. La revolución no es una idílica apoteosis de ángeles del Renacimiento, sino la tre-

mentia y dolorosa batalla de una clase por crear un orden nuevo. Ninguna revolución, ni la del Cristianismo, ni la de la Reforma, ni la de la burguesía, se ha cumplido sin tragedias. La revolución socialista que muere a los hombres al combatir de ellos una extrema e incondicional entrega, no puede ser una excepción en esta inexorable ley de la historia. No se ha inventado aún la revolución anéstésica, paraisiaca, y es indispensable afirmar que no será jamás posible, porque el hombre no alcanzará nunca la cima de su nueva creación, sino a través de un estrepitoso, en el que el dolor y la alegría se igualan en intensidad. Gorki, el obrero de «El Cemento», no sería el héroe que es, si se destino le ahorrase algún sacrificio.

El héroe llega siempre ensangrentado y desgarrado a su meta; solo a este precio logra la plenitud de su heroísmo. La revolución tenía que poner a extrema prueba el alma, los sentidos, los instintos de Glib. No podía guardarse en un remanso dulce,—segurado contra toda inquietud—su mujer, su hogar, su hija, su lecho, su ropa limpia. Y Duchá, para ser la Ducha que en «El Cemento» concebimos, debía a su vez vencer las más terribles pruebas. La revolución al apoderarse de ella todo e implacablemente, no podía hacer de Duchá sino una dura y fuerte militante. Y en este proceso tenían que sumergir la esposa, la madre, el ama de casa; todo, absolutamente todo, tenía que ser sacrificado a la revolución. Es absurdo, es infantil que se quiera una heroína como Duchá, humana, muy humana; pero antes de hacerle justicia como revolucionaria, se le echa un certero dardo de idealidad conyugal. Duchá, bajo el rigor de la guerra civil, conoce todas las latitudes del peligro, todos los grados de la angustia. Se hapijones, torturados, hostiles a sus camaradas; ella misma no escapa a su

muerte sino por azar; dos veces asistió a los preparativos de su ejecución. En la tensión de esta lucha, liberada, mientras su Glib combate hijos, Duchá está fuera de todo código de moral sexual o femenina; no es sino una militante, sólo debe responder de sus actos como tal. Su amor conyugal carece de voluptuosidad pecadora. Duchá ama fuertemente al soldado de su causa que parie a la batalla, que tal vez no regresará más, que necesita esta caricia de la compañera como un viciado de alegría y placer en su desierta, y gélida jornada. A Budyá, el varón á quien todas se rinden, que la dice como a ninguna, le resiste siempre. Y cuando le entrega,—después de una jornada en que los dos han estado a punto de perder su mano de los comacos, cumpliendo una rigurosa comisión, y Duchá ha tenido al cuello la cuerda marina, pendiente ya de un árbol del camino y ha sentido casi el espasmo del estrangulamiento—es porque la vida y muerte le ha usado por un instante, más fuerte que ellos mismos.



La Sacra Familia por María Clemencia

## La Pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu

Por el Profesor Julian Palacios

(Apuñal)  
Para ocuparse de las cuestiones indígenas urge desearse ante todo muchos errores de etimología cometidos por los que hasta ahora escriben sin conocer los idiomas vernaculares. Todos escriben MANCO CAPAC sin darse cuenta de que esas palabras nada significan en Uruwa ni Ayмара. Parece que el nombre del fundador del Imperio y el maestro más grande que ha existido en América y acaso en el mundo, debe derivarse del Ayмара: gigante AUTORIDAD LABORIOSA. Mayku

ca se ocupó de enseñar a los hombres el oficio de ser hombres; a su mujer MAMA OJLLU o sea la madre que tiene en su regazo al pueblo, enseñó a las mujeres a ser mujeres de verdad. Los aspectos religioso o político deben estar pues subordinados a la labor pedagógica de esta pareja que ha pasado por los campos enseñando todo lo que era necesario para convertir a los naturales desorientados en elementos sociales activos, disciplinados y subordinados a las máximas leyes: «AMA SHWA, AMA LULLLA, AMA JUELLA».

Sería ocioso entrar en los detalles de los resultados que han conseguido los conquistadores como organización social, política y religiosa, puesto que esos datos son bastante conocidos. En algunos casos sirven para desorientar más que para afirmar el significado reductivo de la labor de la pareja leonardiana. Y maravillosos que

convocazo y los demás cronistas que se ocupan de la fundación del Imperio Incasico concuerdan en afirmar que el primer In-



## 4. NUEVA ESTÉTICA EN EL *BOLETÍN TITIKAKA*

### REUNIÓN DE LA TÉCNICA NUEVA Y LA VISIÓN PROPIA

La vanguardia se presenta como una “nueva estética” que viene a romper con las convenciones literarias devenidas clichés, en particular, como ha sido apuntado varias veces, los movimientos vanguardistas arremeten contra la concepción mimética del arte, y, en el plano de la poesía, erigen a la metáfora chocante como el centro de la nueva imagen (reveladora de un nuevo mundo). En relación con la nueva visión de la metáfora, tanto los manifiestos y poéticas creacionistas como las ultraístas, dedican buena parte de la explicación acerca de los modos del nuevo arte, al papel de la metáfora.

En el *Boletín* hay una clara defensa de los cambios artísticos que promueven los movimientos vanguardistas. Como señala David Wise:

El *Boletín Titikaka* constituye un testimonio del impacto del “arte nuevo” (y de las corrientes “renovadoras”, socializantes, indigenistas de la época) en un nivel provinciano. Esta publicación da fe no

sólo de la existencia de un núcleo provinciano de jóvenes escritores (el llamado “Grupo Orkopata”) partidarios tanto del vanguardismo como del indigenismo literarios, sino también de la existencia de una “red de intercambios” a nivel continental, una red que funcionaba principalmente a base del canje de publicaciones periódicas en regiones apartadas como Puno.<sup>1</sup>

Quizá desde la visión de Mariátegui sobre este fenómeno y la vinculación que establece entre vanguardia artística y vanguardia política, la posición andina (puneña) aúna ambas vertientes de lo que puede significar “vanguardia”. A la defensa de una modernización en el plano de las artes se suma una postura política que busca hablar por el indio (otra modernización). Es así como la vanguardia política y la artística se vinculan de forma íntima. Podría señalar al sujeto emisor del *Boletín* como alguien que se desplaza entre distintas miradas vanguardistas.

En este apartado, voy a analizar el modo como el *Boletín* se acerca a la nueva estética, llamada arte nuevo, vanguardia, arte deshumanizado. Cuál es la recepción que la publicación puneña hace de esos movimientos, de las polémicas que suscita, y cuál es su perspectiva y su posición en relación con ella. Para llevar a cabo mi objetivo, revisaré algunos de los artículos publicados en torno al arte nuevo.

Como he señalado en varias ocasiones, el *Boletín* nace como un instrumento de propaganda para las publicaciones de la Editorial Titikaka, en particular para su primer libro, *Ande*, escrito por Alejandro Peralta. “*Ande* y la opinión de América” se lee en la primera página del primer número del *Boletín*; de las cuatro páginas, dos se dedican a transcribir las reseñas y opiniones de destacados escritores del continente americano sobre el poema-

<sup>1</sup> David Wise, “Vanguardismo a 3 800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno 1926-1930)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, núm. 20, 1984, p. 92.

rio de Alejandro Peralta, hermano de Arturo Gamaliel Churata, publicado por la Editorial Titikaka; Federico More desde Buenos Aires, Enrique González Martínez desde Madrid, Gastón Figueroa desde Montevideo, Gustavo Adolfo Otero desde La Paz, Luis Valcárcel desde Cusco, J. Moraga Bustamante desde Santiago de Chile y Oliverio Girondo desde Buenos Aires, expresan la opinión positiva de este poemario rápidamente inscrito en las vanguardias: “Por haber enfocado el panorama nativo con los cristales de una sensibilidad novísima y por haber logrado la realización verbal de su arte, mediante la metáfora y la síntesis desnudas, es usted un verdadero artista” (dirá Federico More); Gustavo Adolfo Otero, retomando a Ortega y Gasset, ve con simpatía “estas manifestaciones verbales de la poesía enrumbada hacia ‘la *deshumanización* del Arte’”; Valcárcel ve en *Ande* “la inicial del nuevo evangelio artístico del Perú”, y Moraga Bustamante destaca el carácter vanguardista del poemario, su búsqueda “de nuevos panoramas para la poesía de hoy”, al tiempo que Peralta es el “poeta de vanguardia del Perú”: “Las vanguardias batalladoras de los países del continente acogen con júbilo la brazada de pedrerías que trae este bizarro conquistador de islas” (agosto de 1926, p. 8).

Sensibilidad novísima, o nueva sensibilidad, “nuevo evangelio artístico”, poesía enrumbada hacia la deshumanización del arte, “intensidad y originalidad” del arte moderno, vanguardia en fin es el horizonte artístico con que se lee el poemario de Alejandro Peralta. Su originalidad consiste en saber enfocar el “panorama nativo” con los cristales de la nueva estética vanguardista, es un “buscador de nuevos panoramas para la poesía de hoy”. Los comentarios de este primer número funden lo que va a ser la vanguardia andina: por un lado la temática andina, por otro la experimentación estética, de corte vanguardista, pensada fundamentalmente mediante el trabajo con la metáfora o la imagen. El poeta Juan Marín resume en su juicio sobre *Ande* ambos

aspectos del indigenismo vanguardista: “Una frescura de versos y de imágenes, con olor a tierra y a rocío, a cordillera y a amanecer. Novedad en la forma y en el fondo. Creacionismo en el más amplio sentido del vocablo” (p. 16).

Existe la conciencia de que la recepción de *Ande* ha generado interés por esa estética que funde “andinismo” con experimentación vanguardista, y que esta estética puede convertirse en lo que hoy día llamaríamos un elemento de integración continental, o lo que en los años veinte se llamó “Indoamericanismo” (“las juventudes suramericanas no se conocen. Hay que aproximarlas”, acota Churata al final de una entrevista a Emilio Armaza hecha y publicada en un periódico de Buenos Aires); también puede leerse como el camino para la “poesía de hoy”, una poesía moderna pero propia, original, no imitación de la europea. Las posibilidades de intervención en la cultura del momento, una intervención en la cultura de Perú, o incluso en la del continente hispanoamericano, se piensan desde este lugar de enunciación: vanguardia andina, o andinismo vanguardista.

El primer número del *Boletín* completa la otra mitad de sus cuatro páginas, después de las críticas sobre *Ande*, con una entrevista que el periódico bonaerense *Crítica* le hace al poeta Emilio Armaza, puneño integrante del grupo Orkopata (“Joven Poeta Peruano de Izquierda”, con 23 años). En la entrevista se le pregunta “acerca de las vanguardias literarias del Perú”. Al explicar la evolución literaria de su país, la primera referencia de Armaza es a ese “joven enjuto, tostado a los calores del sol de Trujillo, delgado de cuerpo, pausado, simple, infantil en su trato, [que] publicara en los talleres tipográficos de la Penitenciaría de Lima ‘Trilce’, libro de poemas izquierdistas y de gloriosa y dulce originalidad. Se llama César A. Vallejo” (p. 9). Sorprende el juicio de Armaza en 1926, donde Vallejo es ya reconocido como un poeta original, buscador de nuevas “orientaciones estéticas”, un “revolucionario”. “Es el poeta”, dice (p. 10):

el formidable revolucionario, este revolucionario enjuto, cordial e infantil, había dado un mazazo final a la rima, había tocado su punto máximo en el girar de todas las escuelas del verso para trazar la tangente que echara fuera todo proceso técnico, toda melodía; la tiesa sintaxis, almidonada construcción, las más sagradas reglas de gramática y los más indispensables recursos de elocuencia. Consonante, acento, efectismo, palabra sonora desaparecieron del escenario de una sola y definitiva vez. Ya hasta entonces a Reverdy en Francia, a Guillermo de Torre en España a Huidobro, tocóles enarbolar igual estandarte poético. Empero, dentro del movimiento izquierdista, cada uno exaltaba su personalidad. La del nuevo poeta peruano se perfiló, entonces, vigorosa, intensa y, además, profundamente representativa. La ecuación estaba, pues, completa (p. 9).

Los “bellos poemas” de Vallejo son de avanzada y señalan el norte de la nueva poesía,

dijo su vigorosa personalidad cuál era la más intensa emoción moderna y su triángulo humano palpité como la muelle sugerencia de un 40 HP. Para los ojos ultra de los que leímos, sus renglones traían un conjuro que bebimos de un sorbo, como del arroyuelo cándido al ascender en la montaña (p. 10).

Además de *Trilce*, Armaza menciona el libro de cuentos titulado *Escalas*, donde destaca a “Cera” y “Mirtho” como “estupendas creaciones”.

Entre los jóvenes poetas peruanos menciona al grupo editor de la revista *Flechas*, considerada la primera publicación abiertamente vanguardista de Perú y donde Antero Obrian (Alejandro Peralta) publicó sus primeros versos. La revista *Flechas* fue fundada en 1924 por Federico Bolaños y Magda Portal (una escritora asidua del *Boletín*, adonde envía sus colaboraciones desde el exilio en México); en el manifiesto de *Flechas* se anuncian ya los impulsos rupturistas (hay que recordar que *Trilce* se publicó en 1922 y que desde 1917 Alberto Hidalgo había dado muestras de

una poesía de ínfulas futuristas y más tarde ultraístas) que arremeten contra la “retórica burguesa” y la literatura de fórmulas trilladas, al tiempo que lanza su grito por la novedad acorde con los nuevos tiempos:

Combatir la criminal y retórica literatura burguesa [...] combatir el torpe desdén, la hostilidad ignorante hacia todas las nuevas y radicales expresiones de belleza haciendo blanco singularmente en aquellos falsos consagrados [...], que repiten con asqueante gravedad las fórmulas trilladas y caducas de una literatura muerta e impiden [...] la gestación victoriosa de una nueva conciencia artística; [...] [*Flechas* pretende] reunir en sus páginas toda manifestación de audacia, de valentía creadora, todo grito nuevo que acuse y evidencie a un escritor o un poeta concorde con la época.<sup>2</sup>

Los otros escritores que menciona Armaza en su entrevista son los hermanos Peralta. Si Vallejo es el poeta de la ciudad, Alejandro Peralta lo es del campo, señala. Gamaliel Churata, por su parte, escribe prosa y los suyos son “renglones de meditada contextura. El ensayo, el cuento, la exégesis cobran, en su pluma, el bello matiz y la intensa sugerencia de un poema” (p. 10).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Tomado de Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1986, p. 29.

<sup>3</sup> En una carta de Churata a Mariátegui, fechada el 2 de julio de 1927, se alude a Emilio Armaza de forma crítica, como el joven llegado de Buenos Aires con ínfulas cosmopolitas y despreciando la cultura local: “Le abrazo a nombre de todos, de Alejandro, menos de Armaza, el cual es un pobre muchacho burgués, simulador y arribista, tan pobre de imaginación como de honradez y que si le ha pedido algo sólo merece que usted lo desprecie. Voy a referirle a un solo detalle que lo pinta. Cuando ustedes me enviaron Amauta, salí personalmente a imponerlo y entonces este poeta de una raza que no existe se me enojó como un idiota por el hecho de que pretendí venderle un número de su revista, asegurando que él no compraba cojudeces. Estaba fresco del Buenos Aires frívolo y no se olvidaba de cierto limeñismo amariconado. Creo que sobra con lo dicho. En mi presencia luego compró un número de ‘Mundo Argentino’

Armaza menciona “dos psicologías” en los poetas peruanos, la del poeta de la urbe, el limeño, que viaja en taxi o en avión y se emociona al escuchar el radio, y la del serrano que encuentra en el *kolli* (y no en el radio) el misterio de la vida. La mirada de Armaza continúa trazando la línea divisoria entre la sierra y la costa, el campo y la ciudad, la naturaleza y el ambiente propiamente urbano, una línea divisoria que no logrará traspasar el indigenismo de los años veinte.

En el número 2 del *Boletín* se transcriben los comentarios de Vallejo sobre el poemario *Ande*, lo que sigue revelando sobre las redes y relaciones del grupo Orkopata:

Querido y gran poeta: le envió un entrañable abrazo por su magnífico libro “Ande”. Me doy cuenta de que se trata de un artista mayor, de vasta envergadura creadora. Su libro me ha emocionado de la emoción de mi tierra. Mil gracias por este presente inapreciable. Siga Ud. por su vía. Puede estar seguro de que sus poemas quedarán. Son ellos de los versos que andan y viven. Lo demás está en los estantes y eso nos tiene sin cuidado. Suyo con toda la admiración (pp. 12-13).

En el número siguiente, el 3, son los comentarios de José Carlos Mariátegui los que se transcriben. Existe relación entre Churata y Mariátegui, hay correspondencia entre ellos y Churata publica en *Amauta* un cuento titulado “El gamonal”, además de fragmentos de su poemario *Tojjas*.<sup>4</sup> El comentario de Mariátegui sobre *Ande* dice: “Su libro es la más afinada e inspirada

---

para castigarme. Basta, basta. No le referí antes esto porque no influenciara en cuanto al juicio que condujese respecto de ese libro en blando con título rojo como dice Guillermo de Torre.” En Mariátegui, *Correspondencia...*, t. 1, p. 296.

<sup>4</sup> En los números 5 y 6 de *Amauta* encontramos “El gamonal”, pp. 30-33 y 18-20. En el número 18 aparece un fragmento de su obra *Tojjas*, pp. 21-29, cuya publicación fue anunciada también en las páginas del *Boletín Titikaka*.

creación de poesía andina. Es U. el poeta moderno, ‘occidental’, de los Andes primitivos, hieráticos y, por ende, un poco orientales. Nos ha dado U. al mismo tiempo que una magnífica y acrisolada obra de arte, un fehaciente testimonio de la realidad de un Perú nuevo” (p. 16).<sup>5</sup>

El número de octubre de 1926 (el tercero de la serie) abre con un artículo del poeta arequipeño César A. Rodríguez que en principio se dedica a reseñar el poemario de Peralta, *Ande*, y a celebrar su aparición, pero junto a ello elabora un análisis de la “nueva estética”, tal y como anuncia el título. Se trata del primer texto que ofrece una mirada más abarcadora sobre los cambios que están teniendo lugar en el arte y sobre los “aportes” que un poeta como Alejandro Peralta, desde el altiplano andino, puede ofrecer. La “nueva estética”, que contrariamente a lo que podríamos suponer, implica no solamente la “revolución dialéctica de las expresiones”, a decir de César Atahuallpa Rodríguez, sino también “una vuelta a la naturaleza primitiva del arte como desquite de tantos años de virtuosismo artificial. Es la síntesis más rigurosa y humana en oposición a la abundancia retórica de lo preconcebido” (p. 15).<sup>6</sup> Veamos cómo define la nueva metáfora:

<sup>5</sup> Otros comentaristas del libro, a lo largo de las páginas de los siguientes números serán: Federico Bolaños, Juana de Ibarbourou, José Santos Chocano, Ramón Gómez de la Serna, Mario Nerval, José María Benítez, Juan Marín, Magda Portal, Serafín del Mar, Hugo Mayo, Lucio Díez de Medina, Luis Alberto Sánchez.

<sup>6</sup> Y sigue: “En poesía puede decirse que es el hallazgo de la metáfora a nativitate, aboliendo el cliché metafórico que se venía usando desde los primeros días del romanticismo y que con Rubén Darío tomó el aspecto de novedoso. Para el poeta de ayer las metáforas eran ingeniosas comparaciones verbales con soluciones absolutamente pictóricas y con tendencias a visualizarse. Para el poeta de hoy la metáfora es un instrumento psicológico que se propone introvertir los sentidos del lector dándole la sensación de su rango mental. El poeta de ayer encontraba las metáforas en los rincones oscuros de su imaginación, cuando no en los libros recién impresos; el poeta de hoy los encuentra en

En poesía puede decirse que es el hallazgo de la metáfora a *nativitate*, aboliendo el cliché metafórico que se venía usando desde los primeros días del romanticismo y que con Rubén Darío tomó el aspecto de novedoso. Para el poeta de ayer las metáforas eran ingeniosas comparaciones verbales con soluciones absolutamente pictóricas y con tendencias a visualizarse. Para el poeta de hoy la metáfora es un instrumento psicológico que se propone introvertir los sentidos del lector dándole la sensación de su rango mental. El poeta de ayer encontraba las metáforas en los rincones oscuros de su imaginación, cuando no en los libros recién impresos; el poeta de hoy las encuentra en la calle, en los paseos públicos, en la realidad cotidiana, en todas partes donde dirige la mirada con el propósito de reconocerse. Si algo insólito encuentra el lector en esta manera de metaforizar, es, nada más, la sorpresa que nos produce lo que teníamos delante de la vista y que no habíamos mirado por falta de perspectiva o de capacidad para extraer de lo cotidiano el aspecto ingenuo y poderosamente expresivo (p. 15).

