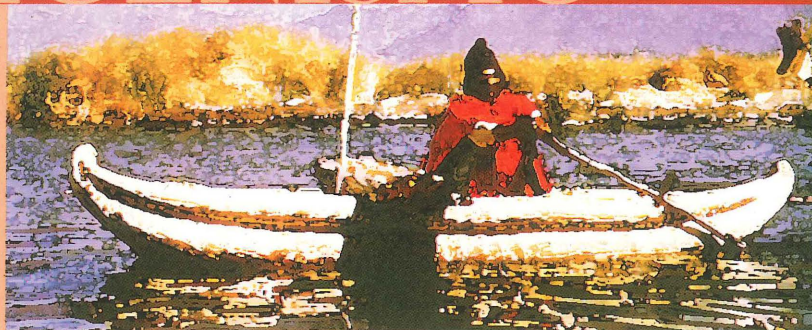


Cynthia Vich

INDIGENISMO

DE VANGUARDIA

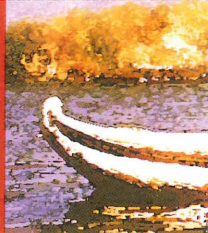


EN EL PERÚ

Un estudio sobre el *Boletín Titikaka*



Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2000



A partir del análisis del *Boletín Titikaka*, órgano de expresión del grupo puneño «Orkopata», este libro ofrece una valiosa reconstrucción del debate intelectual peruano e hispanoamericano en las primeras décadas del siglo XX. Como señala la autora en su Introducción, su propósito es «proponer la revista de Puno como un espacio de intervención de la *intelligentsia* en la esfera pública, y descubrir desde ahí los modelos de intelectualidad, los cánones estéticos y las posturas ideológicas que se estaban planteando en su momento».

Este libro, que debemos considerar pionero en su género, presenta y discute temas que desvelaron a los intelectuales del *Boletín Titikaka* y que aún mantienen viva su urgente actualidad: la búsqueda y la definición de la identidad nacional y latinoamericana, la reivindicación del hombre y de la cultura del ande, el surgimiento de una «vanguardia nativista» fuera de las tradicionales áreas urbanas de poder, el desarrollo de una novedosa poética encarnada en las obras de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat, los proyectos pedagógicos orientados a reformar el sistema educativo de los indígenas y la valoración de las lenguas quechua y aimara.

INDIGENISMO DE VANGUARDIA EN EL PERÚ

**INDIGENISMO DE VANGUARDIA EN EL PERÚ:
UN ESTUDIO SOBRE EL *BOLETÍN TITIKAKA***

Cynthia Vich



**Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2000**

Primera edición: marzo del 2000

*Indigenismo de Vanguardia en el Perú:
un estudio sobre el Boletín Titikaka*

Diseñador de la carátula: Enrique Ottone

Diagramación: Cecosami

Copyright © 2000 por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18,
San Miguel. Apartado 1761, Lima 100, Perú.
Telfs. 460-0872, 460-2870, 460-2291, anexos 220 - 356

ISBN: 9972-42-183-X

N° de Depósito Legal: 1501032000-0667

Prohibida la reproducción de este libro
por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.
Lima, marzo del 2000

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*Para mis padres,
que me siguen
enseñando a querer*

*Para mi esposo David
y mi hijo Sergio,
con quienes intento
poner en práctica
lo aprendido*

AGRADECIMIENTOS

Agradecerle a todas las personas que me brindaron su apoyo y su ayuda durante el proceso de maduración y escritura de este libro no es tarea fácil, pero quisiera que estas líneas sirvan como testimonio de gratitud y afecto. En primer lugar quiero mencionar a la persona sin cuyo empuje este libro hubiera tardado mucho más en escribirse: mi hermano Víctor Vich. Su crítica a mi tesis de doctorado y su determinación para que escribiera un libro sobre el mismo tema me comprometieron inmediatamente a comenzar la tarea. Se lo debía. Ahora me hace muy feliz compartir con él los resultados de tantas cartas y conversaciones.