La nueva estética es, para el poeta César Rodríguez, la ultraísta, que trata de “humanizar el arte regresando a las fuentes primitivas”. El centro es la metáfora con capacidad para mostrar la expresividad que esconde lo cotidiano y para huir del lugar común.

En el mismo sentido de César Atahualpa Rodríguez, el boliviano Lucio Díez de Medina habla sobre el poemario *Ande* y al mismo tiempo dibuja los caminos del poeta moderno andino, que siendo moderno y revolucionario, clava en el sol (en la naturaleza) los rayos de su audacia. Díez de Medina menciona a Guillermo de Torre, que en 1925 había publicado un libro sobre el arte vanguardista de fuerte repercusión, *Literaturas europeas de vanguardia*; el propio De Torre había sido un impulsor del ultraísmo

---

la calle, en los paseos públicos, en la realidad cotidiana, en todas partes donde dirige la mirada con el propósito de reconocerse” (p. 15).

en sus comienzos (patrocinó la revista *Ultra* y publicó el libro *Hélices*). Como en el texto de Rodríguez, la estética nueva de los Andes aúna el hondo trabajo con la metáfora del arte moderno, y los elementos de la naturaleza que habían sido asociados con la tradición; esa mezcla puede provocar incompreensión y desconocimiento de su carácter “moderno”, innovador, aunque “esta y no otra es la nueva poesía de América libre”:

Quando los sagitarios del Arte Nuevo clavan al sol su audacia, su fuerza y su libertad, no es necesario preguntarse con Guillermo de Torre si los módulos de dicho Arte han cristalizado. En la América se va realizando el milagro há tiempo vaticinado: irrumpen los nuevos poetas, trayéndonos en sus pupilas revolucionarias la luz de los rayos cósmicos: naturalmente la mediocracia no puede soportarlos porque no puede comprenderlos, de ahí que el artista moderno por fuerza se vea aislado en una magnífica soledad (p. 19).

Lucio Díez de Medina destaca en el poemario de Peralta una imagen diferente del indio a la usual atravesada siempre por las lágrimas, el dolor de la raza, la pesadumbre, la tristeza al fin. “Las indias [dice comentando los poemas de Alejandro Peralta] no son andrajos de pesadumbre, ahora se llaman ‘vírgenes de las rocas’ y el poeta las ve ‘al trote por la acuarela del camino,/ delante, los asnos chambelanes/ detrás, las llamas infantas/ Venus de bronce/ ojos mojados de totorales,/ frentes quemadas de relámpagos/ piernas mordidas de peñascos” (p. 19). *Ande* estaría iniciando

la era de la auténtica poesía americana; con admirable exactitud nos da impresiones propias, imágenes nuevas y sensaciones de honda vitalidad; en Bolivia, que sepamos, nadie ha cantado como él a la raza aborigen, exaltándola en su vigor incomparable y su alegría natural como un chorro de agua borbotante (p. 20).

Esta nueva estética americana se desprende de una imagen del indígena que lejos de explotar la tristeza o el dolor, “ahonda

en el espíritu autóctono”. Una imagen diferente, que bucea en la interioridad del hombre andino y para ello crea metáforas que tienen como principio la naturaleza (el espacio, la sierra que es su entorno y su vida) pero apuntando al encuentro chocante de los elementos (“Modernidad en la imagen y en la presentación del verso gimnasta sobre crespas cumbres llenas de ozono”). En el número de diciembre de 1926 a esa estética moderna, novelosa, anclada en el paisaje andino, se le denominará “estética andina” en el encabezado con que abre el número.

El importante crítico del momento Luis Alberto Sánchez, por su parte, señala que Peralta es el primero que cultiva lo criollo y lo indígena dentro de la manera vanguardista.

Ha demostrado así que indianismo y vanguardismo no se excluyen y que para cantar las viejas penas de la raza y las tragedias pastoriles del Ande, no son necesarios los yaravíes de Melgar: serrano vertido al español. El indigenismo de Melgar es muy relativo si se le quita la música a sus yaravíes. El de Peralta, siendo de avanzada, no admite dudas (p. 21, noviembre de 1926).

El boliviano Carlos Medinaceli, con quien Churata había formado el grupo Gesta Bárbara a su paso por Potosí, señala que *Ande* cultiva, junto con un “creacionismo vigoroso”, “un americanismo realista” (enero de 1927, p. 27).

Gamaliel Churata redacta una reseña del libro *La torre de las paradojas*, de César A. Rodríguez (p. 26), y destaca en la labor del poeta el haber captado “la verdadera dirección de la estética nueva”, y añade: “para nosotros estética americana”. Se reitera la idea de que la nueva estética es necesariamente americana (y ello implica alejamiento de la estética pura, descontextualizada).

El escritor e historiador puneño Emilio Romero escribe desde Lima un largo comentario sobre *Ande* con el título “La sierra y un gran poeta” (julio de 1927, p. 52). En su texto destaca no “la forma bella y nueva y nacional” sino “la interpretación de

la naturaleza” que ofrece el poemario, para lo cual “es preciso conocer y haber vivido el paisaje de la sierra”. Aunque Peralta no sea indígena ni haya vivido en pleno campo (porque en Puno, “también se hace vida ciudadana”), ha sabido “penetrar hasta el fondo del espíritu de la raza”. Como en los otros textos ya comentados, Romero destaca en Peralta la fusión de lo nuevo con lo tradicional. “[...] no es justo considerar a Peralta como un imitador, y como un seguidor de la moda poética de la estación: el vanguardismo, donde ‘no están todos los que son, ni son todos los que están’. El poeta de ANDE se reveló andinista y nuevo, antes de que cundiera por toda América la novedad” (p. 53).

Al tener en cuenta todos los anteriores comentarios, puede concluirse que en el *Boletín Titikaka* la nueva estética no remite al llamado arte puro o vanguardista. La peculiaridad de su proyecto estético reside en que la estética nueva es “para nosotros estética americana”, dice de forma muy explícita Gamaliel Churata (p. 26, diciembre de 1926): “[...] soslayamos la senecidad ideológica de nuestra cultura emprastada y rehabilitamos la herencia preincaica, que es estilo, y por lo tanto, profundidad, confirmando con esto la paradoja de Bacon, de que siendo los actuales venimos a ser los viejos” (*ibid.*). El boliviano Carlos Medinaceli, refiriéndose a *Ande*, expresa la misma fusión: “Al mismo tiempo que obra de creacionismo vigoroso, ANDE explota un americanismo realista: los motivos literarios miran a los vernáculos mas la técnica es de la más sabia modernidad” (p. 27, enero de 1927). El número de febrero de 1927 abre precisamente con una muestra de esta estética, el poema de Alejandro Peralta “lecheras del ande” (p. 31):

El cielo limpia sus lozas de madrugada

CLARINES

CENTINELAS

AL TRABAJO

Chozas claveteadas de relámpagos

ovejás i aerogramas de humo hacia la pampa

La tierra está cruzada de motores humanos

AL BARBECHO

A LA SIEMBRA

A LA TRILLA

El sol se ha detenido a ordenar las labores

Los campesinos de Huaraya apuntalan las carpas del viento

Brazos i piernas vibrantes de cordajes en el gimnasio de la mañana

Balseros del Ayllu

ya enarbolaron el arco del día en pleno lago

A lo largo del camino embanderado de rebozos

manzanares musicales

la Ernestina

la Lucía

la Felipa

la Tomasa

la Martacha

VIENEN DE ORDEÑAR EL ALBA

El *Boletín* no es refractario a las polémicas que sobre las vanguardias van dándose en el periodo. En el número de mayo de 1927 Gamaliel Churata, en un artículo titulado “septenario”, polemiza con las opiniones expresadas por Vallejo en “Contra el secreto profesional” (páginas a las que califica de “estrechez” y de una actitud de *j’acouse*) donde el poeta de Santiago de Chuco señala lo “europeo” (lo descotado) de muchos de los postulados de las vanguardias latinoamericanas y su carácter de “imitación” (plagio incluso); la ironía de Churata convive en el texto con la admiración por la poesía de Vallejo:

desde el orbe o séase la torre eiffel esta vez CESAR A. VALLEJO el admirable poeta de “trilce”, conecta hacia Perú por medio de la revista de clemente palma su trompa de pastor caldeo para irradiar nó las sabrosas y ágiles informaciones parisinas a que ha acostumbrado al público limeño sino la versión de un nuevo apocalipsis ajustando

pleito por plagio y robo a la generación literaria de indoamérica llamada vanguardista sirviéndose para esto de SIETE LOGOS que sintetizan las características de la actual literatura del continente con las fuentes de que procede [...] afirma Vallejo que nunca fue más falsa y sin carácter la literatura de América que con la poesía plebeya y por lo tanto antiestética y maloliente de esta hora —aseverando además que nuestra decantada originalidad no existe que si maples borges y neruda están calcados de tres poetas de francia que nombra la conclusión huelga poco más que agregar vallejo juzga con criterio historicista primitivo (p. 46).

Por el contrario, Churata destaca “la verdadera etiología de nuestra descastada vanguardia”, su carácter peculiar por tanto, su diferencia con cualquier “casta” o grupo, al tiempo que devela las aporías de una fundamentación basada en las analogías y sobre todo en la genealogía: quién fue primero.

“El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial”, de Magda Portal, una poeta muy querida por el grupo que dirige el proyecto del *Boletín*, según se desprende de los cálidos comentarios sobre su obra en la sección “panoramas de america”, es el primer artículo que aparece intentando sistematizar la importancia del arte prehispánico peruano que, como una “fuerza nueva”, puede alimentar el arte contemporáneo. Esta reivindicación de un pasado “civilizado” y de un arte que “poseía la esbeltez de la línea griega armónica y precisa”, está al servicio de poder pensar las características de esa “nueva estética” no tan alejada de la estilización de las figuras prehispánicas.

Estamos hartos de academia, de dibujo, de anatomía, de disciplina y fidelidad estática para la libre visión. El arte peruano antiguo deforma, caricaturiza, se hace cubista o monstruoso, según deja una central arteria por donde pasa iluminada la vida. Y parece que une sus manos disconformes y libres con las nuestras, que conservamos este derecho: el anarquismo artístico. La nueva estética se orienta

por sendas de simplicidad, de sintetismo, ya lo sabemos. Así, con ingenuos rasgos de hijos de la tierra, sin complicaciones —en su fiera rebeldía— están los indios mexicanos de Diego Rivera, de Pacheco, de Orozco, que hoy pueden ser los maestros del arte autóctono de América (junio de 1927, p. 50).

Y efectivamente, siguiendo esta idea estética, el *Boletín* va a ir incluyendo, cada vez más, y con frecuencia en su primera página completa, dibujos y xilografías de artistas como Pacho Mamani, Camilo Blas, Morales Cuentas, Joaquín Chávez, René Magariños Usher, Florentino Sosa, María Clemencia, Antonia Gutiérrez, Lazarte, y sobre todo Diego Kunurana (seudónimo de un tercer hermano de los Peralta, Demetrio), donde el indígena aparece siempre estilizado.<sup>7</sup>

En relación con el tema de la plástica y “la nueva estética”, en el boletín de diciembre de 1926 (que correspondería al número 5) comienzan a insertarse en las páginas de la publicación, en ocasiones ocupando completa la primera hoja, muestras de la joven plástica (grabado generalmente, xilografías) de tendencia también vanguardista e indigenista. La xilografía de Pacho Mamani, “El ídolo”, da comienzo al maridaje entre literatura y artes plásticas que será frecuente en las revistas del periodo de entreguerras. No está de más recordar el ejemplo de *Irradiador*, la breve publicación de los estridentistas que incluye grabados de Fermín Revueltas, Jean Charlot y Leopoldo Méndez. De hecho, los artículos de Martí Casanovas que aparecerán más adelante,

<sup>7</sup> A lo largo de los treinta y cinco números, aparecen diecisiete xilografías de Demetrio Kunurana, cinco grabados de Joaquín Chávez, cuatro de René Magariños Usher, tres de Florentino Sosa, dos de María Clemencia, dos de Morales Cuentas, una de Camilo Blas, una de Antonia Gutiérrez, una de Lazarte, una de Pacho Mamani. Véase el trabajo de Christian Reynoso, “Las xilografías de Diego Kunurana. Un acercamiento a la propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*”, en *Campo Letrado Editores*, año 4, núm. 5, pp. 86-105.

destacan la importancia de la “revolución” que se está llevando a cabo en México en el terreno de la plástica, con los maestros del muralismo como Rivera y Orozco, pero también con las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que supone llevar la plástica al pueblo.

Habrà que esperar hasta el número de abril de 1927 para encontrar otro pequeño grabado de Camilo Blas, “paisaje andino”, y será en el número de mayo cuando la primera página del *Boletín* esté ocupada completamente por un dibujo de Morales Cuentas sobre una “Escultura preinkaika”, amparado bajo el título de “arte indoamericano”. El número de julio de 1927 incluirá de nuevo en la portada (completa) otro dibujo de Morales Cuentas inspirado en una terracota preinkaika y titulado “Huachaskan” (p. 51). La importancia que va adquiriendo la plástica indigenista es más clara si recordamos que el *Boletín* tiene cuatro páginas y se está dedicando una, que funciona como portada, a mostrar un grabado o un dibujo. Al mismo tiempo, estos grabados responden a la idea expresada por Marta Portal sobre la influencia del arte prehispánico en la nueva estética, y al indigenismo como lugar de enunciación del *Boletín*.

En el segundo año de la publicación, que comienza en agosto de 1927, son las xilografías de otro de los Peralta, Diego Kunurana, las que predominan. Los números de agosto y septiembre abren con “Mamacuna” y “El ayllu”, dos xilografías que emulan el trabajo poético de *Ande* en el marco de la plástica: el tema es el de la naturaleza andina. En febrero de 1928 la primera página contiene una xilografía de “Sandino”, que podemos pensar asimismo en relación con la presencia creciente de la política en esta hoja.

Este número de septiembre de 1927 (el catorce de la serie) vuelve sobre el asunto de la nueva estética en dos largos ensayos, uno de Antero Peralta (director de la revista *Chirapu*, con quien mantenía canje el *Boletín*, y parte del grupo Los Zurdos de

Arequipa)<sup>8</sup> titulado “Indoamericanismo estético”, y otro, “Hacia nuestra propia estética”, de Esteban Pavletich. El primero es un texto, que inicia, como otros que ya hemos comentado, planteando la perspectiva continental de la nueva estética y colocando al elemento indígena como factor de unidad. El indígena que se rescata para el nuevo arte es, con base en la idea de Uriel García, “el producto de la fusión de razas en Indoamérica”, el resultado de años de mestizaje:

Indoamérica ensaya una estética de bronce. El color, la forma, el sonido i la palabra toman el sabor duro de la conciencia autóctona. La emoción quechua, azteca, maya, guaraní, araucana, gaucha, la emoción del hombre-bronce, anuncia su apoteosis. Pero, no ha de ser precisamente el hombre-bronce el protagonista del arte en gestación, sino el “neo indio”, el producto de la fusión de razas en Indoamérica (p. 60).

El eje principal en su acercamiento a la nueva estética es la disyuntiva que se le presenta al arte “vanguardista” de Indoamérica: por un lado, luchar contra “el modo i forma del pensar europeo”, es decir, el peso de la influencia europea, buscar un lenguaje propio; y por otro, la necesidad de hacer frente “a la cuestión social del mundo”, es decir, la justicia, que se presenta como ineludible en las circunstancias de Perú y en particular de la zona andina. De nuevo, la búsqueda de un lenguaje propio vanguardista, y la necesidad de fundir vanguardia artística y vanguardia política, no hacen un arte “aristocrático”, de élite, sino abierto, “proletario”. Y continúa,

[...] la sensibilidad indoamericana exige amoldarse en vasijas de la arcilla indígena. Sobre todo, la literatura vanguardista se viste,

<sup>8</sup> Véase Vich, *op. cit.*, p. 215.

si no a la moda europea, a la imitación europea. No tenemos una escuela andinista, inkarrista ni ninguna otra ista. Lo que sí estamos logrando es la novedad del motivo concepcional. Es de esperar que nuestros artistas, interpretando el sueño de los siglos de la raza aborigen, pegando el oído a nuestra megalítica, consubstanciándose con la sicología de nuestras montañas soberbias, viviendo el mundo de las categorías de nuestras pasadas civilizaciones, comprendiendo el lenguaje del Inti, de la Killa, del Pachakamak, digan su palabra, pero una palabra que lleve consigo la consumación del NUEVO EVANGELIO (p. 60).

El indio nuevo como la fusión de razas; el pasado, la historia, como aquello que pervive en el inconsciente y puede ser utilizado en la creación estética. La inmersión en el pasado individual y colectivo, más la compenetración con el “alma de la naturaleza”, “dan la materia prima de la creación estética”. La nueva estética es una estética “de bronce”, pero de “bronce milenario”. El texto tiene un añadido revelador de la postura indianista como fusión de razas y de alguna forma como escamoteo del indio vivo, actual, presente. El desarrollo del artículo es interrumpido por pequeños recuadros, cinco en total, que construyen otro texto paralelo al principal. Si unimos los recuadros se lee:

tengo poca fe en el avatar del espíritu netamente indio. Mas creo que la transfusión de la sangre indígena en las razas visitantes ha de originar potencias vitales inesperadas. I esto es mucho. I después de todo esto es lo esencial. Ya que “el sueño es el heraldo de la subconsciencia”. —C. G. Yung (p. 60).

Se trata de una fuerte postura a favor del mestizaje.

Este número de septiembre parecería estar dedicado a mostrar los contornos de esta nueva estética, la estética indianista o indoamericanista. Junto al texto mencionado de Antero Peralta, se transcribe un ensayo de Esteban Pavletich, quien en esos mo-

mentos radicaba en México.<sup>9</sup> La colaboración se titula “Hacia nuestra propia estética” y se divide en tres partes en los números de septiembre, octubre y noviembre (el artículo de octubre está dedicado a Alejandro Peralta y el de noviembre a Serafín Delmar). El planteamiento sigue girando en torno al tema de un arte propio, que no sea el trasplante de “modalidades estéticas” producidas en países industrializados y que cuentan con una sociedad burguesa de la que carecen los países latinoamericanos. La conciencia de los distintos ritmos de modernización, o incluso del carácter “medieval” de “nuestros pueblos”, se encuentra en la base de la imposibilidad de pensar en un arte a imitación del europeo. “En América no han existido en cuatrocientos años, no podían haber existido, corrientes estéticas propias, signos” (p. 61). Incluso siendo independiente, ya con el advenimiento de la república, el arte no posee independencia auténtica sino que re-

<sup>9</sup> La presencia de Pavletich en el *Boletín* es constante. Este escritor y político, nacido en Huánuco, había sido expulsado a Centroamérica en 1925, a raíz de su participación en la Federación Nacional de Estudiantes. Participó en distintas campañas americanistas, en Panamá, en Guatemala (contra la United Fruit) y finalmente en México, de donde es también expulsado por participar en un mitin frente a la embajada de Estados Unidos. Perseguido de nuevo, huye a Cuba, donde es hecho preso por Gerardo Machado. En 1928 se incorporó al Ejército Liberador de Nicaragua y fue secretario de César Augusto Sandino, con quien regresó a México en la visita que hizo el líder nicaragüense. En el *Boletín* aparecen textos suyos enviados desde México y más adelante desde Nicaragua, cuando es ya secretario de Sandino. En el *Boletín* de junio de 1927, Gamaliel Churata redacta un pequeño texto sobre el “complot comunista” al que ya hemos aludido, el que conduce al cierre de *Amauta* y a la prisión de Mariátegui y Basadre, entre otros. Al final de estas “pompas de jabón”, Churata alude al encarcelamiento de Pavletich (y Delmar) en Cuba: “tampoco podemos olvidar a los muchachos de cuba que han sido apresados por el gobierno de ese país acusados de delito semejante —entre ellos se cuenta el valiente y másculo pavletich y el querido delmar a todos estos luchadores de indoamérica se dirige nuestra voz de solidaridad y de aliento” (p. 50).

curre a préstamos españoles, franceses (se trata de una tesis muy parecida a la que expone Jorge Basadre). Lo interesante asimismo de esta conciencia de los ritmos disímiles de modernización es que la “nueva estética andinista” puede ser considerada una estética moderna, pero adaptada a los ritmos peculiares y contradictorios de la modernización andina. Frente a los intentos por

transportar —no aclimatar siquiera— a nuestra temperatura, pese a los fundamentos económicos y políticos medioevales que son los de nuestros pueblos, modalidades estéticas producidas en planos donde el industrialismo y la sociedad burguesa han llenado todos los resquicios sociales, no podía marcar para nosotros el ritmo de una nueva etapa, de un nuevo periodo artístico, concreto y definido, desde que por razón de las bases en que fatalmente han de descansar las manifestaciones del espíritu, significaban un exotismo. La producción poética de los jóvenes argentinos de Martín Fierro nos alivia el tener que insistir (p. 61).

Otro aspecto que destaca Pavletich es la relación entre nueva estética indoamericana y antiimperialismo. La “barricada estética” se levanta, como las económicas y políticas del APRA, creando una forma de resistencia frente a la absorción yanqui:

En la lucha de nuestros pueblos por conservar, o reconquistar, su autonomía, es imperativo mover todos los resortes, aún los más insospechados. Simultáneamente con la penetración y el control político, la obra de arte, la religión, la lengua, son otras tantas válvulas de asimilación pacífica imperialista. Izar en las astas estéticas lo vernáculo, lo autóctono, entregando al alma de los pueblos lo que hay en ellos de belleza inédita elevada a la categoría de símbolo, es clausurar uno de los plurales caminos que nos arrastran al coloniaje. Aquí una ancha misión para los jóvenes artistas de nuestras vigilantes filas intelectuales, que Peralta inicia en el Perú, y para América, donde “hasta 1919 nadie había pintado siquiera un maguey” (octubre de 1927, p. 65).

Un detalle interesante es la percepción de que 1926 es la especie de *annus mirabilis* que he considerado para las revistas en Perú, y que Pavletich percibe como la fecha en que el arte poético de nuestra América (la estética latinoamericana) ya no puede eludir su conciencia y su perspectiva “latinoamericanista” como resultado del imperialismo acechante:

1926 —de tener que señalar una fecha— sí insta para el arte poético de nuestra América —para el pictórico antes, con el resurgimiento mexicano— una negación meridiana a lo que podríamos llamar el “latinoamericanismo” de la estética latinoamericana, actitud motorizada en gran parte por la erección de un problema central para nuestros pueblos — el del imperialismo (p. 61).

Más allá de la reivindicación de la cultura y del hombre andinos, que existe, el *Boletín* y el grupo Orkopata parecen apadrinar una estética propia, indoamericana (pero de alcances continentales, andinismo y continentalismo van de la mano, según lo proponía Federico More), que serviría de frente a un imperialismo estético. En esa alianza entre andinismo y continentalismo, el Ande del poema de Peralta “es la pétrea y cabal simbolización de la América nuestra”. En la tercera parte de su ensayo, dedicado a encontrar lazos entre la obra de Alejandro Peralta y la de Delfín Delmar, expresiones ambas de las búsquedas de “nuestra propia estética”, defiende tanto la utilización de los descubrimientos artísticos de las vanguardias europeas, como el aprovechamiento del arte y la cultura del pasado prehispánicos; ambas cosas, “el nuevo espíritu lo depura y reverdece”. Peralta y Delmar representan las dos tendencias en el arte nuevo, tendencias que, más que oponerse, se complementan

También en lo que hay de instrumento de expresión, de formal en la obra de Delmar —como en la de Peralta— hallamos descubrimientos e invenciones europeos —supresión de mayúsculas y

puntuación, modalidad metafórica, arritmo, revalorización de términos usuales, ausencia de anecdótica, etcétera— todo lo cual no altera nuestras afirmaciones de autenticidad latinoamericana en la producción de estos dos altos espíritus. Carecemos de antecedentes, de tradiciones, de fuentes estéticas. Y así los poseyéramos, tarea ortodoxamente revolucionaria es la de aprovechar para nuestras realizaciones de todo aquello susceptible de proyección que hay en el arte y en la cultura del pasado, y que hay mucho. El nuevo espíritu lo depura y reverdece (noviembre de 1927, p. 69).

El debate acerca de las relaciones entre el arte y la política, o el arte y la revolución, fueron extendiéndose a lo largo del año 1927 en distintos países de América Latina. Por un lado, el 7 de mayo aparece en *Variedades*, de Lima, “Contra el secreto profesional”, de Vallejo,<sup>10</sup> que como vimos genera viva respuesta en el *Boletín* mediante el artículo de Churata “Septenario” (aparecido igualmente en el número de mayo), pero también entre los vanguardistas peruanos revolucionarios (como puede apreciarse en el número 4 de la revista *Guerrilla*, dirigida por Blanca Luz Brum).<sup>11</sup> Diego Rivera había planteado a comienzos del año la necesidad de hacer arte en favor de la causa proletaria, y consideraba que el verdadero artista era proletario y revolucionario al mismo tiempo. Magda Portal y Esteban Pavletich, colaboradores del *Boletín Titikaka*, lo eran también de *Amauta*, donde defendían la misma posición del artista al servicio de la revolución.

<sup>10</sup> “Poesía nueva” había aparecido en el número 3 de *Amauta* (noviembre de 1926). Otros textos importantes de César Vallejo que se publican en Perú, siempre en torno a la relación entre arte y revolución, así como sobre la necesidad de distinguir entre la vanguardia y la celebración de la novedad formal, a la que califica de retórica, son: “Los artistas ante la política” (*Mundial*, 30 de diciembre de 1927), “Literatura proletaria” (*Mundial*, 21 de septiembre, 1928) y “Autopsia del superrealismo” (*Amauta*, núm. 30, abril-mayo de 1930).

<sup>11</sup> Segunda quincena de mayo de 1927.

En un texto que Gamaliel Churata dedica a la novela *El pueblo del sol*, de Augusto Aguirre Morales (octubre de 1927), termina aludiendo a las “falanges vanguardistas de este continente”, “que nada tienen que ver con las estéticas evasivas de Europa sino que al contrario son fuerzas en que se afirman caracteres e ideología propios” (p. 69). Esta declaración puede servir como manifiesto de un vanguardismo indoamericano.

Lucas Oyague dedica el ensayo “Literatura de la costa” (marzo de 1928) a la aparición en Lima de la revista de un solo número *Jarana*, titulada “Cuaderno de Arte Actual”, una “contribución al debate ya viejo del vanguardismo literario y de la estética nueva”. Es decir que para 1928 el debate sobre el alcance, los aportes de la vanguardia, el arte nuevo, es de alguna forma “un viejo debate”. Para ese momento ya se han dado discusiones importantes, Vallejo ha publicado su “Contra el secreto profesional”, como hemos mencionado, y Mariátegui los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Oyague señala como uno de los líderes del proyecto *Jarana*, acaso el timonel de la empresa, a Jorge Basadre, un joven ensayista entonces, de tan sólo 23 años que

por la agudeza de su pensamiento y por la profundidad de sus juicios, el más claro exponente de la nueva sensibilidad. Comprensivo como ninguno, nadie ha avanzado en estos asuntos del arte nuevo con tanta visión y tan certero examen, como este escritor de veintitrés años. Su ponderación i su serenidad además, le dan justeza a sus apreciaciones (p. 84).

Martí Casanovas, el escritor y crítico catalán radicado en Cuba (a donde llega exiliado del gobierno del general Primo de Rivera), preocupado por la idea de que las culturas indígenas deberían generar la vitalidad de la nueva cultura, publica en el número de marzo de 1928 del *Boletín Titikaka* el artículo “Afrocubanismo artístico”. Se trata de una defensa de las costumbres

y tradiciones negras como único elemento que puede otorgar “identidad” nacional a una isla que desde la reciente independencia, carece de “conciencia nacionalista”: es decir lo afro cubano como elemento de integración de la sociedad y la cultura cubanas. En la Cuba de los años veinte no existía una idea de nación amparada en tradiciones o una cultura nacional. Entre los años 1927 y 1930 se publicó la *Revista de Avance*, la revista cubana de corte vanguardista más importante, donde participó Martí Casanovas.<sup>12</sup> Entre el 7 y el 31 de mayo de 1927 se organiza en La Habana (y Martí Casanovas participa en ella) la “Exposición de Arte Nuevo”, donde, en palabras de Casanovas, quien leyó el texto de clausura (“Nuevos rumbos: la exposición de 1927”), se enfrentaron “el academicismo y la vanguardia”. En este mismo texto apuntaba que “toda la enorme aberración del arte contemporáneo [...] se debe, a nuestro entender, a un predominio total y absorbente del proceso de elaboración artística sobre el proceso estético hasta destruir, completamente, la emotividad y el sentimiento”.<sup>13</sup> Más que la experimentación formal, el verdadero arte moderno, vanguardista, busca el humanismo (en una postura que podríamos considerar opuesta a la de Ortega y Gasset). En el texto de Casanovas, “la negrada”, con sus leyendas, tradiciones y costumbres constituye el único elemento que da a la isla color y fisonomía locales. “El negro, constituyendo el treintitrés por ciento de la población de Cuba, arraigando, perpetuando sus costumbres y sus tradiciones por ancestralismo, por atavismo histórico, constituye el único elemento que da a la

<sup>12</sup> La revista tenía como editores a los fundadores del grupo Minorista, Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Martí Casanovas, Juan Marinello y Francisco Ichaso. Cuando Casanovas es acusado de comunista, encarcelado y expulsado, es sustituido, desde el número 11, por Félix Lizaso.

<sup>13</sup> Cita tomada de Juan Pablo Lupi, “*Orígenes ante las vanguardias*”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 224, julio-septiembre de 2008, p. 618.

isla antillana ambiente y color propios, no naturalmente en el terreno de la cultura, pero sí, y claramente, en las costumbres, y como fuente de interés folclórico y estético, en toda clase de manifestaciones artísticas” (p. 85). Si la música afrocubana ofrece aportes a los compositores cubanos, en la plástica el negro no es tanto el agente, el productor de “cultura” plástica, sino la fuente de interés folclórico y estético, de motivos y posibilidades, de inspiración: “los pintores tienen en la negrada de su país un rico caudal, único posiblemente para ellos, de plasticidad genuina y auténticamente cubana” (p. 85). Casanovas reconoce que México y el arte mexicano (nacionalista) influyeron para descubrir en el negro de Cuba “motivos y fuentes de inspiración plástica, y exaltan plásticamente a la negrada, como el fondo y el caudal propiamente típico, singular y local, de la vida y el arte cubanos” (p. 85).

Martí Casanovas había llegado a México a partir del encarcelamiento y la expulsión de que fue objeto por el gobierno de Machado, quien lo incluye en el Proceso Comunista de 1927 del que se hace eco el *Boletín* y donde se ven afectados también Magda Portal, Serafín Delmar y Esteban Pavletich. El texto que publica en el *Boletín*, “Afrocubanismo artístico”, debe haber sido enviado desde México donde se relaciona con el grupo aprista y en general participa en las discusiones y querellas que se dan sobre el lugar del arte nuevo en la sociedad. El grupo de pintores ¡30-30!, en su manifiesto treintatreintista de 1928, lo acusa de dividir al grupo y de ser un “arpista” (arpista).

Los números del *Boletín* que corresponden a 1928 muestran una mayor politización en los debates de orden estético. Varios intelectuales y poetas tuvieron que salir de Perú al exilio, se dieron acusaciones de “complot comunista” tanto en Perú (recordemos el cierre de *Amauta*) como en Cuba, y en general, por la influencia del movimiento revolucionario mexicano y de los artistas vanguardistas vinculados con el estridentismo y con el movimiento muralista, el debate estético va unido al debate polí-

tico. En el número de abril, Serafín Delmar (entonces en México) publica “3 puntos del antimperialismo estético”. El primero de ellos es la necesidad de desprenderse del colonialismo, emanciparse “espiritualmente”, ¿y cómo se consigue esa emancipación?

1º. Indoamericanizando nuestro pensamiento; 2º. Libertándolo de las pequeñas nacionalidades que se han corrompido en 100 años de república; i 3º. Proclamándonos ciudadanos con derecho propio para formar la conciencia de un pueblo de 90 millones de habitantes en una sola porción geográfica. Pero esto vendrá cuando el pensamiento se haya internacionalizado en provecho del Continente i para el Continente Latino Americano” (p. 88).

Indoamericanismo, continentalismo, antiimperialismo, unión de los trabajadores intelectuales con “conciencia de su rol histórico”.

El artículo de Serafín Delmar lleva al comienzo una cintilla que dice “proscritos”; es la misma que va a encabezar el “Mensaje de Haya” de mayo de 1928, en julio un poema de César A. Miró Quesada (quien fue detenido junto con Jorge Basadre acusados de participar en el “complot comunista” contra Leguía en mayo de 1927), y un breve texto, “La leyenda de Sandino”, de Esteban Pavletich; en agosto el encabezado lo lleva un artículo de Martí Casanovas, “Plástica mexicana”. Los proscritos son, entonces, todos los deportados o exiliados por su oposición al gobierno de Leguía, la mayoría como resultado de los acontecimientos de mayo del '27 (Esteban Pavletich, Serafín Delmar), pero también los deportados por razones políticas en otros países, como Martí Casanovas por el gobierno cubano de Machado. El último número de esta primera etapa del *Boletín*, el de agosto de 1928, lleva un breve artículo del cubano-catalán (desde México) sobre la “Plástica mexicana”, donde plantea que la nueva plástica mexicana es resultado, en el plano del arte, de la Revolución mexicana; si con la Revolución, México ha conquistado su

verdadera independencia, con el nuevo arte, producto de aquella, ha logrado algo “inconfundiblemente americano”, es decir independiente: “la nueva plástica mexicana es una manifestación auténticamente india, sin reminiscencias europeas i sin confusionismos criollos” (p. 105). Como sucedía con el “Afrocubanismo artístico”, la base de la nueva estética se encuentra en las raíces no europeas, en este caso en las indígenas, ahí se encuentra la posibilidad de una verdadera “independencia” artística. El movimiento muralista mexicano, representado fundamentalmente por Rivera y Orozco, es ejemplo de “resurgimiento artístico” y de “invasión del espíritu revolucionario en el campo artístico”, “i tienen un indudable valor de edificancia i propaganda revolucionaria, difundiendo sus gestas y tomando, como principal agente i vehículo plástico, el indio, eje i protagonista de la Revolución” (p. 106).

Martí Casanovas, en su exilio en México, formó parte del grupo de pintores que en 1928, en medio del asesinato de Álvaro Obregón, fundó el llamado Grupo de Pintores 30-30. Junto a Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova, redactaron el Manifiesto Treintatrentista que pedía el cierre de la Escuela de Bellas Artes (la Academia de San Carlos), en manos de un grupo de “salteadores de puestos públicos, sabandijas y zánganos intelectuales”, pero sobre todo en manos de una tradición académica que no hacía sino importar el peor gusto europeo y que carecía de una visión social del arte, eje, como hemos visto, de la mirada artística que defendían los proscritos: un arte nuevo, es un arte al servicio de la revolución:

Triunfante la Revolución, surge una plástica revolucionaria: rediviva la personalidad india, surge un arte indio, rico de sensibilidad y emoción, nuevo, inédito, de una desconcertante i auténtica originalidad, genuinamente americana: I, al propio tiempo, subs-

tancialmente revolucionario, porque es producto de la Revolución, elaborado sobre la materia social i las realidades sociales producidas por la Revolución. Este es el sentido de la nueva plástica mexicana, surgente de las escuelas de Tlalpan, los Reyes i Xochimilco, nutridas por puro elemento indio (p. 106).

Continúa la presencia de Martí Casanovas en la segunda etapa del *Boletín*, en el número de enero de 1929 (nombrado xxvi pero que en realidad es el xxvii) con el texto “La nueva pintura de México, testimonio de cultura indoamericana”. La idea principal que defiende Casanovas es la de la emoción y vitalidad del verdadero arte revolucionario, que halla lugar en el arte mexicano, particularmente en el arte hecho por el pueblo, a diferencia de lo que sucede con la tendencia europea, cada día más alejada de la “realidad exterior, desconociéndola, para crear un arte completamente subjetivo, convencional —psicológico—, para entender el cual se necesita un lenguaje cifrado de clave limitando así más cada día la síntesis y la plenitud de la emoción, y con ello, su universalidad, sus posibilidades de comprensión”. En un tono spengleriano (a veces cercano también a Carpentier), las causas de esta decadencia del arte europeo se encuentran en la “caducidad de una cultura, la cual, agotadas todas sus fuerzas vivas, sus caudales y sus reservas, tiene que construir sobre el vacío formas nuevas, acudiendo a convencionalismos, arrancados del fuero más íntimo e inexplorado de la propia individualidad, haciendo del arte y de todas las manifestaciones de la sensibilidad, un hecho singular, episódico, en lugar de un testimonio de universalidad” (enero de 1929, p. 1). Frente a la “deshumanización del arte” que Ortega y Gasset consideraba como lo característico del nuevo arte, para Casanovas, el arte que ha perdido sus vínculos con la cultura, con las expresiones vitales, sensibles, es un arte decadente (fruto de una cultura decadente). En la cultura indígena viva (y no en sus expresiones anticuarias), y en su

caso, en la negra también, podríamos pensar, es donde el arte puede encontrar la reserva de humanidad, de emoción, y su vínculo con lo universal. Frente a la decadencia de Occidente, como diría Spengler, hay que regresar a las culturas periféricas y al arte hecho por el pueblo (Martí Casanovas conocía la experiencia mexicana, revolucionaria, de las escuelas de pintura al aire libre):<sup>14</sup>

La verdadera pintura mexicana, está en la pintura revolucionaria —y otra aclaración se impone aquí;— revolucionaria, no por su argumento folletinesco teatral, sino por su espíritu, que se hace patente y se exhibe frente a cualquier tema, sin necesidad de darle a éste un interés anecdótico, saliéndose de los medios de realización plástica pura, y ésta es la pintura salida del pueblo, hecha por el pueblo, por medio de la cual nos llegan, a través de un lenguaje universal, como lo es al arte, sus pasiones y sentimientos, usando para ello medios y recursos adecuados a la emoción que intenta expresar, arrancándolos de ella, sin que medien influencias extrañas, sin el lastre de una cultura exótica, dándose por entero a la emoción, viendo las cosas como si las descubriera por vez primera, sin formulismos, sin convencionalismos, sin falsedades.

Al final del ensayo Casanovas convierte la experiencia mexicana en una experiencia indomexicana, “Primer testimonio de arte americano, libre de todo exotismo, de toda influencia, afirmando la personalidad de una cultura nueva, indoamericana, ávida de futuro, anunciador de otras futuras realizaciones.” El indoamericanismo es elemento fundamental del vanguardismo hispanoamericano vinculado con las propuestas sociales bien

<sup>14</sup> En enero de 1928 el *Boletín* incluye el texto de Rafael Heliodoro Valle “La fiesta de los niños luminosos”, discurso pronunciado en la exposición de pintura y dibujo de las escuelas primarias en México. El extraordinario proyecto de las escuelas de pintura al aire libre fue reseñado y comentado en diversas publicaciones incluso más allá del Atlántico (véase la *Revue de l'Amérique Latine*, en París).

sean revolucionarias, bien cercanas al indigenismo, al socialismo o el comunismo.