Fue para mí un privilegio contar con la asesoría de Antonio Cornejo Polar, cuya generosidad y sabios consejos me guiaron en los momentos iniciales de esta investigación y se mantuvieron a lo largo de su escritura. Asimismo, quiero expresar mi deuda con Raúl Bueno, quien generosamente leyó el manuscrito y me brindó valiosos comentarios y sugerencias. También le doy las gracias al Fondo Editorial de la Universidad Católica, y a Luis Jaime Cisneros y Beatriz Maucchi, quienes acogieron con entusiasmo el manuscrito.

Quisiera agradecer también a Will Corral y Adrienne Martín, profesores y amigos, por sus consejos en las distintas etapas de este proyecto, así como a dos de mis amigos más queridos: Pedro Pérez del Solar, excelente lector e interlocutor, y Eduardo Chirinos, cuya experiencia es un estímulo para mí. Ambos supieron acompañarme y animarme a lo largo de este trabajo. A ellos, y a María Blume y Jeannine Montauban, mi más profundo agradecimiento por su amistad de siempre.

Finalmente, quiero darle las gracias a mi esposo, David Montano, que siempre estuvo muy ilusionado con la publicación de este libro. Y también a mis padres, Fina y Víctor Vich, por su ejemplo de constancia, tenacidad y amor incondicional. Gracias.

ÍNDICE

Introducción	13
Capítulo 1: El <i>Boletín Titikaka</i> : génesis y composición	21
1.1. Gamaliel Churata, el grupo Orkopata y el Boletín Titikaka	21
1.2. Estructura y avatares de la revista	31
Capítulo 2: Hacia un nuevo discurso intelectual	39
2.1. La nueva tradición del pensamiento nacional	43
2.2. El «indigenismo vanguardista» y la dimensión continentalista	54
Capítulo 3: El debate indigenista	69
3.1. Dimensiones del fervor indigenista	83
3.1.1. El andinismo de Federico More	89
3.1.2. La propuesta de Valcárcel	92
3.1.3. El «nuevo indio» de García	95
3.1.4. Las relaciones con Mariátegui y Haya de la Torre	100
Capítulo 4: La poesía y la narrativa en el <i>Boletín Titikaka</i>	105
4.1. La poesía de Alejandro Peralta	108
4.2. «Un mosaico de paradojas»: otras contribuciones poéticas	124
4.3. La narrativa	157

Capítulo 5: La dimensión pedagógica del proyecto	169
5.1. «La Pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu»	173
5.2. El «Plan Programa de la Escuela Ambulante Indígena de Ilave»	176
5.3. La «Ortografía Indoamericana»	184
Capítulo 6: La revista como vehículo de modernización: rol y alcances del <i>Boletín Titikaka</i>	195
6.1. La revista como espacio textual	196
6.2. Papel de las revistas en el proceso de modernización cultural latinoamericana	201
6.3. La cosmopolitización del <i>Boletín Titikaka</i> : colaboraciones externas y red de canje	208
6.3.1. El diálogo con Lima	209
6.3.2. Las conexiones en provincias	215
6.3.3. Las conexiones internacionales	220
6.3.3.1. México, Centroamérica y el Caribe	220
6.3.3.2. América del Sur	226
6.3.3.3. La comunicación con Europa	238
Apéndice	243
1. Revistas que eran canjeadas por el <i>Boletín Titikaka</i>	245
1.1. Revistas peruanas	245
1.2. Revistas extranjeras	246
2. Colaboradores del <i>Boletín Titikaka</i>	250
2.1. Textos	250
2.2. Ilustraciones	264
3. Libros reseñados en el <i>Boletín Titikaka</i>	265
Bibliografía	269

INTRODUCCIÓN

Sólo en tiempos muy recientes, la crítica que se ha aproximado al estudio del indigenismo y de la vanguardia en América Latina ha expresado la necesidad de un estudio más profundo de la gran cantidad de revistas que formaron el entramado intelectual de finales de los años veinte. En general, hasta el día de hoy es poca la atención que se le ha brindado a las publicaciones periódicas como reveladores vehículos de acceso a la dinámica específica del campo cultural e intelectual del momento. En este sentido, y para el caso hispanoamericano en particular, el proyecto más ambicioso quizás haya sido el de Boyd Carter (1968); quien hace ya treinta años propuso una revisión de la historia literaria del continente a partir del estudio de la gran cantidad y variedad de revistas que caracterizaron los diferentes períodos y movimientos culturales de cada país. Pero dada la densidad del tema —y el alto nivel de especialización requerido para abordarlo exhaustivamente— el estudio de Carter resulta inevitablemente *panorámico*, creando la necesidad de investigaciones más profundas y minuciosas que se enfoquen en el papel de las revistas en períodos claves de la formación cultural latinoamericana. Tal es el objetivo de este libro, originalmente mi tesis de doctorado en la Universidad de Stanford, California. Mi propósito ha sido reconstruir —a partir del análisis detallado de una revista específica— los diferentes aspectos que caracterizaron el debate intelectual peruano y latinoamericano en el contexto de la modernización que tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo XX.

En el caso específico del *Boletín Titikaka*, algunos artículos y dos trabajos monográficos han destacado su importancia en el contexto

del movimiento vanguardista latinoamericano.¹ Por otro lado, no es arriesgado afirmar que después de *Amauta*, el *Boletín* podría considerarse como la más importante revista indigenista peruana de su época.² Dada la variedad de los temas que se discuten en sus páginas, y sobre todo teniendo en cuenta la activa participación de intelectuales de todo el continente, la revista de Puno es el testimonio fascinante de un complejo proceso de reajuste del canon motivado por movimientos culturales tan importantes como la vanguardia y el indigenismo.

El *Boletín Titikaka* apareció como expresión del grupo Orkopata; una de las muchas asociaciones de intelectuales que, desde provincias, buscaban articular su posición en el debate sobre la identidad nacional y continental que dominó la discusión latinoamericana de ese entonces. Muchos críticos han considerado a la vanguardia como un espacio de cosmopolitización y *asimilación* pasiva de lo extranjero, en oposición a un arte de reivindicación ideológica y registro nacional que en el Perú tomó el nombre de indigenismo. El estudio que presento insiste en la necesidad de una comprensión más profunda de los espacios de coexistencia de estas dos tendencias. Es más, el caso del *Boletín Titikaka* es sólo un ejemplo de los muchos que ratifican que el aporte fundamental de la cultura latinoamericana de esta época fue precisamente el de crear un arte esencialmente heterogéneo, que buscó rescatar la tradición regional desde la perspectiva de la modernidad técnica (e incluso temática) que proponía la estética vanguardista.

El estudio de una revista como el *Boletín Titikaka* también nos permite apreciar el papel que tuvo el periodismo en la configuración del nuevo modelo de intelectual que se estaba formando. Se trataba

¹ Me refiero a tesis doctorales como la de Unruh (1984) o la mía (Vich 1995) y a artículos como el de David Wise (1984), por ejemplo. La importancia del *Boletín* ha sido subrayada por muchos otros críticos en diversos artículos sobre la vanguardia latinoamericana y sobre el indigenismo peruano.

² Entre otros críticos especializados en el tema, Tomás Escajadillo (1994: 37 y 96) ha insistido en la importancia del *Boletín* como fuente esencial para una comprensión seria y profunda del indigenismo peruano.

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. Contradiciendo una aproximación que ha visto sólo en las capitales o en los centros urbanos principales el surgimiento de núcleos modernistas y de vanguardia, el *Boletín Titikaka* es testimonio de que los impulsos de renovación en el arte y en la literatura latinoamericana llegaron y partieron mucho más allá de las grandes urbes. Además, el *Boletín* muestra la gran cantidad de revistas *periféricas* con las que se realizaban canjes, formando una vasta red de intercambio cultural que se regía de manera bastante horizontal. Esto prueba que en los márgenes geográficos las renovaciones literarias no sólo se experimentaron tan intensamente como en las grandes ciudades, sino que los cambios se llevaron a cabo de manera completamente distinta, combinándose con muchos otros elementos propios de su horizonte cultural inmediato. Regiones tan marginales como Puno fueron el lugar de nacimiento de propuestas plenamente originales en tanto que surgían de una relación dialéctica entre la cultura local y las influencias que venían de fuera, en un auténtico proceso de transculturación. De alguna manera, el *Boletín Titikaka* es una excepción a la constante planteada por Ángel Rama, quien afirmó que las culturas internas reciben las influencias transculturadoras desde las capitales o, en todo caso, desde los puertos.³ A pesar de los estrechos vínculos entre el *Boletín* y *Amauta* —el principal eje modernizador de la cultura peruana de esos años—, la revista puneña no dependía verticalmente de la de Mariátegui, y sus conexiones con la intelectualidad nacional y extranjera (y con las novedades que éstas traían) se realizaron por diversos caminos. En este sentido, es importante recordar que el indigenismo fue el primer movimiento de la historia cultural peruana basado en una vigorosa interacción entre la capital y las provincias. Desde esta perspectiva, la integración del movimiento indigenista peruano (a pesar de las tensiones y de