El número de enero de 1929 contiene un fragmento del libro de Magda Portal, *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (México, Ediciones APRA, 1928). El libro había aparecido también por entregas, a finales de 1928, en la revista costarricense *Repertorio Americano* (dirigida por Joaquín García Monge). ¿Por qué una “estética económica”? Magda Portal formaba parte de la célula aprista en México, cuya función no era solamente la de ejercer la propaganda sino que, por indicaciones del líder Haya de la Torre, debían formarse como “intelectuales revolucionarios”, capaces no sólo de la acción sino de diseñar programas de agitación política o de transformación social. Magda Portal recuerda que “Haya me dijo: ‘Ya no puedes seguir escribiendo poesía. Ahora tienes que estudiar Economía Política. Me puse a estudiar.’”<sup>15</sup> Era difícil que los jóvenes apristas abandonaran el ejercicio de la poesía, lo que trataron, más bien, fue de conformar y pensar en un arte revolucionario;<sup>16</sup> el consejo de Haya parece transminar el título del texto, una “estética económica”. Al comienzo del fragmento recogido en el *Boletín Titikaka*, Portal plantea lo que hemos visto aparecer en Jorge Basadre, en el propio Churata, en Valcárcel y en Uriel García, la idea de que, al ser el Perú “producto de España”, la cultura de América carecía de originalidad y era solamente un trasunto de lo

<sup>15</sup> Cita tomada de Martin Bergel, “La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del APRA peruano (1921-1930)”, en Carlos Altamirano [dir. y ed.], *Historia de los intelectuales en América Latina, los avatares de la ciudad letrada en el siglo xx*, Buenos Aires, Katz Ediciones, 2010, p. 307.

<sup>16</sup> Dice Bergel: “puede decirse que a pesar de las prevenciones de Haya, el tipo de intelectual revolucionario que cobra forma en la etapa primigenia del APRA no sacrifica enteramente sus disposiciones estéticas y literarias, sino que busca reacomodarlas en el esquema general de su militancia” (*ibid.*, p. 308).

que llegaba a estos países: “América [...] no era sino una sucursal de Europa, o lo que es peor, de España”. Y el arte, “en poder de una minoría, reproducía el espíritu de la clase dominadora”. En conjunto Magda Portal se adscribe a las ideas del mestizaje de raíz vasconcelista (la raza cósmica), crisol de una nueva cultura latinoamericana:

Largos siglos América ha guardado silencio, mientras el mestizaje incubaba la nueva raza americana —raza cósmica, producto de todas las importaciones, pero ya en mayor proporción la sangre india— para formar los pueblos que hoy se yerguen a la vida, con visión más propia i espíritu propio, i de los cuales todo hace esperar la creación de una nueva cultura Latinoamericana (t. II, núm. XXVI, p. 3).

El momento histórico presente es de “intensa vibración social”, “se advierte la germinación de nuevas inquietudes cuya culminación no está lejos”, por dos hechos, primero la Revolución mexicana, que está marcando el camino a seguir en los demás pueblos, y después la amenaza del imperialismo yanqui (una colonización económica a la que sigue la colonización cultural).

Todas estas inquietudes que azotan con su fuerte voz la conciencia del mundo, tenían que determinar nuevas formas estéticas. No podía permanecer el arte marginado de los movimientos sociales, en su exclusivismo estético. Si el arte responde a su época, i es la interpretación en belleza de los fenómenos sociológicos, la nueva hora de América debía contar en las manifestaciones artísticas su lógica demostración (*ibid.*, p. 4).

El artículo de Víctor M. Huaco con ocasión de “La exposición de Manuel Alzamora y su arte vernáculo-plebeyo”, debate también la relación entre el arte de la decadencia y el arte de la Revolución. “Artista [Manuel Alzamora] de sensibilidad alerta a las vibraciones de la época, no podía dejar de traducirla, des-

cendiendo a los bajos fondos populares, a los estratos sociales inferiores, para extraer los motivos inspiradores de sus cuadros” (núm. 27, febrero de 1929, p. 2). El artista debe explorar el alma proletaria e interpretarla en su obra, si es consciente de su papel social en esta época de revolución social. Los arequipeños no han podido comprender el trabajo de Alzamora y han calificado a su arte de grotesco, porque no posee la perfección técnica de un arte decadente. “[...] todo arte nuevo es bárbaro en su procedimiento: —todo arte decadente ha llegado a un refinamiento formal. Y Almazora está muy distante de la decadencia. Ha inaugurado precisamente el arte-vernáculo-plebeyo arequipeño, buscando el repertorio de su temática en tipos y escenas populares”.

Las “Acotaciones vanguardistas” de Miguel Ángel León (de Ecuador) parten de las revistas *Rascacielos* y *Timonel* para proponer a los poetas

rebeldes, que formáis parte del trópico, de este cinturón de sol que acinchona la tierra. Poetas eugénicos, ya no debéis ser débiles e inútiles, declaratorios y afeminados, en este siglo ciclópeo del foot-ball i la locomotora. Vuestro corazón no sea una pandera monótona de lágrimas; no hagáis vuestro verso con el olor anafrodisíaco de las neuronas en éxtasis, con los nirvanas contemplativos. Buscad el acorde kinestésico, aquel que deba tronar al son de las hélices, gineteando las alas, abiertas de par en par de los huracanes i tejendo en telares metálicos la red pescadora de nébulas, con vuestros nervios ensuavecidos en los óleos prolíficos del sudor que debe caer sobre las ruedas ágiles y las lanzaderas pertinaces como un rocío metapsíquico y taumaturgo (núm. xxvii, febrero de 1928, p. 3).

En un lenguaje lleno de metáforas vinculadas con la modernidad pero al mismo tiempo pleno de nuevos lugares comunes (hélices, locomotoras), el escritor ecuatoriano pide alejarse de la poesía romántica, declamatoria. Advierte contra la labor de dadaístas, contra el super-realismo (surrealismo) y el futurismo,

escuelas de “vandalismo civilizador que maceraron con las pepinas de la carcajada la mortecina clásica” pero ya caídas en el olvido; ante ello urge la labor constructora de nuevos valores literarios y esa tarea va a recaer en los poetas de América. Pero la tarea debe ser de creación y no de imitación:

Nuestra voz no debe ser la voz del loro que, después de cohabitar bajo el techo doméstico europeo, venga a irrumpir en cantos sobre nuestras selvas desmelenadas i sobre nuestros picachos de nieve, crestosados de llamas.

Nuestra voz debe tener un diapasón distinto, para que se oiga entre el bramido de los volcanes, para que sobre ella se balanceen las águilas y en su tronco aromático se espiralen las boas, nuestra voz debe ser una cuerda clara para acordarse con el bajo profundo del Amazonas.

Para 1929 se siente ya el cansancio de los ismos europeos, incluyendo el surrealismo, y sobre todo se rechaza la imitación europea; debe buscarse el tono moderno apropiado al contexto americano. Rescata cinco nombres que redactan *Timonel* y *Rascacielos*: Serafín del Mar [*sic*], Magda Portal, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Julián Petrovick, los que hemos visto aparecer en los últimos números del *Boletín Titikaka*, cuando ha pasado ya tiempo de su publicación pues *Timonel* es de 1927.

A lo largo de 1928 y 1929 las discusiones acerca de la nueva estética parecen inclinarse a debatir las relaciones entre el arte y la revolución social. La mayoría de los que lideran estas posiciones en el *Boletín Titikaka* son, como hemos visto, los “proscritos”, relacionados con el movimiento aprista; aquellas tendencias vinculadas con el socialismo o el comunismo (Mariátegui funda en octubre de 1928 el Partido Socialista, integrante de la Internacional Comunista) son menos explícitas en esta publicación. La idea de la revolución en el arte puede ser comprendida en dos sentidos: por un lado, la revolución puede ser el objeto de

la propaganda del arte, aquello que el arte propone, difunde, defiende, o bien, lo revolucionario del nuevo arte se vincula con las rupturas estéticas vanguardistas (revolucionarias). Hemos visto aparecer (en Magda Portal, Esteban Pavletich y Víctor Huaco) alusiones a un “arte burgués” y a un “arte proletario”. En el lenguaje de los ensayos se ve la influencia de las ideas socialistas, antiimperialistas, y va tomando importancia la pregunta sobre el papel del escritor y la función de la obra de arte en la sociedad.

Al hacer un breve balance de los artículos mencionados, las discusiones artísticas en el *Boletín Titikaka* se orientan en varios sentidos: sobre la interpretación del vanguardismo internacional como síntoma de una época revolucionaria; la dependencia o la originalidad del vanguardismo peruano (y en general latinoamericano) respecto al europeo; la discusión sobre si el arte nuevo implica el arte de la decadencia o el arte de la revolución; la importancia del indio (y en general el sustrato popular) como motivo inspirador del arte y la consecuente creación de un arte indoamericano.

En cuanto a la presencia de José Carlos Mariátegui en el *Boletín Titikaka*, ya se ha mencionado el comentario sobre *Ande*. Se siente la influencia del amauta limeño (que también se percibe en la correspondencia, o en las publicaciones de Churata en *Amauta*, particularmente de “El gamonal” y “Tojjas”) pero son pocos los textos que publica en la hoja puneña. Uno de ellos es “Preludio del elogio de *El cemento* y del realismo proletario”, que aparece en el número xxxii, julio de 1929. Se trata de la primera parte de un texto que habría aparecido en *Repertorio Americano* con el mismo título que en el *Boletín* pero en el tomo xix, núm. 20, 23 de noviembre de 1929, es decir, después que en la publicación puneña (julio).<sup>17</sup> Allí defiende la obra de Fedor Gladklov como

<sup>17</sup> Véase nota de los editores (los hijos de Mariátegui) en la edición de *El alma matinal* dentro de las *Obras completas*. En: <http://www.marxists.org/es->

perteneciente al realismo, uno que no idealiza a los personajes (como sucede con el realismo o pseudorealismo burgués, Zola incluido), sino que, al contrario, es más realista porque

La verdad y la fuerza de su novela —verdad y fuerza artísticas, estéticas y humanas— residen, precisamente, en su severo esfuerzo por crear una expresión del heroísmo revolucionario —de lo que Sorel llamaría “lo sublime proletario” sin omitir ninguno de los fracasos, de las desilusiones, de los desgarramientos espirituales sobre los que ese heroísmo prevalece. La revolución no es una idílica apoteosis de ángeles del Renacimiento sino la tremenda y dolorosa batalla de una clase por crear un orden nuevo.

Es decir que el verdadero realismo es el que llega con la revolución proletaria.

Mariátegui había publicado “Arte, revolución y decadencia” en el número 3 de *Amauta*, en noviembre de 1926 (pp. 3 y 4). Allí planteaba, trazando las relaciones entre arte y política, que no todo arte nuevo es necesariamente revolucionario ni tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, dice, la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la primera confiere a un poema, un cuadro, la cualidad de ser arte nuevo. Dicho de otra forma, todo arte nuevo es necesariamente revolucionario. Las dos categorías pueden coexistir en la misma época y también en el mismo hombre:

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo

---

pañol/mariateg/oc/el\_alma\_matinal/elogio %20al%20cemento.htm#1<sup>a</sup>. Esta primera parte habría sido transcrita en *Variedades*, Lima, 7 de enero de 1930 con el título de “El realismo en la literatura rusa”. La segunda parte, según la misma nota, habría aparecido en *Variedades* antes, el 20 de marzo de 1929. Si seguimos estas notas, el *Boletín Titikaka* habría publicado el ensayo de Mariátegui (esta primera parte) antes que ninguna otra publicación.

mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.<sup>18</sup>

La otra idea fundamental remitía a la técnica, en el sentido de que no es ella quien confiere novedad al arte. “Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también” (*ibid.*). El sentido del arte revolucionario no está en la técnica sino en el repudio, en la befa del absoluto burgués, pero con el riesgo de que el artista contemporáneo lleva con frecuencia vacía el alma (ha perdido la fe), y como resultado, la literatura de la decadencia es una literatura sin absolutos. Mariátegui señala a Ortega y Gasset (cuya *Deshumanización del arte* había tenido tanta influencia en América Latina desde su aparición en 1925) como el responsable, en el mundo hispano, del equívoco sobre el arte nuevo, reducido a procedimientos, a técnica (y por ello mismo deshumanizado).

El ensayista peruano advierte en el arte vanguardista del momento una época de transición, donde la anarquía, la disgregación del espíritu del arte burgués en muchos ismos prepara un orden nuevo. El arte vanguardista es en cierto modo un arte de transición, el cual se dirige probablemente al arte proletario.

En el segundo tomo del *Boletín Titikaka* se hacen más frecuentes los ensayos que abordan el problema de la relación entre el nuevo arte y la técnica, entre vanguardia y revolución, entre arte y revolución proletaria. En 1928 y 1929 los debates se han

<sup>18</sup> “Arte, revolución y decadencia”, en *Amauta*, núm. 3, 1926, p. 3. En [www.digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818712406/3/#topDocAnchor](http://www.digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/818712406/3/#topDocAnchor) [fecha de consulta: enero de 2015].

radicalizado al tiempo que las posturas políticas se han ido inclinando hacia la izquierda, sea socialista o aprista. De cualquier modo, la preocupación de los artistas (escritores, artistas plásticos, músicos) se dirige a plantear el lugar del artista en una sociedad que está cambiando por la modernización, así como las relaciones entre arte y revolución: ¿el arte debe ser un instrumento de propaganda, debe expresar la lucha de clases, el artista debe ser revolucionario y proletario?

Si hubiera que precisar y “catalogar”, ponerle un nombre al tipo de vanguardismo que promueve la publicación puneña, creo que sería el de “vanguardismo andino” o el de vanguardia indioamericana el que responde mejor a la propuesta predominante. Todas las imágenes gráficas responden sin duda a esta matriz andina, así como buena parte de los poemas “vanguardistas” incluidos; de este modo “el vanguardismo andino [nace] de la presciencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural” (*Boletín Titikaka*, junio de 1928, p. 95). No quiere decir que no aparezcan también ejemplos de vanguardia “modernólatra”, pero evidentemente el proyecto editorial privilegia señalar la “vanguardia andina” como la propia. Al incluir un conjunto amplio de textos que discuten los alcances y características del “nuevo arte”, de la “nueva estética”, participa de la idea de que el nuevo arte es revolucionario en varios sentidos: por romper con el academicismo, por distanciarse de la influencia europea (buscar un arte moderno con raíces en las propias culturas, indígena o negra) y por buscar la vinculación entre el campo de lo artístico y el terreno de lo social, en otras palabras, buscar la emancipación y liberación del pueblo (campesinado, indígenas) y de los obreros. Nada más alejado de las posturas del *Boletín Titikaka*, y en ello coincide con otros proyectos editoriales de la época (el más emblemático, *Amauta*), que pensar el “nuevo arte”, el “arte vanguardista”, como un arte por el arte, completamente desvinculado de lo social.

En la despedida que aparece al final del número de agosto de 1928 se precisa la intencionalidad del *Boletín* y se destaca su inserción en el movimiento indigenista:

En agosto de 1926 iniciamos la publicación de esta hoja con la finalidad de acendrar el movimiento indígena de la literatura peruana que, a partir de “Ande” de Alejandro Peralta (abril del mismo año) viniera a representar la actividad artística más importante del Perú, según el juicio ilustre de L. A. Sánchez y Jorge Basadre. (Véase *La Literatura Peruana y Ensayos sobre literatura penúltima*). Este movimiento —osmótico— devino teatro neokeswa con Inocencio Mamani, sentimiento dramático con la compañía *Orko-pata*, invasión de la ciudad por el joven indio y formas de lucha reivindicatoria del ayllu: móviles que son la raíz ideológica de los trabajadores que actúan a nuestro lado, y cuyas manifestaciones comienzan a ser tenidas en cuenta por quienes para ello poseen autoridad. (Conf. 7 *ensayos* de José Carlos Mariátegui). Así nuestra acción, siendo proletaria, plebeya, tuvo que ser integralmente indígena. Pero como el boletín es notoriamente sintético, más que palabras sembramos hechos (p. 106).

#### GLOSARIO DE ARTE NUEVO, BARRICADAS DE AMÉRICA

Con este título inicia en el número 3 del *Boletín* (octubre de 1926) una sección que ocupa la última de las cuatro páginas del número y reseña de forma rápida, en breves párrafos, la aparición de libros (particularmente de poesía) que pueden inscribirse en el “arte nuevo” o las vanguardias. Una mirada sobre los libros reseñados puede completar la visión que el *Boletín* tenía sobre las vanguardias. En estos breves comentarios se puede constatar asimismo que Churata y el grupo de “intelectuales Titikaka” estaban al día de lo que se publicaba en América Latina y recibían regularmente revistas de muy distintos lugares del continente.

En esta primera entrega se celebra la publicación de “El aventurero de Saba”, de Humberto Díaz Casanueva; “El derecho de matar”, de Magda Portal y Serafín Delmar; “El alma desnuda”, de María del Mar, y tres libros del uruguayo Emilio Oribe: “El halconero astral”, “El nunca usado mar” y “La colina del pájaro rojo”. En toda la sección, los nombres de los autores, a veces de los libros, se manejan en minúsculas; en general la puntuación es arbitraria y la y griega es sustituida por la i latina en “hoy” y en la conjunción. Son muestras de una escritura que busca romper con el uso establecido, con la norma, en un gesto vinculado con los vanguardismos y sus rebeldías frente a la gramática. La sección aparece firmada por Alejandro Peralta.

En el glosario de enero de 1927 se hace referencia a varios libros de Alberto Hidalgo, entre ellos *Simplismo* (1925), el libro perteneciente al ismo vanguardista que inventa Hidalgo en Buenos Aires (adonde se trasladó en 1919) y del cual es el único integrante. Junto a él, Peralta menciona *química del espíritu* (1923) y *tu libro*. En la misma sección anuncia la famosa antología elaborada por Hidalgo junto con Jorge Luis Borges y Vicente Huidobro, el *Índice de la nueva poesía americana* (1926). Peralta celebra la aparición de esta selección que se deslinda de los intereses de los grupos ya hechos, que se reparten entre ellos los premios, y que arriesga a mostrar la irrupción vanguardista: “‘Índice’ quedará como un boquete Ya puede la burguesía literaria inclinarse ante la irrupción formidable del ARTE NUEVO” (enero de 1927, p. 29).

En el glosario de febrero aparecen: *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, y *30 poemas de mi tierra-quito*, de Jorge Reyes, tres escritores abiertamente vanguardistas; de la de Pablo Palacio, dice Peralta, “prosa de periodos eléctricos y fuerte de espíritu i un camino firmemente asfaltado por delante”. Del poeta mexicano, escribe:

[...] este hombre bravamente enmedulado desde el surco proficuo de su gran país levanta a los ojos de américa nueva el brazo membrudo de la revolución social i artística.

‘andamios’ anuncio de ‘urbe’ canto del HOMBRE mordido de fiebre genesiaca canto de blusa i martillo a veces por el fragor de las usinas líricas pasa el ‘verde fognazo’ de unos ojos.

maples arce lleva bien alto la bandera de la nueva poesía mexicana allá los grandes espíritus de josé maría benítez-maría del mar-esteban pavletich-germán list arzubide-salvador novo en el formidable despertar de MÉXICO LIBRE erguido el fuerte frontal azteca del gran d i e g o r i v e r a (p. 33).

Por todos los comentarios puede observarse que los que se destacan son los libros (poesía o prosa) que más se acercan al espíritu vanguardista de ruptura, expresado también en la forma de la reseña, sin puntuación, con minúsculas y en general con juegos tipográficos. En mayo de 1927 se mencionan *Maelestróm* de Luis Cardoza y Aragón; *Una esperanza y el mar*, de Magda Portal; *Radiogramas del Pacífico*, de Serafín Delmar; *Un hombre que se comió un autobús*, de Alfredo Mario Ferrero, y *La guitarra de los negros*, de Ildefonso Pereda Valdéz. En agosto se vuelve a reseñar a Alberto Hidalgo (“Los sapos i otras personas”) y de nuevo hay una mirada al movimiento estridentista mexicano al reseñar el libro sobre el grupo de Germán List Arzubide: “el libro de arzubide es el mejor baluarte —la más alta barricada que tiene el levantamiento espiritual de indoamérica— los hombres de méxico llevan tras la palabra el puño crispado de justicia social” (pp. 57 y 58). Hay una atracción por el proceso mexicano que aúna vanguardia artística y vanguardia política.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> En todo el periodo en que es editado el *Boletín*, hay escasa referencia a los integrantes del “grupo sin grupo”, los Contemporáneos; en una ocasión aparece publicado un poema de Salvador Novo, y en el número de octubre de 1927 se incluye un largo ensayo de Xavier Villaurrutia, “Camino estético”, acerca de

En diciembre de 1927 aparece Maples Arce con sus “Poemas interdictos”:

palabras de vértebra —joven rebato de multitud —voz de maples arce fogarada libertaria en tierra indoamericana —arado en el surco bandera matinal —después de la lucha bien está un poco de aire florido —así este último libro del magnífico maples —tras de un gigantesco poeta de la revolución un “reflejo de mujeres” abraza la médula espinal del canto —cada poema ajusta la clara excelencia del gran poeta mexicano —a tono con la presente hora este hermano mayor es nuestro mejor portaestandarte (p. 74).