³ Cabe anotar que el mismo Rama señaló otra excepción a su propia regla: el caso de la revista *Voces* de la costa colombiana, que promovió una apertura universal y una cultura cosmopolita que no parecía interesarle al grupo «Los Nuevos» de Bogotá (Rama 1987: 36).

las diferencias específicas entre los diversos grupos) logró superar el verticalismo de la dinámica entre el centro y la periferia.

Entre la producción intelectual de la época, el *Boletín Titikaka* se distingue como agente difusor y creador de su propio discurso. *Creador* en tanto fue exposición del trabajo de aquellos que se iniciaron en sus páginas, o de otros que tuvieron en la revista un gran apoyo para no permanecer en el anonimato. *Difusor* en tanto la misma existencia de la revista fue un estímulo para la producción artística e ideológica y para su circulación dentro de una determinada *comunidad de cultura*.⁴ Uno de los principales roles que cumplió el *Boletín* fue el de actuar como vehículo para la formación y la divulgación de la producción de artistas y estudiosos que buscaban coordinar, gracias a la misma revista como instancia cohesionadora, sus particulares visiones sobre los avatares culturales, sociales y políticos del día. Proyectos como el *Boletín* sobrepasan una concepción demasiado estrecha de la labor periodística, concepción que se limita a entenderlos únicamente en función de la materialización en una publicación determinada. Mi intención en este libro es más bien proponer a la revista de Puno como la apertura de un espacio de intervención de la *intelligentsia* en la esfera pública, y descubrir desde ahí los modelos de intelectualidad, los cánones estéticos y las posturas ideológicas que se estaban planteando en su momento.

El libro está dividido en seis capítulos y un apéndice final en el que se registran todas las reseñas de libros y revistas que formaron la amplia red de canje del *Boletín*, así como los nombres de todos los colaboradores (de textos y de ilustraciones) que participaron en sus páginas. En el primer capítulo mi objetivo ha sido elaborar una suerte de ficha informativa sobre la revista de Puno. En consecuencia, me detengo brevemente en algunos aspectos de la biografía de su fundador-director que ayudan a entender la naturaleza del proyecto

⁴ Refiriéndose a la revista *Marcha*, Hiber Conteris rescata este término de la *Sociología de la literatura* de Escarpit para describir un núcleo asociativo de productores y público lector que se reconocen, a través de distintos signos de identificación (un enfoque, una terminología, etc.), como miembros de una misma comunidad de intereses (Conteris 1968: 30).

del *Boletín*. El surgimiento de Orkopata como grupo intelectual, sus miembros y el contexto inmediato de la revista en la región puneña son otros de los puntos que presento en esta sección. Luego paso a describir la estructura compositiva de la revista; es decir, las secciones que la subdividen y los diversos cambios que sufrió a lo largo de sus cuatro años de duración.

El segundo capítulo se aparta un poco de la revista en sí para enfocarse en la discusión sobre la identidad nacional y continental, tema que constituye la base del proyecto cultural del *Boletín*. En primer lugar, explico las consecuencias que en la esfera discursiva peruana tuvo el desarrollo de un sector intelectual de procedencia mestiza y de clase media. Al enfoque hispanista que hasta principios de siglo había dominado la imaginación sobre el Perú y los peruanos, le sucedió una visión que por primera vez se centraba en el componente indígena como elemento fundamental para la formación de la nacionalidad. Esto iba de acuerdo con el movimiento de revaloración de la herencia autóctona americana que estaba en pleno desarrollo en todo el continente. Sobre todo durante los años veinte, cuando el esplendor de la cultura y el modelo económico del capitalismo occidental estaban en su punto más alto, América Latina se encontró explorando sus alternativas de modernización: así surgieron propuestas como la del «indigenismo vanguardista» que intentaron combinar el rescate de la tradición y la reivindicación de los sectores marginados de la sociedad, con las pautas de desarrollo que planteaban las civilizaciones *modernas* y su seductora tecnología. El análisis de todo este complejo proceso de modernización, así como del énfasis puesto por los intelectuales de la época en la idea de la comunidad latinoamericana, forman el tema central de este capítulo.