A su lado aparece el argentino Nicolás Olivari (“La musa de la mala pata”) y el chileno Letelier Maturana (“Ícono”).

El “Glosario” del número de junio de 1928 es una muy buena selección de “arte nuevo” latinoamericano. Una vez más, se reseña a Pablo Palacio, esta vez la aparición de *Débora*: “novela de nervios desvelados tajeada cardiaca para leída a la flama del insomnio —cuando ríe una amargura de nubarra atraviesa el cristal del sueño—débora sabe besar jugosamente [...] palacio ha contexturado novela enjundiosamente breve i fibrosa de contenido humano” (p. 96). A continuación se menciona otra

---

la significación estética de la máscara. En cambio los estridentistas tienen una fuerte presencia, tanto en las reseñas, por ejemplo está el libro de List Arzubide, como en la inclusión de poemas de Maples Arce o el propio List Arzubide. Todo parece indicar que hay un entendimiento con esta vanguardia que lleva “tras la palabra el puño crispado de justicia social” (p. 58). “[...] en Veracruz irrumpió la fogarada revolucionaria —allá maples arce piqueta de incendio—list arzubide ala de acero a flor de cumbre—arqueles vela-salvador gallardo—kin taniya trinchera de hombres libres —alva de canal—germán cueto artistas de fusta indígena —martillos numerosos erigieron ya el edificio estridentista” (p. 57). Peralta conoce bien a los integrantes del grupo y los comentarios sobre las obras se están dando poco después de su aparición (en el glosario de diciembre de 1927 se reseñan “poemas interdictos” de Maples Arce).

prosa vanguardista que aparece en 1928, y es *Panchito Chapopote*, del estridentista Xavier Icaza (“nuevos valores de México arrojan las últimas cáscaras del literatismo — hoy cada uno concreta multitudes— i se lanzan libros como granadas”). Después aparecen, de nuevo Alberto Hidalgo (con *Descripción del cielo*), el chileno Pablo de Rokha, de quien se publicó en el número de mayo un texto titulado “La raza oscura”, con *Suramérica*, Winett de Rokha con *Formas del sueño*, y Carlos Alberto González, con *El poema de los cinco sentidos*.

Las obras reseñadas en estos comentarios responden casi siempre al arte de vanguardia hispanoamericano de corte no andinista ni indigenista. Podría quizá caracterizarse como un vanguardismo revolucionario, en el sentido de que las notas destacan el carácter rupturista, provocador, “antiburgués” incluso, de estas obras. “Arte nuevo”, sí, pero no quiere decir, arte no comprometido. En este sentido la propuesta del grupo se acerca a la de José Carlos Mariátegui, vanguardia revolucionaria.

Con el título de “barricadas de america” [*sic*] inicia en febrero de 1927 una nueva sección orientada a reseñar, también de forma breve, rápida, la recepción de revistas de otros países del continente, desde México hasta Argentina, lo que revela sobre las redes intelectuales del grupo Orkopata y la red de canjes que habían logrado tejer, de forma sorprendente, con los países del subcontinente, a partir de la presencia de Churata en la Biblioteca Municipal de Puno. La sección tiene al final la firma “g ch”. Llama la atención el título, barricadas, que alerta, pone freno (de modo violento si es necesario, las barricadas surgen en las manifestaciones de los movimientos sociales contestatarios del poder) a la penetración acrítica de aquello que viene de fuera, pues son barricadas de América. Se reseña la salida a la calle de publicaciones vanguardistas en términos artísticos, pero también políticos, por ello son “barricadas”. En el número de abril de 1927 la sección se llama “panorama periodístico” y la firma es de “ch”.

En esta primera entrega de la sección son dos las revistas vanguardistas reseñadas, dos importantes y emblemáticas, una peruana, la otra mexicana. Se trata de *Rascacielos* (Lima) y *Horizonte* (México). *Trampolín. Revista supra-cosmopolita*, *Hangar (ex-trampolín)*, *Reascacielos-exhangar* y *Timonel. Arte y doctrina (ex-rascacielos)* son en realidad la misma que se transforma en cada número, revistas dirigidas por Serafín Delmar y Magda Portal, asiduos colaboradores del *Boletín* desde su exilio a partir de 1927 cuando el gobierno de Leguía los involucró en el supuesto “complot comunista” que provocó el cierre de *Amauta* ya comentado. Desde México, donde Delmar participa de forma activa en la célula del APRA, envía colaboraciones al *Boletín*. Respecto a *Rascacielos*,

Se trata de folletos publicados en Lima entre 1926 y 1927 que se doblan en cuatro, dedicando una de sus caras a la poesía. De un fascículo a otro la inflexión social es más comprometida y radical, tal vez debido a la presencia de Magda Portal que dirige el primero y el último. *Rascacielos* la dirige Serafín Delmar (seudónimo del poeta Reynaldo Bolaños). En todas ellas la expresión es ineludiblemente vanguardista. Participan en esta última revista Vicente Huidobro, Magda Portal, Alejandro Gutiérrez, Gamaliel Churata, Amador Huanka y Julián Petrovick entre otros.<sup>20</sup>

Sobre *Rascacielos* dice Churata en la sección, aludiendo al apresamiento y en general a la Lima conservadora, de fondo religioso:

número 3 de la revista de SERAFÍN apresado según noticias que nos transmite el cable por anarquizante e insoluble —delmar es de-

<sup>20</sup> María Ángeles Vázquez, “Las vanguardias en nuestras revistas, 19. Otras revistas de vanguardia peruanas”, en Centro Virtual Cervantes. En [www.cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/octubre\\_05/31102005\\_02.htm](http://www.cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/octubre_05/31102005_02.htm) (fecha de consulta: 20 de marzo, 2016).

masiado peligroso para dirigir revista revolucionaria en lima— y conste que lima prohijó esa arista de pórvido que es prada —tan genial poeta que es eguren— a magda superior y distinta tan llena de espítitu tan cegada de esplendor maravilloso—a mariátegui cuya inquietud ideológica y cuyo verbo son en esta hora del Perú una esperanza incuestionable—a chocano (no me hagais crucecitas sepulcros blanqueados) hombre recio poesía máscula palabra gruesa y una catapulta tejida de nervios esa lima es prócer—esa lima no aprisionaría revolucionarios—pero la otra entreverado de agua bendita polvos de arroz y vaselina para esa no es RASCACIELOS (p. 34).

Estas breves reseñas sobre las revistas que van llegando a la ciudad de Puno, a la Biblioteca probablemente y de allí a los integrantes del grupo, son la muestra de que el grupo Orkopata está al día en relación con los movimientos y fenómenos de orden artístico y también político. Sobre la revista de los estridentistas mexicanos, *Horizonte*, Churata sabe que se edita en Jalapa, Veracruz, con apoyo del general Heriberto Jara, y que el “revolucionario jefe del estridentismo”, Manuel Maple Arce, es secretario de gobierno. Para Churata esta “publicación revolucionaria” dirigida por Germán List Arzubide es ejemplo del tipo de “revista americana” que hay que hacer; allí se conjuga vanguardia estética con vanguardia política; los estridentistas mexicanos han cumplido con un “deber revolucionario” y se han vinculado con el proletariado y en general se han colocado del lado de la “desventura popular”. El gobierno emanado de la Revolución mexicana se constituye en “ejemplo” para los gobiernos de América:

[...] esta publicación revolucionaria dirigida por un poeta es a mi juicio el tipo de la revista americana — su lectura de admirable sencillez deja en el espíritu una emoción histórica y hace pensar en que los hombres que la publican cumplieron su deber revolucionario con los tiempos y que puestos en la orilla de la común desventura

popular se afanan por el recuerdo de sus progenitores en la lucha al mismo tiempo que exhiben los resultados del trabajo fructífero por la acción de la justicia proletaria.

list arzubide que dirige HORIZONTE es (ya dije) un poeta y un poeta nuevo y fuerte de vértebra americana —indoamericana— consciente de la belleza actual prosador pedagógico maestro de intención sutil y la revista claro es tiene que ser como él —pero además debe anotarse que horizonte es no sólo la tribuna de un poeta o de un sector revolucionario, es el periódico espiritual de un gobierno que no escatima su esfuerzo por realizar en política la antigua y robusta necesidad de todo pueblo que no encubre sus actos que se muestra al desnudo como ejemplo para los gobiernos de américa donde estamos acostumbrados a taumaturgos y a la magia como virtud económica (p. 34).

En el número 8 del *Boletín* (marzo de 1927), Churata dedica un pequeño espacio a comentar *Repertorio Americano* (una de las revistas de mayor presencia continental en la década de los veinte y después), *Martín Fierro*, *El Libertador* y *Panorama*. Esta última había sido fundada por Rosamel del Valle en 1926. El poeta chileno (cuyos poemas son incluidos con cierta frecuencia en el *Boletín*) había fundado anteriormente otras revistas, entre ellas *Ariel*, y había empapelado con un manifiesto vanguardista los muros de la capital chilena, junto con un grupo de poetas jóvenes.<sup>21</sup> Sobre la argentina *Martín Fierro* (fundada en 1924) dice Churata:

Martín Fierro representa por hoy, periódicamente en américa el ensayo más conspicuo hacia una estética americana-argentina a través de él no es el pueblo híbrido ni la burra machorra-argentina es el

<sup>21</sup> La revista *Panorama* edita *El aventurero de Saba*, de Humberto Díaz-Casanueva, con ilustraciones de Norah Borges; *Mirador*, del propio Rosamel, y *Tres campanarios a la orilla del cielo*, de Gerardo Seguel. El *Boletín* menciona precisamente la aparición de estos libros. La relación con Chile es ciertamente cercana. La revista dura solamente dos números.

país autóctono cuyos hombres “sienten” la responsabilidad de expresar la nueva sensibilidad de un mundo desnudo de enmohecidas tradiciones y que sólo recuerda como el feto el tibio hedor de la entraña materna —no es una revista de vacua y periodística erudición— es un bravío campo de labor donde se puede apreciar la actividad auténtica y la propia producción de tantos espíritus singulares, maravilla de la raza- tres números llegaron a nosotros 36, 37 y 38 (p. 38).

En el periodo de los veinte hay una comunicación fluida entre Puno y Argentina (Buenos Aires en particular). Las corrientes vanguardistas llegan en buena medida por esta vía de comunicación con Argentina. Vanguardistas peruanos como Alberto Hidalgo viven en la capital argentina.

En el número de julio de 1927 el *Boletín* publica un pequeño texto de Evar Méndez, el director de *Martín Fierro*, titulado “Música prohibida”. Se trata de un breve relato en prosa un tanto “epatante”, pues es una alabanza (de fuerte tono machista) al placer que provoca abofetear, azotar, a una querida:

Juro por la ceniza de mis penates que no hay placer más grande que castigar a una querida caprichosa. ¡Qué placer abofetearle el rostro! ¡Qué alegría llenarle el cuerpo de morados cardenales!

Juro por la ceniza de mis penates que no hay dicha mayor que azotar a la mujer querida, a la caprichosa queridita, blanca y frágil víbora tan cruel y tan adorada, que tiene siempre las uñas listas para arañarnos el corazón.

¡Zim! Un latigazo en las nalgas desnudas. ¡Chac! Una bofetada en los carrillos. Zim! Chac! Zim! Chac! Qué magnífico concierto! Poco valen a su lado las obras maestras de la sinfonía.

Tengamos lástima a los que llaman canallesco a este embriagador deleite... Es el único modo de que las queridas no puedan hacer mal... (p. 54).

Este texto forma parte del libro *El jardín secreto* (1923). Las tres vanguardias latinoamericanas de mayor presencia en el *Bo-*

letín son la mexicana, la uruguaya y la chilena. La argentina aparece pero no muy a menudo. En el primer número (de agosto de 1926) se encuentra una carta de Oliverio Girondo sobre el poemario de Peralta, *Ande*; también hemos mencionado ya las reseñas a libros de Hidalgo y a la antología *Índice de la nueva poesía mexicana* (con prólogo de Borges, Huidobro e Hidalgo); en mayo de 1927 aparece el poema de Borges, “La noche de San Juan”;<sup>22</sup> el cuento “Leyenda policial” apareció en el número de abril,<sup>23</sup> y este texto de Méndez en julio. En el número de octubre de 1927 hay una xilografía del rostro del escritor argentino hecha por Diego Kunurana, que funciona como breve esquila por la muerte de Güiraldes.<sup>24</sup> Si en el número de marzo es cuando se registra el intercambio con *Martín Fierro* (reciben los números 36, 37 y 38), la presencia de Borges o de Evar Méndez parecería desprenderse de ese contacto. Después no son muy abundantes las presencias vanguardistas, ligadas, según Carlos García, al movimiento martinfierrista: “Poco más tarde, en diciembre de 1927 (p. 74) se reseña positivamente la aparición de *La musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari. En abril de 1928 (p. 87), se comenta fervorosamente *Aquelarre*, de E. González Lanuza

<sup>22</sup> Publicado originalmente en *Proa*, en el primer número de agosto de 1922. Véase Carlos García, “La literatura argentina en el *Boletín Titikaka* (Perú 1927-1929)”. En [alvarosarco.blogspot.mx/2014/08/la-literatura-argentina-en-el-boletín\\_11.html](http://alvarosarco.blogspot.mx/2014/08/la-literatura-argentina-en-el-boletín_11.html) (fecha de consulta: 2 de febrero, 2016). Siguiendo con la presencia de la vanguardia argentina en las páginas del *Boletín Titikaka*, en el número de octubre se da cuenta de la muerte de Ricardo Güiraldes.

<sup>23</sup> El cuento de Borges había aparecido en *Martín Fierro* 38 (26 de febrero de 1927), número que reciben los intelectuales puneños según la breve reseña de Churata. Es posible que extrajeran el cuento de ahí para su publicación en el *Boletín*, no se trataría de un envío personal por parte de Borges.

<sup>24</sup> Es Gamaliel Churata quien redacta el anuncio de la muerte: “¡guiraldes ha muerto!” (p. 64). Menciona *Don Segundo Sombra* como la obra cumbre del escritor y la “primera novela indoamericana”; también lo señala como uno de los primeros escritores de la vanguardia indoamericana (*ibid.*).

(‘artista mayor gonzález lanuza verticaliza el grito de avanzada’). Todos esos autores pertenecen al movimiento martinfierrista”.<sup>25</sup>

La reseña sobre *El Libertador* (Órgano de la Liga Antiimperialista de América, 1925-1929),<sup>26</sup> la revista mexicana que dirige

<sup>25</sup> García, *op. cit.* Respecto al resto de colaboraciones argentinas, señala García: “En los números de mayo y julio de 1928 se acusa recibo y se comentan las revistas argentinas *Orientación* (de José Eugenio Compiani) y *La Gaceta del Sábado* (de Sandro Piantanida y R. Palmieri). En el número 24 del *Boletín*, aparecido en agosto de 1928, se recoge al final un texto titulado ‘Creo’, de Sixto Martelli. Con él se cierra la primera etapa del *Boletín*, que reaparecerá en tamaño *tabloid* a partir de diciembre de 1928. Hay allí algunas colaboraciones de autores argentinos, sin relieve vanguardista: ‘Elogio de la mujer’, de Martelli, en el número 29, de abril de 1929. Los poemas ‘Jesús’, de Guillermo Buitrago y ‘Poema de las tardes que quedaron en el recuerdo’, firmado apenas M.C., en el número 33, de agosto de 1929. Se hallan también breves comentarios sobre revistas argentinas, mayormente de Buenos Aires: sobre *Ahora*, de Rosario, y *Tribuna del Magisterio* (*Boletín* 25, diciembre de 1928); sobre el número 7 de *Cartel*, sobre *Renovación* y *La Gaceta del Sur* (*Boletín* 26, enero de 1929); sobre *Pulso*, de Hidalgo (*Boletín* 27, febrero de 1929); sobre *Áurea*, de Martelli (*Boletín* 28, marzo de 1929); sobre *Nativa*, de Julio Díaz Usandivaras, y *Síntesis*, de Martín Noel (*Boletín* 34, agosto de 1929).” En conclusión, la presencia de la vanguardia argentina en el *Boletín Titikaka* no es de las más relevantes.

<sup>26</sup> *El Libertador. Órgano de la Liga Antiimperialista de las Américas, 1925-1929*, edición facsimilar, México, Facultad de Filosofía y Letras-Colegio de Estudios Latinoamericanos-UNAM/Centro INAH-Morelos/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 2006. Junto con *Folha Americana*, *Combate* y *Amauta* constituyen el grupo de revistas editadas por jóvenes intelectuales radicales de tendencia antiimperialista y americanista, en la segunda mitad de los veinte. Las colaboraciones de importantes intelectuales de la época dan muestra de los esfuerzos por construir una integración revolucionaria de los países de América. Los directores de la revista fueron cuatro según Ricardo Melgar Bao: Enrique Flores Magón, Diego Rivera, Bertrand Wolfe, Gustavo Machado. Véase “El Universo Simbólico de una revista cominternista: Diego Rivera y *El Libertador*”, en *Convergencia*, núm. 21, enero-abril de 2000, p. 122. Las imágenes de

entre otros Diego Rivera, de tendencia americanista y antiimperialista, dice lo siguiente:

diego rivera el formidable pintor azteca asombra por su capacidad de revolucionario y de artista— se piensa en el abrazo fraternal que beethoven deparaba para el dolor humano— sólo se complementa la obra estética cuando como en rivera junto al luchador de una gloriosa pelea se acrecienta el poeta de una gran belleza— “el libertador” es el lábaro (si quereis) de este hombre magnífico cuyo nombre viaja de uno a otro extremo de indoamérica —indoamérica la cual penetrada de su grito de alarma sabe que el imperialismo de yanquilandia es el único enemigo de esta hora y que no es la imitación del rascacielos lo que debe preocuparnos sino la enseñanza de los pueblos en la fe de la libertad (marzo de 1927, p. 38).

Al reseñar publicaciones como ésta, el *Boletín* se adhiere al “americanismo” (continentalismo, como hemos visto anteriormente) y al “antiimperialismo”, además de mostrar su preferencia por publicaciones o expresiones artísticas donde lo estético se une a lo revolucionario. En algunas de las reseñas se expresa abiertamente la solidaridad con movimientos como el del profesorado en Chile, y el rechazo a las represiones en distintos países, por ejemplo en Chile. En la uruguaya *La Cruz del Sur* se resalta “su contenido estético” y su “médula doctrinaria”: “lanza contra el imperialismo yanqui por los fueros de indoamérica” (p. 42).

Otras publicaciones mencionadas y brevemente reseñadas son: *Gesta Bárbara*, *La Cruz del Sur*, *Nuevos Rumbos*. En el número de mayo de 1928, la sección se llama “Nuestros canjes”, y las revistas que se mencionan son: *Ulises*, de México, editada por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia; *La Gaceta Literaria* de Madrid, dirigida por Giménez Caballero con Guillermo de Torre como jefe

---

portada corrían a menudo a cargo de Rivera. Colabora allí, entre otros, Julio Antonio Mella.

de redacción; *Der Sturm*, de Berlín; *Orientación*, de Buenos Aires, y *La Quincena Literaria y Artística*, de Santiago de Chile. De las revistas que se reciben por medio del canje la Editorial Titikaka toma textos para incluirlos en sus propias páginas. Así sucede con el poema de Salvador Novo, “Palabras extrañas”, tomado “De Ulises” que aparece en el mismo número en que se reseña el canje.

En el último número de la primera etapa del *Boletín*, el de agosto de 1928, los canjes incluyen reseñas de *Columns de Ambos Lados*, de La Paz; *Ahora*, de Rosario, Argentina; *Reflector*, de Concepción, Chile; *La Revista de América*, de México (dirigida por Gilberto Bosques); *Escocia*, de Arequipa, y *Le Cri des Peuples* (dirigida por Bernard Lecache). Es decir, que hay canje con una revista alemana y otra francesa, que habla de las redes internacionales del grupo Orkopata, derivadas sin duda del trabajo en la Biblioteca Municipal de Puno.