El tercer capítulo presenta los distintos textos que forman el debate indigenista al interior del *Boletín*. La reivindicación del hombre y de la cultura del ande fue el eje de la temática de la revista —especialmente en el caso de los textos programáticos— y de ahí que me detenga a comentar las diversas dimensiones del fervor indigenista que se aprecian en las notas editoriales, proclamas y demás ensayos en general. Luego paso a revisar la postura de la revista en torno a las

propuestas de los más prominentes indigenistas del momento. Ya sea a través de colaboraciones directas o de las reseñas a sus obras, la presencia de los planteamientos de Luis E. Valcárcel y J. Uriel García es clave en este aspecto. De igual importancia resulta la revisión de las relaciones establecidas entre el *Boletín* y líderes como Mariátegui y Haya de la Torre.

Paralelo al desarrollo de sus afinidades ideológicas en el campo indigenista, la revista presenta una gran cantidad de poemas y narrativa de ficción a las que presento en el capítulo cuarto como la propuesta estética del *Boletín*. La gran parte de este capítulo está dedicada al análisis de la poesía, ya que ésta es la que notoriamente predomina en las páginas de la revista. Al respecto, el comentario sobre la poesía de Alejandro Peralta ocupa un lugar privilegiado por dos motivos: por un lado los poemas de *Ande* y los comentarios sobre este poemario tienen una presencia central en la configuración del *Boletín*, y por otro, el análisis de varios de estos poemas me permite explicar la naturaleza del «indigenismo vanguardista» en el campo de lo estético. Continúo esto más adelante en el caso de un texto de Carlos Oquendo de Amat. En cuanto al resto de las colaboraciones poéticas, lo que me ha interesado ha sido presentar algunos ejemplos que permitan apreciar la gran variedad de estilos que convivieron en el espacio de la revista. La parte final de este capítulo está dedicada a la narrativa, cuya presencia es significativamente menor.

El capítulo quinto se concentra en uno de los aspectos más originales del proyecto modernizador del *Boletín*: me refiero a la dimensión pedagógica, por medio de la cual se fomentaba tanto el estudio y la discusión de ciertos temas claves (los idiomas quechua y aimara, por ejemplo), como el desarrollo de singulares proyectos para reformar el sistema educativo de los indígenas. Por ser expresión de esa original mezcla entre el espíritu de vanguardia y los contenidos ideológico-culturales del indigenismo, destaca en esta sección la propuesta de la «Ortografía Indoamericana».

Finalmente, el último capítulo del libro se dedica a explorar las particularidades y el papel desempeñado por las revistas en momentos claves de la historia latinoamericana. Tal fue el caso del proceso de modernización ocurrido durante las primeras décadas del siglo XX.

En el contexto de los efectos cosmopolitizadores que siempre han tenido este tipo de publicaciones, en este capítulo final me dedico a examinar la extensa red de relaciones establecidas por el *Boletín* con publicaciones y grupos intelectuales dentro y fuera del continente americano. A través de la mayor o menor presencia de ciertos nombres, o del intercambio de colaboraciones con uno u otro grupo, pueden apreciarse las afinidades de la revista con respecto a temas claves de la discusión latinoamericana de ese entonces.

En suma, el *Boletín Titikaka* es testimonio de la respuesta que un sector de la intelectualidad peruana y latinoamericana le dio a la ofensiva cultural y económica de occidente en ese entonces. Asimismo, es la expresión de un significativo cambio en la composición de los sectores encargados de elaborar los discursos nacionales de la gran mayoría de los países latinoamericanos. El objetivo era elaborar un proyecto de «liberación cultural», basado en la ideología americanista tan popular en ese entonces. Este proyecto consistía en el reclamo de la independencia cultural del continente, y en la elaboración y propagación de una serie de nociones esencialistas sobre su identidad. A través de mi estudio, y desde luego tomando en cuenta los límites de toda aproximación parcial, espero poder contribuir al entendimiento de una época tan decisiva en el devenir estético e ideológico del Perú y de toda América Latina.

CAPÍTULO 1

EL *BOLETÍN TITIKAKA*: GÉNESIS Y COMPOSICIÓN

1.1. Gamaliel Churata, el grupo Orkopata y el *Boletín Titikaka*

Como parte inicial de mi estudio sobre el *Boletín Titikaka* y su contexto, en este primer capítulo me ocuparé de presentar cuáles fueron las condiciones que propiciaron el surgimiento del grupo Orkopata, con qué tipo de conceptualizaciones y aspiraciones se concibió y concretó la idea de formar el *Boletín*, y cuál fue su organización estructural.

El *Boletín Titikaka* estuvo co-dirigido por los hermanos Arturo y Alejandro Peralta, aunque se ha reconocido que fue Arturo (bajo el seudónimo de *Gamaliel Churata*¹) el que ejerció las funciones de director. Recientes estudios² le están prestando una atención antes negada a la obra de este puneño, tan ignorado por la historia literaria peruana que hasta era más conocido en Bolivia que en el Perú.³ Las razones de esta marginación, si bien pudieron estar asociadas a que

¹ Desde este momento, me referiré a Arturo Peralta utilizando su seudónimo, ya que así es como firma en todas sus colaboraciones al *Boletín*.

² Un ejemplo es el de Miguel Ángel Huamán (1994) quien propone una interpretación de la obra principal de Churata, *El pez de oro*.

³ En su ensayo «Literatura Boliviana», Fernando Diez de Medina señala que son alrededor de seis mil artículos y crónicas de Churata los que se encuentran desperdigados en periódicos y revistas de Bolivia (Vázquez: 433). Sobre estos, se espera el trabajo de estudio y recopilación anunciado por Guisella González y Juan Carlos Ríos.

Churata vivió en Bolivia por más de treinta años, también han tenido que ver con factores decisivos en la elaboración del canon literario peruano: el centralismo limeño, la precariedad del sistema editorial y el radical hermetismo de su obra.

Lo cierto es que, tanto como promotor cultural en el *Boletín Titikaka*, como en su labor gestonaria de otros grupos (Gesta Bárbara y Resurgimiento, por ejemplo), Churata ejerció una función de agitador intelectual similar a la de Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui en sus propios contextos. El liderazgo ejercido por estas personalidades los hizo capaces de concertar a una serie de individualidades con quienes articularon proyectos intelectuales como *Colónida*, *Amauta* y el *Boletín Titikaka*. Estas publicaciones dinamizaron el acontecer cultural de su época y propiciaron el debate a varios niveles. En el caso de la revista puneña, Churata no necesitó estar en París, ni siquiera en Lima para que su actuar fuera efectivo. Desde Puno, el *Boletín* salió con regularidad y logró distribuirse por todo el continente. Esta consideración es primordial para apreciar los logros del *Boletín*, sobre todo si se piensa que la revista tuvo su momento de esplendor y sus mayores efectos cuando el acceso a «la capital», era percibido como inevitable para todo éxito.

Una de las consideraciones que más sorprende del *Boletín* es el lugar en el que surgió. La región de Puno, localizada en la meseta del Collao a alturas entre los 3,500 y 4,000 metros sobre el nivel del mar y con un clima extremadamente violento, ha sido calificada por muchos como el Tibet peruano. El aislamiento de esta zona, su carácter rural, y el hecho de haber sido siempre el departamento con la más grande población indígena del país (y por lo tanto, con un nivel de analfabetismo muy elevado), no fueron obstáculos para la formación de un núcleo de intelectuales vanguardistas. Durante los años en que el grupo Orkopata publicó su revista, la ciudad de Puno —capital del departamento— tenía una población menor de 12,000 habitantes, no existía universidad y sólo contaba con una escuela secundaria: el Colegio San Carlos (Tamayo Herrera 1982: 93).