Los “canjes”, a diferencia del “panorama”, revelan que el *Boletín* no es solamente el receptáculo de las novedades literarias e incluso políticas, sino que también “envía” su publicación a México, Argentina, Chile, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Colombia, Brasil, Centroamérica, Las Antillas, de donde en respuesta “nos llegaron siempre palabras de fraternidad y estímulo, que agradecemos” (p. 106). Llegan incluso a Francia, desde donde Manuel Ugarte, “maestro de americanidad”, les agradece el envío: “Recibo el número de abril. El primer artículo es magistral. Un continente donde surge una juventud que sabe escribir así, puede estar seguro de sus destinos” (p. 196). José Carlos Mariátegui, Mario Ferriero<sup>27</sup> (desde Montevideo), Luis Valcárcel, acusan recibo de la publicación.

En el primer número de la segunda etapa (diciembre de 1928) los canjes que se mencionan son con las revistas: *Izquierda*, de

<sup>27</sup> Su comentario, “El boletín visita el Continente con la regularidad promisoriosa de un menstruo” (p. 106), acusa la llegada puntual del boletín.

Montevideo; *Voluntad*, de Guayaquil (aun cuando se consigna el recibo de la publicación, se anuncia que por “coerciones de la política reaccionaria” ha dejado de aparecer); *Chirapu*, de Arequipa (dirigida por Antero Peralta Vázquez), *Idearium Pedagógico*, de Arequipa; *México*, editada por Martí Casanovas; *La Sierra*, de Guillermo Guevara, *Andarivel*, e *Indio-América*, las tres de Santiago; *Vida Femenina*, de Montevideo; *Tribuna del Magisterio*, de Buenos Aires; *1828, Revista de avance*, de La Habana (directores: Ichaso, Lisazo, Mañach, Marinello, Tallet): “Pocas revistas, seguramente, como ‘1928’ en América. Estamos frente a una exposición de inteligencia del matiz de ‘Ulises’ de México, ‘Proa’ ‘Martín Fierro’ de Buenos Aires”; *Mercurio Peruano*, revista de Lima; *Kuntur*, de Cusco (dirigida por Roberto Latorre); *Sagitario*, de Santiago.

En el número de enero de 1929 la sección se denomina “Periódicos, Libros, Revistas, Comentarios”, y se mencionan y comentan *Nuevos Rumbos*, de Santiago; *Cartel*, de Buenos Aires; *Norte-Este-Sur-Oeste*, de Veracruz; *Renovación*, de Buenos Aires; *La Gaceta del Sur*, de Rosario; *Attusparia*, de Huaráz, y ¡30-30!, el órgano que ya hemos mencionado de los pintores de México:

Algunos de los conceptos que tenemos indicados en números anteriores justipreciando la personalidad artística de México, y el principal, de que los pintores llenan una misión histórica en el desarrollo nacional, se pueden y deben repetir frente a esta publicación en que orgánicamente los pintores de México hacen su profesión de fe ideológica. “30-30” es el órgano polémico de los pintores, y aunque aseveran que no debe vérselo como un panfleto literario, muy luego se persuade el lector que si el periódico es de pintores, lo redactan cultísimos hombres de letras.

Lo que no debe admirar desde luego, puesto que en México, con Diego Rivera a la cabeza, teorizante agilísimo, los hombres que pintan son antes pensadores, y a causa precisamente del pensamiento intenso sus obras abarcan un horizonte integral del problema mexicano. Este periódico nos hará la constatación de verdades que acá venimos anotando.

El comentario de Churata sobre el órgano treintaitrentista se vincula con los artículos que ya hemos mencionado de Magda Portal, Esteban Pavletich, Serafín Delmar y Martí Casanovas sobre el nuevo arte revolucionario y la reflexión sobre el lugar y la relación del arte con la sociedad.

En esta misma entrega del *Boletín* se menciona otra revista publicada en México, órgano de la Sección Mexicana del APRA, *Indoamérica*, editada por Manuel Gallardo. “[...] una brillante conferencia de Haya Delatorre separó conceptos en lo político, y él, propugnador del Latinoamericanismo, sostuvo la fórmula indoamericana”. Y añade Churata, quien mostró su cercanía con el indoamericanismo aprista, así como la proximidad entre los órdenes estético y político: “En lo político y en lo estético, venimos sosteniendo la tesis indoamericana desde 1926. Todo movimiento en este sentido nos parece salvador. No cabe unidad política si antes no se hace la unidad espiritual.”

En febrero y marzo continúan los “Libros Periódicos Revistas Comentaríos”. Entre las publicaciones del otro lado del Atlántico se mencionan, en marzo, *Les étudiants nouveaux*, *Monde*, dirigido por Henri Barbusse, y *Les Documents Politiques, Diplomatiques et Financiers* (dirigido por M. R. Mennevée). Se hace referencia a *Amauta, Pluma* (Montevideo, dirigida por Alberto Zum Felde), *Archipiélago* (Santiago de Cuba, dirigida por Max Henríquez Ureña), *Circunvalación* y *Revista Mexicana de Economía* (México) y otras más.

En abril y mayo se comentan varios libros: *Mariano José de Arce*, de Raúl Porrás Barrenechea; *El departamento de Puno*, de Emilio Romero (Lima 1928); *Se han sublevado los indios*, de Luis Alberto Sánchez (Lima 1928); *Equivocaciones*, de Jorge Basadre (Lima 1928); *Aguafuertes*, de Roberto Leitón (Potosí 1928); *La literatura peruana*, de Luis Alberto Sánchez (Lima 1928), y *7 ensayos de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui (Lima 1928).

Los ejemplos mencionados pretenden mostrar la conformación de las secciones (un tanto irregulares) y la relación que los

“intelectuales Titikaka” sostenían con los medios literarios y editoriales de Latinoamérica. Desde una pequeña ciudad, Puno, se ofrecía una mirada Indoamericana de los movimientos artísticos y sociales. Las reseñas y comentarios destacan las rupturas estéticas o políticas; son una mirada de las vanguardias.

CONFESIONES DE IZQUIERDA ORTOGRAFIA INDOAMERIQUANA

Con el poeta Emilio Amaza

Por Francisco Chuiwanq

Pero quiero es Jesús de tan bella redencion. Pero viendo, en cambio, algunos años a...

Se espelan del indio, ¿hacia el indio oero? ¿Como se puede de mas...



Emilio Amaza, por Leante

Qui tendencia literaria predominante...

Creo que es la primera vez que en América todos los trabajadores literarios...

Creo sólo que la literatura latinoamericana tiene sólo sentido político...

Creo más aun; creo que el sentido político de nuestra literatura es el semen de sus...

Qui tendencia coincide usted a...

Son los avanzados centenas de nuestra esperanza. Admirables en su heroicidad...

Particularmente a nuestra casa, qué...

Seguramente nuestra vida llamada, independientemente se caracteriza por...

La indumentaria es que insertamos reventar entre nosotros el pliegue de la ortografía...

Qui Realistas tiene, a su juicio, la...

El vigor de nuestra personalidad ha hecho en nosotros más creíble la adaptación...

LOS RIOS CHUCHIS

En el Nudo de Pasco se amaran los Andes para que no...



ENRIQUE Bustamante Ballivian

NUESTROS CANJES

IZQUIERDA.-Muy difícil, muy difícil, muy difícil. El nacionalismo...

En la céntrica del último año encerro el más bello...

VOLUNTAD.-Ojala que, Dios me ayude...

Quisiera nos dispusiéramos a conseguir al...

Esos de las palabras abian suprimido los acentos.

En 1907 por tres o cuatro meses tenia plantado en el Colegio de la Independencia...

Por lo que toca a la fecha, no del delagado...

Se adquiere así: En castellano, los indios en su...

Esos cosas queríamos: no abiamos como...

Algunas noticas sobre nuestra ortografía...

El reconocimiento de que en cada sílaba...

## CONCLUSIONES

Mediante el análisis del *Boletín Titikaka* se ha podido identificar el proyecto estético-ideológico de la publicación puneña como promotor de una vanguardia andina. El análisis de la hoja cultural buscó relacionar los textos publicados en la hoja cultural puneña, en particular los vinculados con dos polémicas de la segunda mitad de los años veinte, la que se refiere al indigenismo (en sus variantes social y literaria) y la que remite al nuevo arte de vanguardia, con el contexto peruano y latinoamericano. Con el término de vanguardia andina se funden dos conceptos un tanto contradictorios y excluyentes. Por un lado, el *Boletín Titikaka* sería una publicación vanguardista en varios sentidos de la palabra vanguardia: promueve una expresión artística en favor de la renovación, del arte nuevo, y al mismo tiempo una vanguardia política desde las posiciones que se van dando en la segunda mitad de la década de los veinte: indigenismo, socialismo, aprismo. Pero al mismo tiempo esta posición vanguardista (que se deslizará hacia una vanguardia revolucionaria) se caracteriza, a diferencia de otras, por una defensa de la cultura y cosmovisión andinas (quechua y aymara) que conducen a la elaboración, en el arte y la escritura literaria, de una “estética andina” (como señala el encabezado del *Boletín* de diciembre de 1926); esta prác-

tica y promoción de la estética andina se considera en el marco de un continentalismo (una especie de “nuestramericanismo” de resonancias martianas). No se trata de un andinismo regionalista sino que, como expresa Federico More: “el Andinismo y el Continentalismo, de suyo inseparables, como son inseparables el amor y la abnegación, constituyen las únicas propulsiones que le pueden dar a Suramérica oriente político, confianza moral, originalidad artística y plena honestidad económica”.<sup>1</sup> Los Andes son a Suramérica como el Mediterráneo a los latinos de Europa. Los Andes, el Altiplano andino, son la cuna del continente, y es así que se puede hablar de Indoamérica. Si Andinismo y Continentalismo pueden ir juntos, vanguardia y andinismo también pueden entenderse como no excluyentes. De hecho sería la posibilidad de sumar una modernidad estética con un proyecto de revelación y liberación indígena que, en la medida en que busca otorgarle un lugar señero en el proyecto de nación, resulta una propuesta modernizante (revolucionaria).

A lo largo del análisis del *Boletín* desde las dos esferas del indigenismo y la nueva estética, se ha podido observar cómo los opuestos de cosmopolitismo y nacionalismo, modernidad y tradición, se conjugan en el *Boletín* de modo tal que la categoría andina del *tinkuy* (retomando su utilización por Mauro Mamani): la unidad de los contrarios que al tiempo que se condicionan están en pugna, podría ser la que mejor define los discursos y manifiestos programáticos de esta publicación, al tiempo indigenistas (andinistas) y vanguardistas. La necesaria reivindicación de la cultura, tradiciones, lenguas indígenas (aymara y quechua) se unen con una representación del indio que evade los signos tradicionales del indio sumiso, triste, atrasado y sumido en el arcaísmo. Al contrario, el sistema de metaforización, las imágenes, y en el caso de las narraciones el acercamiento a los mitos

<sup>1</sup> Federico More, “El Andinismo”, en *Boletín Titikaka*, abril de 1927, p. 39.

y cosmovisión indígenas, buscan valorar el mundo y la cultura quechumaras. Esta reivindicación, sin embargo, convive con una valoración del mestizaje y del nuevo indio. La “estética andina” es la que funde estos aparentes contrarios y se debe entender como vanguardista y andinista.

Antonio Cornejo Polar, al intentar perfilar los contornos del indigenismo de origen serrano, lo ha percibido como el intento por construir una modernidad de “raíz y temple” andina, o de otra forma, un modo de pensar “un indígena moderno”. Pero, ¿cómo construir una modernidad estética desde una realidad socialmente atrasada? La paradoja y el reto se contienen en la vanguardia andina de los años veinte. Cornejo Polar señalaba que la constitución de este espacio extremadamente conflictivo podía llevar a dos alternativas: o a la reproducción estética del atraso y del arcaísmo, o a la configuración de un arte moderno socialmente ingrátido, opciones inaceptables por igual.<sup>2</sup> El *Boletín* busca trascender una y otra, aunque los ejemplos particulares que ofrece de poemas y relatos no siempre lo consiguen. Cuando los ensayos se politizan y la vanguardia se vuelve “revolucionaria” (asociando renovaciones sociales y discursivas) se está intentando resolver el problema. Lo que creo interesante mostrar es la ambigüedad discursiva, esa figuración del *tinkuy*, y sobre todo, en los análisis concretos de los principales textos sobre los dos ejes elegidos, quise mostrar la intrincada red de enunciados con los que dialoga cada uno, así como el complejo contexto discursivo de la segunda mitad de la década de los veinte, donde las revistas, periódicos, hojas culturales, son correa de transmisión fundamental de los debates.

Los proyectos literarios y culturales como los que promovían el *Boletín* o *Amauta* buscaban proyectar una modernidad artística en una realidad que la negaba constantemente; o de otro modo,

<sup>2</sup> Cornejo Polar, *Escribir en el aire...*, p. 151.

mostrar el lado moderno de la tradición, todo lo cual propiciaba incoherencias y ambigüedades:

[...] se experimentaba una intensa desazón frente al riesgo de producir una literatura en la que la modernidad no pasara de ser un puro paramento, una engañosa cosmética que nacía y moría en un solo gesto de inautenticidad, y todo ello bajo la desasosegante conciencia de vivir en un mundo insoportablemente arcaico, inclusive tomando en cuenta los modestos procesos de modernización de esos años, entonces los proyectos literarios de ese momento tenían que transitar por un campo peligrosamente minado por incoherencias de todo tipo.<sup>3</sup>

Marco Bosshard señala que en Churata (refiriéndose particularmente a *El pez de oro*) no son excluyentes el tradicionalismo al modo de Valcárcel y el progresivismo de Uriel García: “progreso y tradición corren parejos; uno sería impensable sin el otro”.<sup>4</sup> Por un lado no quiere prescindir de la magia de la mitología y la religión andinas, por otro, acepta al hombre nuevo, al nuevo indio surgido del hombre antiguo y adaptado al presente.

La valoración de la cultura y la cosmovisión andinas se puede observar en el *Boletín* en varios niveles: por un lado en ensayos indigenistas como el de Valcárcel pero también en otros que, como los de Esteban Pavletich o Magda Portal, defienden el camino “hacia nuestra propia estética” como lleno de elementos autóctonos y vernáculos, barricada contra la penetración imperialista: “Izar en las astas estéticas lo vernáculo, lo autóctono, entregando al alma de los pueblos lo que en ellos hay de belleza inédita elevada a la categoría de símbolos, es clausurar uno de los

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>4</sup> Marco Thomas Bosshard, *Churata y la vanguardia andina*, trad. del alemán de Teresa Ruiz Rosas, pról. de Helena Usandizaga, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2014, p. 87.

plurales caminos que nos arrastran al coloniaje.”<sup>5</sup> Junto a ellos, en los ensayos sobre la ortografía indoamericana de fransisco chuqiwanka, porque, como dice Churata, “el círculo trazado por la espada de los libertadores no se cierra si los indoamericanos no libran antes (entre otras) la batalla por su estética”,<sup>6</sup> o en aquellos otros que buscan en los saberes de las culturas quechua y aymara, una pedagogía válida para el presente (“Plan Programa de la Escuela Ambulante Indígena de ILAVE”, de Emilio Vásquez,<sup>7</sup> “La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojjllu”, del profesor Julián Palacios).<sup>8</sup> La lengua, los mitos, las creencias religiosas animadas por el panteísmo y el animismo son analizadas en los ensayos (con mayor o menor conocimiento) o entran como materiales en los poemas y las ficciones narrativas que publica el *Boletín*. Es una mirada más próxima al otro, aun cuando, como

<sup>5</sup> Esteban Pavletich, “Hacia nuestra propia estética”, octubre de 1927, p. 65.

<sup>6</sup> Gamaliel Churata, nota a la “ortografía indoamericana” de chuqiwanka, en *Boletín*, diciembre de 1927, p. 71.

<sup>7</sup> T. II, núm. XXXI, junio de 1929. El proyecto pedagógico de Vásquez implica la educación ciudadana del indígena, donde no sólo debe adquirir conciencia de sus derechos sino también de sus deberes para con la Patria. “Un ciudadano consciente de su derecho y de sus deberes es un excelente patriota; en cambio, el que sólo consume y nada produce es un mal patriota; todo un desprestigio para la comunidad nacional”. Vásquez menciona las “buenas costumbres” de los indígenas, en particular la cooperación, y rechaza las “malas costumbres” que habría que erradicar (alcoholismo, consumo de coca, rencor, mentira, falta de higiene...), en un proyecto que podría denominarse modernizador: tiene en cuenta las costumbres indígenas, pero deben vincularse a un proyecto nacional. La escuela debe permitir la superación e impulsar una mejor vida del aborígen de Puno.

<sup>8</sup> De entre todos los aspectos que podrían caracterizar la vida indígena, la vida comunitaria y con lazos de reciprocidad que representan, el *ayllu* es la más valorada, de ahí que aparezca en el *Boletín* tanto en ensayos como en poemas y narraciones. En algunas ocasiones, aun cuando no se desarrolla, se perfila un pensamiento que ve en la organización del *ayllu* lo que podría significar un aporte a la cultura occidental y a la vida nacional.

veíamos en las narraciones, se sigue conservando el punto de vista externo. En otra vertiente, los integrantes de la célula aprista en México, Esteban Pavletich, Martí Casanovas, Serafín Delmar y Magda Portal, valoran la “labor americanista e indigenista” del grupo Titikaka, su esfuerzo por unir en un “frente único a la juventud intelectual indoamericana”, pero en aras de proyectos que van más allá de la reivindicación indigenista; en este caso se promueve una revolución que abarque al conjunto de la sociedad latinoamericana en contra del imperialismo estadounidense y en favor de una “justicia social y emancipación económica”.

El credo de Churata y el grupo Orkopata parecen ubicarse en el polo próximo al rescate de los mitos y la religiosidad de los pueblos indígenas, aun cuando se lleva a cabo desde el mestizaje y una reivindicación que no es sólo cultural sino también de lucha por la justicia social, la emancipación e inserción en un proyecto nacional (el polo llamémosle modernizador), lugar donde se encuentra con los programas del APRA o del socialismo de José Carlos Mariátegui. Si consideramos que con frecuencia se incluyen poemas de Esteban Pavletich, de Serafín Delmar, de Magda Portal (además de los ensayos mencionados y otros), debemos pensar en una mayor cercanía de Churata con el APRA, aun cuando no haya militado. Por medio del grupo de peruanos en México (además de los canjes), suponemos que llegan a las manos de Churata las publicaciones y el conjunto de obras que reseña en el *Boletín*. En particular se puede distinguir una preferencia por los estridentistas, quizá porque, aunque sea en otro sentido, aúnan búsquedas estéticas novedosas, vanguardistas, con reivindicaciones sociales y políticas y una participación en el proceso revolucionario. De ahí proviene quizá, asimismo, la cercanía del proyecto de Churata con los logros artísticos alcanzados en este periodo posrevolucionario (del que se puede destacar asimismo el nacionalismo pictórico, en el que las culturas indígenas aparecen como “civilizadas” y con su aporte al presente), y en ge-

neral el lugar de liderazgo y de modelo que ocupa México tanto en el terreno de lo político como en el plano de lo artístico. Mables Arce, Germán List Arzubide, Jorge Icaza son nombres que aparecen en poemas, en las reseñas de libros, o en comentarios sobre las revistas en las que participan. La presencia de México es importante en el *Boletín*.

Pero quizá el único lugar donde en el *Boletín* se habla desde el indígena (se hace literatura indígena y no indigenista, como proponía Mariátegui) es en los poemas que se publican en quechua, en lo que constituye sin duda una acción única en el periodo que eleva la lengua indígena a la categoría de literaria. Así, en el número de febrero de 1929 hay en la primera página un recuadro que se titula “La nueva poesía keshwa” donde se incluye “Lekechuqunas” (“Los lekechos”), de Inocencio Mamani; en julio del mismo año la “Poesía neo-keshwa” es de otro orkopata, Eustakyo R. Aweranka (en ambos casos se incluye la traducción).<sup>9</sup> El último número del *Boletín* (el xxxiv de 1930) cierra con “3 poemas vernaculares en la muerte de Mariátegui”: un “Jarawi” de Eustakio R. Aweranka, “Yachayniyojj Jatun Maestruyman”, de Inocencio Mamani, y “Mariátegui, amauta”, de Manuel Kamacho Allqa, tres orkopatas (en este caso los textos no llevan traducción). Simbólicamente, la vida de la publicación de Puno cierra con las lenguas indígenas.

El *Boletín Titikaka* recoge entonces, por medio de los ensayos, poemas y breves narraciones, un muestrario amplio de indige-

<sup>9</sup> En el *Boletín* de abril de 1929 se incluyen varios poemas dedicados a Brunilda (la compañera de Churata fallecida). Son los integrantes del grupo Orkopata los que escriben, Emilio Vásquez “La canción de Brunilda”, Alejandro Peralta, “Brunilda”. La dedicatoria del poema de Vásquez da pistas sobre los integrantes del grupo puneño en 1929: Dice la dedicatoria: “A Peralta, Camacho, Jaika, Kunurana, que supieron de SU espíritu; a Pacho, Aweranka, Mamani, la muchedumbre, la legión de orkopatas que vivieron la bondad creadora de su alma”. *Ibid.*, abril de 1929.

nismos y, sobre todo, permite adentrarse en los múltiples matices de un debate fundamental para la historia intelectual y social en los años veinte del siglo.

En el otro ángulo de la lectura del *Boletín Titikaka* se encuentra el debate sobre el arte nuevo que se dio en el mismo periodo de los veinte, un debate que posee asimismo varias aristas, entre ellas, el problema de la imitación acrítica de los ismos europeos, nacidos en otras condiciones históricas y para otro público, su derivación en procedimientos técnicos, la cuestión planteada por Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte, la vinculación de las vanguardias con el arte elaborado en las periferias de la cultura occidental (el arte negro, el prehispánico), la influencia del surrealismo. El *Boletín* “discute” en varios ensayos con estos temas y publica una amplia muestra de poesía vanguardista, en menor grado de narrativa. Entre los autores pueden mencionarse: Luis Cardoza y Aragón, Pablo de Rokha, Winett de Rokha, Juan Florit, Juan Marín, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Germán List Arzubide, Hugo Mayo, Magda Portal, J. Moraga Bustamante, Alberto Guillén, Manuel Maples Arce, Jorge Luis Borges, César Alfredo Miró Quesada, Blanca Luz Brum, Salvador Novo. Junto a ellos se otorga un lugar importante a la vanguardia andina de Alejandro Peralta, no sólo mediante su libro *Ande* (central en el primer año del *Boletín*) sino con otros poemas que se van escalonando a lo largo de la publicación, con la poesía del propio Churata y de otros poetas puneños y orkopatas (Dante Nava, Ernesto More, Emilio Vásquez). Esta vanguardia andina busca llevar los nuevos procedimientos antimiméticos, las metáforas surrealistas, el verso libre, a una representación de las otras culturas, quechua y aymara (fundiendo tradición y modernidad de forma novedosa).

Adentrarse en el *Boletín Titikaka* es comprender cómo un grupo pequeño de intelectuales supieron apropiarse, desde una ciudad aislada del Perú andino, de los movimientos artísticos

y sociales que se extendían por Perú, Latinoamérica y Europa, pero también refractaron y ofrecieron a otras regiones de Perú y Latinoamérica, una perspectiva “andina” sobre los debates del indigenismo, el andinismo, el latinoamericanismo y la vanguardia.



ANEXO: CORRESPONDENCIA  
ENTRE GAMALIEL CHURATA  
Y JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>1</sup>

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>2</sup>

Puno, 27 de noviembre de 1926

Querido compañero  
Carlos Mariátegui:

No tiene U. que agradecerme por la colaboración que presto a “Amauta” y “Minerva”. Cuando los hombres se reúnen con fines humanos, la colaboración es obligatoria y entonces el agradecimiento sobra.

Desde los primeros años declaré mi credo revolucionario. Cuando U. probablemente se nutría de selecta literatura, lo que

<sup>1</sup> Cartas tomadas de *José Carlos Mariátegui, Correspondencia (1915-1930)*, ts. I y II, introd. comp. y notas de Antonio Melis, Lima, Biblioteca Amauta, 1984. La misma correspondencia se encuentra en el Archivo José Carlos Mariátegui: [archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-gamaliel-churata-arturo-peralta](http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-gamaliel-churata-arturo-peralta), donde aparecen los manuscritos fotocopados, y la transcripción.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 193 y 194.

sin duda le ha procurado esa admirable pureza y agilidad de su expresión, yo vomitaba (siempre sólo podré hacer eso) toda la dinamita que la esclavitud del indio producía en mis nervios. A los quince años desafiaba a duelo a un gamonal, a causa de los indios, y a los diecisiete me encarcelaban a causa de haber insultado el gobierno de Benavides. Soy, pues, orgánicamente, un vanguardista (en verdad que la palabra también me ha cansado) y mi colaboración a su favor obedece a eso, como a eso obedecerá la que preste cuando el momento de la liquidación haya llegado. Vuelvo a decírselo. No tiene nada que agradecerme.

*Amauta* y las publicaciones de *Minerva* se venden en varios puestos, el principal en la librería Nueva. Esos señores perciben el premio que Uds. fijaron. De manera que U. puede tener la seguridad de que mi actividad será completa y alegre para colaborar con U. la obra que se propone (sólo conozco su espíritu; su programa no aunque huelga conocido aquél) y porque me doy cuenta de su importancia.

Aunque venga el Gamonal de las orejas. Su juicio me agrada. Tenía que venir así. Yo soy también blanco de conciencia y gusto de las palabras escuetas. Ha acertado U. y no podría ser de otra manera, puesto que es U. un hombre de corazón y un crítico perspicaz y bien documentado. Precisamente me proponía no llegar al relato al hacer un panfleto: el gamonal, según entiendo, es una composición donde no escasea la vida expresada por una bestia de nervio sensible.

No; nunca tuve la idea de enviarle eso para la publicidad. Conozco las concesiones que una revista tiene que hacer, para subsistir. Yo buscaba su opinión, ésta ha llegado y ha llegado limpia y ventilada y además certísima y me basta, querido compañero. Y gracias le sean dadas por este consejo y los que todavía pueda darme en el curso de nuestra ingenua actividad de escribientes.

Le ruego decir al señor Gerente mis recados respecto a pedidos de libros que le hice, y recomendarle me envíe algunos catá-

logos de obras nuevas que tengo unas diez libreas para comprar libros. Deseo la Revista de Occidente, una colección y una suscripción para el año que se avecina.

Le abrazo cordialmente, compañero Mariátegui. Este movimiento cordial que nos une, tiene entre tantas ventajas, la de aproximar a los hombres, rompiendo las distancias que inventó la cortesía burguesa. Suyo

Churata

Tan pronto como pueda voy a arañarme algo para *Amauta*.

Sin compromiso de publicidad, le remitiré pronto algunos trabajos de muchachos de acá, por si los juzgue de interés. Sobre todo de orden sociológico.

Sabogal me devolvió TOJRAS. Cuánto lamento que su amable solicitud haya llegado tardía.

Otro abrazo.

Le ruego dar El Gamonal a Magda, quien deseo que lo conozca.

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>3</sup>

2 de julio de [1927]

Grande y querido compañero Mariátegui:

Estoy seguro que mis cartas ni mi telegrama llegaron a su poder. Yo recibí el suyo sobre el asunto Pantigoso cuando circulaban los rumores de su prisión. Inmediatamente dirigí un telegrama a Ramírez interrogando por la verdad. A correo siguiente escribí dos cartas, una dirigida a Ud. y otra al amigo que le indico. Si hasta ahora no ha llegado nada a su poder, es seguro que estará en manos de la Policía. Suponiéndolo, nada deslicé en esas comunicaciones que no fuera perfectamente inocente. Aseguraba a usted nuestra solidaridad en esa hora, como ahora lo hago con toda la sinceridad de que somos capaces los serranos o cerreros. Luego me ha venido su carta, que confirma todas mis suposiciones. Desde el primer momento, en efecto, pensé que nada podía ocurrirle, so pena de constatar un completo estrabismo del sentido común en el Gobierno. Nada le digo de los compañeros presos. A ellos todo nuestro afecto. No creo que se les cogiera en infraganti motín. Eso es tan idiota, sobre todo en revolucionarios modernos. En fin.

El noveno número de *Amauta* se pone recién hoy a la venta. Cuando llegó la noticia de su apresamiento, me aseguran los vendedores que fueron amenazados por la policía y yo en previsión de un incautamiento, suspendí la venta hasta hoy que el número circula con la simpatía y curiosidad de todos. —Dígnese usted decir al amigo Ramírez que dos correos más me dispensa

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 295 y 296.

para enviarle el giro del saldo que tengo con la revista. Otro tanto con la cuestión libros.

De cuanto tiene usted la amabilidad de comunicarme en relación a sus planes, nada me impresiona mejor que su idea de ir a Buenos Aires. Estoy completamente convencido que usted no debe esperar a que el Gobierno del país le impida seguir publicando *Amauta*, sino que debe usted alzar anclas con motivo de lo ocurrido y plantarse en esa capital, donde así como se acrecienta su figura de apóstol de una espiritualidad continental autóctona, irradiaría su obra en condiciones que luego la harán indestructible. Acaso, un designio magnético actúa en cuanto viene realizándose y usted tenga que sacrificar su bienestar para darse a la faena más trascendente e histórica que ha acometido hombre alguno de nuestra indoamérica. Por todo lo que luego venga, querido compañero, confío en usted, en sus elementos de vasco y de indio americano y no se olvide de estas verdades que hoy le digo inspirado por el más hervoroso americanismo. En la medida que le admiro le quiero y así quisiera que usted se acreciente en la adversidad de esta emergencia criolla y haga el raid a Buenos Aires, seguro de no ser superado por ahora.

Le abrazo a nombre de todos, de Alejandro, menos de Armaza, el cual es un pobre muchacho burgués, simulador y arribista, tan pobre de imaginación como de honradez y que si le ha pedido algo sólo merece que usted lo desprecie. Voy a referirle un solo detalle que lo pinta. Cuando ustedes me enviaron *Amauta*, salí personalmente a imponerlo y entonces este poeta de una raza que no existe se me enojó como un idiota por el hecho de que pretendí venderle un número de su revista, asegurando que él no compraba cojudeces. Estaba fresco del Buenos Aires frívolo y no se olvidaba de cierto limeñismo amariconado. Creo que sobra con lo dicho. En mi presencia luego compró un número de "Mundo Argentino" para castigarme. Basta, basta. No le referí antes esto porque no influenciara en cuanto al juicio que con-

dujese respecto de ese libro en blando con título rojo como dice Guillermo de Torre.

Una última declaración: estamos con usted incondicionalmente. Antes de irse a B.A. venga por los Andes.—Su compañero.

Churata

Dígale a Blas q. tenían q. ser razones de peso las q. me obligan a faltar con él hasta ahora—Pero q. confío que esta semana le giraré con dirección a Uds.—

Ojalá esta carta llegue a sus manos—Si no... el polizonte o soplón q. la viola reciba el desprecio del suscrito—Arturo Peralta-Puno.

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>4</sup>

Puno, 9 de junio de 1928

Compañero Mariátegui:

Por el último número de “Amauta” me informo de su nueva enfermedad, y es obvio decirle que lo siento mucho, pues ha de ser natural que Amauta se resienta por su ausencia. Anhelo que ésta lo encuentre muy mejorado.

Como le he escrito varias veces sin obtener respuesta le estimaré decirme si recibió o no mis cartas, y si las recibió, como creo, me indique con la llaneza propia de hombres nuevos, la razón de su silencio.

Le adjunto una carta de Mateo Jaika, joven neoinديو que se inicia muy afanoso en el estudio del folklore, como verá usted por los ensayos que le envía. Si este muchacho continúa la ruta que tiene iniciada su profundo conocimiento de la raza aborigen le capacitará para ofrecernos en sazón la novela del altiplano que aún no se ha intentado con ánimo indígena. En todo caso usted juzgará de su mérito dándole cabida en la Revista.

Asimismo van dos dibujos de Diego Kunurana para orlarlos. Diego Kunurana que pronto se va a Cusco a estudiar inkaísmo, es, también, uno de nuestros futuros combatientes. Ocioso es decirle que ambos se aprestan a las líneas de combate social.

¿Puede hacerme usted un bien? Sería éste: hacer poner en la sección Administrativa de la Revista, una nota que diga: “Se notifica a las personas que adeudan a la Agencia de Amauta en Puno, que de no apresurarse a abonar sus cuentas, se publicará sus nombres”. Imágínesse usted que no se dignan estos diablos

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. II, p. 384.

contestar las cartas que se les escriben obligándoles el pago de saldos. Felizmente pude abonar mi cuenta; y ahora quiero conseguir que, si no todo, algo devuelvan. Se lo agradeceré.

Con gran saludo

Churata

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>5</sup>

Puno, 30 de julio de 1928

Compañero Mariátegui:

Me causa mucha alegría saber que los médicos encuentran una forma definitiva de conjurar la enfermedad que tanto lo mortifica. Así ganaremos todos. Usted porque su obra podrá coronarse y nosotros que aprendemos de ella.

Sí me informé por “Babel” de la edición de un ensayo suyo; y también leí en *Vida Literaria* de Bs. As. una referencia al mismo acontecimiento. Claro que ambas publicaciones se refieren a su obra con merecidos elogios.

Ahora estoy esperando recibir personalmente la remisión de *Amauta*, pues a nuestro querido Mamani lo ensoquillaron en el Cuartel, so pretexto de servicio de movilizables durante seis meses, con maniobras de llapa. De manera que mientras dura su ausencia voy a encomendarme del asunto. No obstante ordene usted que siempre rotulen los paquetes con el nombre de INOCENCIO MAMANI. Acabo de recibir un papel del dramaturgo en que me avisa el estado de sus cuentas; por manera que luego voy a liquidar. Ordene usted mientras tanto se remitan 20 ejemplares de *Tempestad en los Andes*, con toda la réclame posible. No será éste el último pedido. También se dignará decir se adjunte a ése este envío. 1 tomo *Escena Contemporánea*; 1 tomo *El Nuevo Absoluto*; 1 tomo, *Kyra, Kyralina*, lo más pronto que se pueda.

Claro es que estamos esperando su artículo para el boletín. Tratándose de cosa sintética como esta hoja, no tiene usted que

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 403 y 404.

verse forzado a escribir mucho, con una página sería de sobra el honor y el provecho.

Voy a enviarle muy luego una ligera apreciación sobre José Malanca, pintor argentino, que actualmente hace pintura indoamericana, con destino a Sevilla. Se trata del pintor que creó la bandera Latino Americana del Apra, en Florencia. Es evidente que usted debe tener noticias de él. Un gran tipo de revolucionario. Este artículo irá acompañado de unas seis fotografías. Malanca visitará luego Lima con el objeto de conocer a los hombres y de exponer. Así tal nota tiene doble importancia para él; pero sobre todo comercial. En Lima no creo que sea posible esperar más.

Debo pedirle un favor en nombre de Alejandro, que se encuentra en las regiones de Carabaya, hace un mes aproximadamente. Y para ello tengo que preguntarle primeramente si personal o por medio de sus relaciones podría usted ejercer alguna influencia en el Gerente de la Caja de Depósitos y Consignaciones a favor de Alejandro. Como siempre esta consulta hecha con absoluta llaneza, espera una respuesta igualmente llana. Para fines ulteriores, entre mis planes estaría tener a Alejandro frente a la Jefatura de la Recaudadora, modo, usted comprende, de controlar la actividad del departamento. En fin, que ya le he dicho una ganzada. Espero su respuesta, y mucho me alegrará que ésta viniera en sentido favorable y lo más pronto posible.

Anhelo, querido compañero, que se conserve usted bueno y que nos vengan pronto sus libros. Acabo de leer el libro de Sánchez sobre literatura peruana. Un monumento cíclico como debe ser una historia de la literatura de América, que eso es la del Perú, tiene a mi juicio, una intuición, aunque incompleta, en ese tomo de Sánchez. Falta el desarrollo, y hay que esperar.

Un gran abrazo y todo mi fervor porque la operación a que se va usted a someter, tenga éxito completo. Su compañero.

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>6</sup>

Puno, 8 de setiembre de 1928

Mi querido compañero:

Tuve el mejor deseo de escribirle antes, pero me han estado atajando innumerables ocupaciones urgentes. Hoy lo hago aprovechando las bodas de Leguía con la imbecilidad de los peruanos. Y mi primer cuidado es enviarle algo para “Amauta”. Deseé mandarle “ATATAKORA”, pero resulta excesivamente largo. Me resuelvo, pues, a enviarle unos fragmentos de “Tojjras”, obedeciendo a una antigua solicitud suya. Cuánto lamento que nuestro amigo Sabogal se halle ausente; él habría tenido sumo acierto para hacerle algunos dibujos a los cuadritos de “Tojjras”. Pero no advierto que tal vez usted se vea privado de insertar esta colaboración, pues, según veo, una vez extractada, adolece de los mismos defectos de El Gamonal. En fin, en todo caso le probaré que mi cariño por “Amauta” es invariable y preferente, y que si ahora no puedo enviarle cosa menos fregada, será después.

Es muy posible que “Tojjras” se edite en los primeros días de Enero próximo, o acaso en los últimos de Diciembre. Diego Rivera, que debe ilustrar sus páginas, según su compromiso, se ha restituido a México, donde seguramente acabará ese trabajo que tenía iniciado. Me aproveché de su noticia, ¿lo recuerda?

Espero que hasta hoy goce usted de mejor salud. ¿Por qué no se resuelve a brincar por los Andes? Verle en Puno, hombre, sería para nosotros una gran alegría. Además parece que usted cierta vez me insinuó lo mucho que le favorecería tal viaje.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 432 y 433.

Muy pronto quedará definitivamente constituida en Puno la “Agencia Titikaka” solventada por don Eduardo Fournier, dueño de la mejor tipografía de Puno. El saldo por remisiones quedará abonado muy luego. Me preocupo en conseguir el mayor número de Amigos de Amauta. Hasta la fecha tengo seis, y deseo llegar a veinte, si no es posible mayor número, pero con pago adelantado que yo me cuidaré de mandarle personalmente, pues deseo así hacer algo bueno a favor de la revista.

Bien. Un abrazo cordialísimo de su compañero. Boletín titikaka, ¿le visita siempre? ¿Qué opinión le merece su labor?

Debo hacerle saber que hasta hoy de las personas a que me he dirigido ofreciendo la edición fina de Amauta, sin militar en nuestras filas, siempre tuvieron para su revista frases de alta admiración y simpatía. Si no ocurre inconveniente alguno, fortuito, tendré pronto el sumo agrado de cumplir mi promesa de colocar la agencia de Amauta en un lugar insuperable con relación a otros departamentos. No deje usted de ordenar la impresión de réclame; esto es siempre de un gran efecto. Si particulariza como hacía antes, en los papeles de Puno que pongan Lugar de Venta. “Agencia Titikaka”, “Tipografía Fournier.-Apartado 55”.

Si va usted a publicar Tojrras, hágalo todo de un golpe. Me da que eso, si pasa, pasa en parvada.

Bien. Otro abrazo

Su compañero

Churata

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>7</sup>

Puno, 10 de septiembre de 1928

Señor José Carlos Mariátegui  
Lima.

Querido compañero:

Ayer le puse una carta adjuntando algunos pliegos de TOJRRAS, por franqueo ordinario; pero veo que olvidé el principal objeto de ella.

Usted me decía que estaba imprimiendo sus ensayos nacionalistas, en un libro. Creo haberlo visto anunciado, también en Amauta. Muy bien. Lo felicito. Pero vamos a lo que yo puedo hacer por ese libro. Es decir, si a usted le parece bien. Tan luego como esté para ponerse a la venta, me hace un telegrama, avisándome el hecho, y yo, por intermedio de la Agencia Titikaka, le hago la debida réclame. Entonces, por telégrafo, también, le pido determinado número de ejemplares. Ya verá usted que busco servirlo, y sobre todo, servir a estos borricos, cuya última genialidad consiste en blindar de metales caros el hocico de la bestia. Ya usted debe saberlo. A la bestia hay que detestarla más que por ella por culpa de sus borregas. ¿Le parece lo dicho? Me hará usted el bien de avisármelo.

Luchamos acá con múltiples y asquerosos enemigos. Puede decirse que entre hundirnos para siempre en el fango, hemos decidido tirarnos a flotar en él. ¡Figúrese el adefesio de obra que hacemos a la legión de rameras que nos joden a diario!

Bueno, un cariñoso abrazo y siempre mis deseos por su magnífica conservación.

Churata

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. II, p. 434.

DE GAMALIEL CHURATA  
A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI<sup>8</sup>

Puno, 24 de abril de 1929

Querido compañero Mariátegui:

Debe usted estar extrañando mi silencio de tantos días. Pero es que la Vida, así, con mayúscula, sigue atacando mis izquierdas revolucionarias y se ha propuesto dejarme limpio el camino de todos los seres que eran mi legado de alegría. Ayer fue Teófano Churata, le siguió muy luego Qemensa Churata, mis hijos, y el 12 de abril a las cinco treintinueve minutos de la madrugada, Brunilda mi compañera, chiquilla que con quince años floridos vino desde Chile a pagar mi tributo a la tierra. Fácil es que piense que tanto golpe si me ha endurecido el cuero me ha puesto también muy dolorida el alma.

Esta es la razón por que no di inmediata respuesta a su cariñosa carta, y por que, sobre todo, no he cumplido con pagar lo que debo. Entre nosotros cabe la confianza y la anécdota. Estamos hechos para la lucha humana, y podemos, por tanto, regalarnos el secreto de las lágrimas y de las llagas. Crea, no obstante, que aunque con tanto retardo, voy a cumplir proletariamente con mi deber. Y ya le tengo dicho con esto todo.

Me cogió la muerte de mi mujer escribiendo un artículo, que por desgracia me salió excesivo, referente a una afirmación de Basadre en "Variedades": "El Vanguardismo que acaso vive sus últimas horas". Se lo enviaré muy luego para "Amauta" y usted lo publicará si le parece bueno.

Cuando tenga tiempo ensayaré tejer un estudio de lo que yo creo más fundamental en Eguren, esto es: su indianidad. El tema

<sup>8</sup> *Ibid.*, t. I, pp. 550 y 551.

es temerario; pero así me agrada. Desde las primeras lecturas que gocé de este poeta, y ya ello corre para más de quince años, siempre lo sentí andino, por sobre la apabullante razón de su costeñismo. Claro que me robustezco en la presunción, y me halago pensando que podría decir mucho en ese sentido.

“Amauta” siempre inmejorable. ¡Cómo pudiera yo ayudarlo pronto! Pero, tenga paciencia. Acaso muy pronto me encuentre en posesión de algunos centavos, y entonces le probaré que mis protestas de fraternidad son sinceras. ¡Acaso, pronto!

Le abrazo con sumo cariño y le reitero el afecto y la adhesión.

Churata

Saludos a los compañeros.

DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI  
A GAMALIEL CHURATA

Lima, 13 de marzo de 1930

Querido Gamaliel Churata:

No he tenido respuesta de Ud. de la que le dirigí con Valdivia, sin duda por su enfermedad, de la que hemos tenido noticia por carta de este compañero. Sé que convalece Ud. en Arequipa, donde yo me había hecho el proyecto de encontrarlo.

Digo que había hecho porque no sé si podré realizar este anhelado viaje al sur. Escribo al respecto a Armando Rivera, con quien le ruego conversar para que lo informe al respecto. Necesito conocer la opinión de Ud. acerca de los puntos que expongo a Rivera en mi carta.

Con gran retraso, he recibido los últimos números del Boletín de la Editorial Titikaka. Tal vez en esta hoja se podría iniciar, con el mayor sentido pedagógico posible, cierta obra de divulgación doctrinal socialista, adecuada a la lectura en las escuelas y grupos indígenas. ¿O cree Ud. mejor una hoja especial? Nosotros hemos pensado ya en una —“El Ayllu”—para todas las comunidades de la República. Pero no sabemos cuándo nuestras posibilidades económicas, siempre exiguas, nos permitirán realizar este propósito.

Trabajamos, como siempre, perseverantemente. En enero, el viaje de un comp. del Cusco estableció cordiales relaciones entre los grupos de Lima y esa ciudad. Le adjunto la copia de tres resoluciones últimas, que se agregan a los puntos programáticos y al plan de organización del P. S. Se ha hecho cargo de la S. G. El compañero E. R. quien le escribirá en breve instándole a que tome Ud. la iniciativa de la constitución formal del grupo de

Puno, que ojalá esté integrado por indios, en la mayor proporción posible. No importa que no sea gente perfectamente adoctrinada. Basta que tenga probada y vigilante consciencia clasista y que quiera trabajar, instruyéndose al mismo tiempo que instruye a las masas.

Como “Labor” está condenada, pensamos sacar en su reemplazo, con el mismo tipo, y la misma fisonomía tipográfica, en todas sus páginas, “La Obra”. Hay que anunciarla desde luego, como quincenario de información e ideas de la Soc. Editora “Amauta”. Lo único que nos hace falta resolver para esto es la cuestión económica.

Recibirá Ud. probablemente una carta de Glusberg, pidiéndole colaboración para un número peruano de “La Vida Literaria” de Buenos Aires. Este número aparecerá con motivo de la invitación que el grupo de escritores de “L. V. L.” me hace para que visite Buenos Aires, invitación que, animado por Waldo Frank, he resuelto aceptar, a fin de que en una clínica bonaerense se me practique al fin la aplicación ortopédica que necesito para salir de esta ya insoportable inmovilidad en una “chaise longue” o una silla de ruedas. Envíe a L. V. L. originales suyos y de Alejandro. Y prepare, también, si le es posible, un envío para otro número peruano en perspectiva: el de “1930” de La Habana.

En espera de sus noticias, muy cordialmente le abraza su amigo y compañero devotísimo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguiluz Ibargüen, Maya [coord.], *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*, México, CEIICH-UNAM/Universidad Mayor de San Andrés, 2009.
- Angenot, Marc, *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Aquézolo Castro, Manuel, *La polémica del indigenismo*, Textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro, Lima, Mosca Azul Editores, 1976.
- Arroyo Reyes, Carlos, “La cruzada indigenista. Pedro S. Zulen y la Asociación Pro-Indígena”, en *Ciberayllu*, 12 de noviembre, 2005. En [www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CAR\\_Cruzada\\_indigenista.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CAR_Cruzada_indigenista.html) (fecha de consulta: 10 de diciembre, 2015).
- Barrera, Trinidad, “Perú, tradición y modernidad, vanguardia e indigenismo”, en *América sin nombre*, núms. 5-6, diciembre de 2004, pp. 31-37.
- Beigel, Fernanda, *El itinerario y la brújula. El vanguardismo estético-político de José Carlos Mariátegui*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, núm. 20, enero-marzo de 2003, pp. 105-115.

- \_\_\_\_\_, *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Bergel, Martín, “La desmesura revolucionaria. Prácticas intelectuales y cultura vitalista en los orígenes del APRA peruano (1921-1930)”, en Carlos Altamirano [dir. y ed.], *Historia de los intelectuales en América Latina, los avatares de la ciudad letrada en el siglo xx*, Buenos Aires, Katz Ediciones, 2010, pp. 301-324.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1986.
- Boletín Titikaka*, 2 vols., ed. facs. dirigida por Dante Callo Cuno, Arequipa, Universidad Nacional de San Agustín, 2004.
- Bosshard, Marco Thomas, “Churata y la narrativa indigenista: del indigenismo ortodoxo hacia el metaindigenismo”, en *Revista de Estudios Bolivianos/Bolivian Studies Journal*, vol. 20, 2014, pp. 90-109.
- \_\_\_\_\_, *Churata y la vanguardia andina*, trad. del alemán de Teresa Ruiz Rosas, pról. de Helena Usandizaga, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2014.
- Bueno, Raúl, “Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana”, en *Hispanamérica*, año 24, núm. 71, agosto de 1995, pp. 35-48.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, 2ª ed., Barcelona, Península, 1997.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsh, posmodernismo*, trad. de María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991.
- Chada Hauría, Irene Nahir, “Vanguardias e indigenismo: el arte en el Perú de principios del siglo xx”, en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, año 6, núm. 23, abril-junio de 2015. En [www.pacarinadelsur.com/home/](http://www.pacarinadelsur.com/home/)

- pielago-de-imágenes/1145-vanguardia-e-indigenismo-el-arte-en-el-peru-de-principios-del (fecha de consulta: 25 de marzo, 2016).
- Chang-Rodríguez, Eugenio, “José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo”, en *América sin nombre*, núms. 13-14, 2009, pp. 103-112.
- Churata, Gamaliel, *El pez de oro*, ed. de Helena Usandizaga, Madrid, Cátedra, 2012.
- Cornejo Polar, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana Editores, 2003.
- De Llano, Aymará, “Boletín Titikaka. Vanguardismo a 3800 metros de altura”, en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 16, núm. 18, Mar del Plata, Argentina, 2007, pp. 139-151.
- \_\_\_\_\_, “Tinkuy en el Boletín Titikaka”, en *Zama*, núm. 8, 2016, pp. 75-83.
- Deustúa, José y José Luis Rénique, *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú, 1897-1931*, Cusco, Centro de Estudios “Bartolomé de las Casas”, 1984.
- El Libertador. Órgano de la Liga Antiimperialista de las Américas, 1925-1929*, edición facsimilar, México, Colegio de Estudios Latinoamericanos-Facultad de Filosofía y Letras-UNAM/Centro INAH Morelos-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 2006.
- Escajadillo, Tomás, *La narrativa indigenista peruana*, Lima, Amaru, 1994.

- Escalante, José Ángel, “Nosotros, los indios” [La Prensa, 3 de febrero de 1927], en Aquézolo Castro, *op. cit.*, pp. 39-52.
- \_\_\_\_\_, “Literatura indigenista” [Mundial, Lima, 4 de marzo de 1927, núm. 351], en Aquézolo Castro, *op. cit.*, pp. 57-59.
- Espezúa Salmón, Doria, “Vanguardismo andino en el *Boletín Titikaka* (1926-1930)”, en CELEHIS-*Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 16, núm. 18, Mar del Plata, Argentina, 2007, pp. 219-245.
- \_\_\_\_\_, “Federico More y la formación de la tradición literaria en el Perú”, en *Letras*, núm. 85, 2014, pp. 149-164.
- Flores Galindo, Alberto, *Buscando un inca, identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.
- Gamaliel Churata. *Antología y valoración*, Lima, Instituto Puneño de Cultura, 1971.
- García, Carlos, “La literatura argentina en el *Boletín Titikaka* (Perú 1927-1929)”. En [alvarosarco-blogspot.mx/2014/08/la-literatura-argentina-en-el-boletin\\_11.html](http://alvarosarco-blogspot.mx/2014/08/la-literatura-argentina-en-el-boletin_11.html) (fecha de consulta: 2 de febrero, 2016).
- García, Uriel, *El nuevo indio*, Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial, 2011.
- Huamán, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*, Lima, Horizonte, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Siete estudios de interpretación de la literatura peruana*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.
- Kapsoli, Wilfredo, *El pensamiento de la Asociación Pro-Indígena*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1980.
- \_\_\_\_\_, *El campesinado peruano: 1919-1930*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.
- Kristal, Efraín, *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

- Lauer, Mirko, *La polémica del vanguardismo 1916-1928*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2001.
- \_\_\_\_\_, “La poesía vanguardista en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 15, 1982, pp. 77-86.
- \_\_\_\_\_, *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Vanguardias, una miscelánea en torno de los años 20 peruanos*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- Leibner, Gerardo, “Indigenismo, autoridad intelectual y jerarquía social: dos reportajes a un indio en *Amauta*”, en *Histórica*, vol. xxvii. 2, 2003, pp. 467-483.
- López Albújar, Enrique, “Sobre la psicología del indio” [*Amauta*, Lima, diciembre de 1926, núm. 4], en Aquézolo Castro, *op. cit.*, pp. 15-21.
- López Lenci, Yazmín, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*, Lima, Horizonte, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año xxxi, núm. 62, Lima-Hanovver, 2005, pp. 143-161.
- \_\_\_\_\_, “La creación de la nación peruana en las revistas culturales del Cusco (1910-1930)”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, núms. 208-209, julio-diciembre de 2004, pp. 697-720.
- Lupi, Juan Pablo, “*Orígenes* ante las vanguardias”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 224, julio-septiembre de 2008, pp. 615-633.
- Mamani, Mauro, *Quechumara. Proyecto estético-ideológico de Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.
- Mariátegui, José Carlos, *Correspondencia (1915-1930)*, ts. i y ii, introd., comp. y notas de Antonio Melis, Lima, Biblioteca Amauta, 1984.

- \_\_\_\_\_, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- \_\_\_\_\_, “El indigenismo en la literatura nacional I” [*Mundial*, Lima, 21 de enero de 1927, núm. 345], en Aquézolo Castro, *op. cit.*, pp. 31-33.
- \_\_\_\_\_, “El indigenismo en la literatura nacional II” [*Mundial*, Lima, 28 de enero de 1927, núm. 346], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 34-36.
- \_\_\_\_\_, “El indigenismo en la literatura nacional III” [*Mundial*, Lima, 4 de febrero de 1927, núm. 347], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 36-39.
- \_\_\_\_\_, “La nueva cruzada pro-indígena” [*Amauta*, Lima, enero de 1927, núm. 5], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 53-55.
- \_\_\_\_\_, “Intermezzo polémico” [*Mundial*, Lima, 25 de febrero de 1927, núm. 350], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 73-77.
- \_\_\_\_\_, “Réplica a Luis Alberto Sánchez” [*Mundial*, Lima, 11 de marzo de 1927, núm. 352], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 81-85.
- \_\_\_\_\_, “Polémica finita” [*Amauta*, Lima, abril de 1927, núm. 6], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 91-93.
- \_\_\_\_\_, “Elogio a *El cemento*”. En [www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el\\_alma\\_matinal/elogio%20al%20cemento.htm#1a](http://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/elogio%20al%20cemento.htm#1a) (fecha de consulta: 22 de abril, 2016).
- \_\_\_\_\_, “Presentación de *Amauta*”, en *Amauta*, año 1, núm. 1, septiembre de 1926. En <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta/htm> (fecha de consulta: 20 de septiembre, 2015).
- Martínez de la Torre, Ricardo, “De la Reforma Universitaria al Partido Socialista”, en *Apuntes para una interpretación marxista de historia social del Perú*, 3 vols. Lima, 1948, t. II, cap. VI, pp. 273-276.
- Melgar Bao, Ricardo, “El universo simbólico de una revista cominternista: Diego Rivera y *El Libertador*”, en *Convergencia*, núm. 21, enero-abril de 2000, pp. 121-143.

- Monguió, Luis, *La poesía postmodernista peruana*, México/Berkeley/Los Angeles, FCE/University of California Press, 1954.
- Moraña, Mabel, *Churata poscolonial*, Lima, Latinoamericana Editores/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2015.
- Nitschack, Horst, “El indigenismo como condición para una literatura nacional: el ejemplo del Perú en la década de los años 20”, en *Lexis*, vol. 14. núm. 2, 1990, pp. 221-239.
- Osorio, Nelson, “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 114-115, enero-junio de 1981, pp. 227-254.
- \_\_\_\_\_, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Pakkasvirta, Jussi, *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú (1919-1930)*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005.
- Pantigoso, Manuel, *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Pita, Alejandra y María del Carmen Grillo, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, en *Temas de Nuestra América*, núm. 54, julio-diciembre de 2013, pp. 177-194.
- Pizarro, Ana [ed.], *América Latina: palabra, literatura y cultura*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_, *La ciudad letrada*, Hanover, Del Norte, 1994.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989.

- Ramos Zambrano, Augusto, *Tormenta altiplánica. Rebeliones indígenas de la Provincia de Lampa-Puno 1920-1924*, Lima, Concytec, 1990.
- Rénique, José Luis, *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos, 1866-1995*, Lima, IEP, 2004.
- \_\_\_\_\_, “Indios e indigenistas en el altiplano sur andino peruano, 1895-1930”, en Maya Aguiluz Ibarguén [coord.], *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*, La Paz, Plural, 2008, pp. 81-112.
- Reynoso, Christian, “Las xilografías de Diego Kunurana. Un acercamiento a la propuesta pictórica del *Boletín Titikaka*”, en *Campo Letrado Editores*, año 4, núm. 5, pp. 86-105.
- Sánchez, Luis Alberto, “Un insensato anhelo de demolición...” [ *Mundial*, Lima, 11 de febrero de 1927, núm. 348 ], en Aquézolo Castro, *op. cit.*, pp. 59-61.
- \_\_\_\_\_, “Baturrillo indigenista” [ *Mundial*, Lima, 18 de febrero de 1927, núm. 349 ], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 69-73.
- \_\_\_\_\_, “Respuesta a José Carlos Mariátegui” [ *Mundial*, Lima, 4 de marzo de 1927, núm. 351 ], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 77-81.
- \_\_\_\_\_, “Punto final con José Carlos Mariátegui” [ *Amauta*, Lima, marzo de 1927, núm. 7 ], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 87-91.
- \_\_\_\_\_, “Más sobre lo mismo” [ *Mundial*, Lima, 25 de marzo de 1927, núm. 353 ], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 94-96.
- \_\_\_\_\_, “‘ismos’ contra ‘ismos’” [ *Mundial*, Lima, 11 de marzo de 1927, núm. 352 ], en Aquézolo Castro, *ibid.*, pp. 97-100.
- Schwartz, Jorge, “Lenguajes utópicos. Nwestra ortografía bangwardista: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”, en Ana Pizarro, *América Latina: palabra, literatura y cultura*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 37-69.
- Soní Soto, Araceli, “César Vallejo y la vanguardia andina”, en *Argumentos*, vol. 20, núm. 55, septiembre-diciembre de 2007.

- En [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-579](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-579) (fecha de consulta: 20 de febrero, 2016).
- Tamayo Herrera, José, *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países andinos (1850-1995)*, Lima, Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*, pról. de Luis E. Valcárcel, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Historia social e indigenismo en el Altiplano*, Lima, Ediciones Treintaitrés, 1980.
- \_\_\_\_\_, “El indigenismo limeño: La Sierra, Amauta, similitudes y diferencias (1926-1930)”, en *Cuadernos de Historia VIII*, Universidad de Lima, 1989, pp. 62-65.
- Terán, Oscar, “Amauta: vanguardia y revolución”, en *Prismas*, vol. 12, núm. 2, diciembre de 2008. Versión electrónica.
- Tauro, Alberto, *Amauta y su influencia*, Lima, Biblioteca Amauta, 1960.
- Unruh, Katherine Vickers, *The Avant-Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism*, 1984 (Tesis de doctorado, Austin, University of Texas).
- Usandizaga, Helena [ed.], *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Valcárcel, Luis E., *Tempestad en los Andes*, Lima, Populibros Peruanos, 1963. [Lima, Editorial Minerva, 1927].
- \_\_\_\_\_, “El problema indígena”, en Manuel Aquézolo Castro, *La polémica del indigenismo, Textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro*, Lima, Mosca Azul Editores, 1976, pp. 22-31.
- Vázquez, María Ángeles, “Las vanguardias en nuestras revistas, 19. Otras revistas de vanguardia peruanas”, en Rinconete, Centro Virtual Cervantes. En [www.Cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/octubre\\_05/31102005\\_02.htm](http://www.Cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/octubre_05/31102005_02.htm) (fecha de consulta: 20 de marzo, 2016).
- \_\_\_\_\_, “La vanguardia en Ecuador a través de sus revistas”, en *Omnibus, Revista Intercultural*, año IX, núm. 43, mayo de 2013.

- En [http://www.omni-bus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/literatura/revistas-ecuatorianas-de-vanguardia.html#\\_ftn1](http://www.omni-bus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/literatura/revistas-ecuatorianas-de-vanguardia.html#_ftn1) (fecha de consulta: 20 de marzo, 2016).
- Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1986.
- Veres Cortés, Luis, “Periodismo político y cultural en la década de los 20: el *Boletín Titikaka* y la propaganda”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 34, 2006. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/titikaka.html> (fecha de consulta: 10 de agosto, 2015).
- \_\_\_\_\_, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Valencia, Facultad de Filología-Universitat de València, 2001 (Cuadernos de Filología, Anejo XL).
- \_\_\_\_\_, “Literatura y política en la década de 1920: el *Boletín Titikaka* y la propaganda”, octubre de 2006. En <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104702> (fecha de consulta: 20 de agosto, 2015).
- Vich, Cynthia, *Indigenismo de vanguardia en Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Fondo Editorial FUCP, 2000.
- Vilchis Cedillo, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, México, América Nuestra-Rumi Maki, 2008.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- Wise, David, “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (1926-1930)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, núm. 20, 1984, pp. 89-100.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Banco Central de la Reserva del Perú, 2002.

- \_\_\_\_\_, “Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, núm. 53, Lima-Hannover, 2001, pp. 185-198.