Sin embargo, como lo han documentado varios estudiosos, durante las primeras décadas del siglo XX el aislamiento de Puno se vio roto por una serie de fenómenos que renovaron fundamentalmente el ambiente cultural y político de la región. Uno de éstos fue la llegada de los misioneros adventistas, quienes iniciaron un proyecto educativo

que dirigió la instrucción del 44% de la población escolar del departamento (Flores Galindo 1988: 296). Estos religiosos se vincularon a la lucha por la independencia económica del indio y le brindaron oportunidades de desarrollo educativo, de cuidado médico y de desarrollo económico, abriendo mercados alternativos a aquellos controlados por los hacendados. Por estas razones, poco a poco se fue formando una comunidad de acción entre los adventistas y los líderes defensores del indio,⁴ lo que fue fundamental para la formación del campo cultural en la región. Un ejemplo bastante ilustrativo es el del amauta cacique Manuel Zúñiga Camacho Alca, quien se vinculó a una pareja de misioneros («los Stahl»), y fundó una «Escuela Libre» clandestina en su casa en Utawilaya (Platerías, Puno) en 1902.⁵

Otro de los factores que propiciaron esta efervescencia intelectual en la región fue la labor pedagógica y de activismo educacional realizada por José Antonio Encinas, quien fue maestro de muchos de los que posteriormente integrarían el grupo Orkopata. Encinas fue director de la Escuela Elemental 881 de Puno entre 1907 y 1911, y su influencia en el alumnado fue fundamental en el desarrollo de la posterior *intelligentsia* puneña de los años veinte. La perspectiva humanista de Encinas comprendía las ideas de Rousseau, Froebel y Pestalozzi y se basaba en la libertad intelectual como base para el desarrollo infantil. Por otro lado, durante este período muchos graduados de la Escuela Normal de Varones de Lima llegaron a Puno con las últimas innovaciones pedagógicas de Europa y los Estados Unidos. La presencia de estos docentes elevó significativamente el nivel educativo de la región puneña y propició el desarrollo de una interesante generación de intelectuales.

⁴ En *Tempestad en los Andes*, por ejemplo, puede apreciarse cómo un indigenista como Valcárcel valoró al adventismo como uno de los ejes del desarrollo educativo indígena. Sin embargo, en el mismo texto (y también en otros de su autor) pueden encontrarse opiniones contrarias, que si bien reconocen los beneficios de las misiones adventistas, advierten en ellas al imperialismo norteamericano, al que se acusa de tener intereses contrarios a cualquier tipo de reivindicación indígena. Véase Dora Mayer de Zulen, «La instrucción en la República» y José Carlos Mariátegui, «Prólogo», ambos en Valcárcel (1928). También consultar «El factor religioso» en Mariátegui (1928) y García (1937: 81).

⁵ Para más información sobre Camacho Alca y sus actividades en conjunción con los adventistas, véase Teel (1989).

Finalmente, este tipo de avances en el campo educativo-ideológico estuvo acompañado por el crecimiento de una clase media que ya había empezado a surgir desde el siglo pasado como resultado de diversos factores. El primero —y más importante— fue la construcción del Ferrocarril del Sur (1874-75), que al unir Puno a Arequipa rompió en algo el aislamiento de la ciudad altiplánica y propició cierto nivel de interacción entre ambas ciudades. Otro factor clave fue el inicio de la navegación a vapor en el lago Titikaka (ocurrido en 1869), así como el auge del comercio lanero. Sin embargo, aunque estas actividades contribuyeron a la dinamización regional, estaban controladas casi por completo por el capital extranjero norteamericano. Por lo mismo, la modernización resultante fue bastante superficial, dejando intacto al régimen latifundista que incluso se vio reforzado por el imperialismo neocolonial. La que sí se benefició fue una nueva clase de comerciantes, de la cual surgieron muchos de los representantes de la intelectualidad regional.

La familia Peralta perteneció a esta nueva clase media puneña. Don Demetrio Peralta, el padre de Arturo y Alejandro, tenía un exitoso taller de artesanía de calzado y era muy conocido y respetado en su medio (Romero 1971: 426). Originalmente católico, Demetrio Peralta entró al activismo protestante y llegó a ser cofundador de la primera congregación adventista de la ciudad. Sin embargo, poco después retornó al catolicismo y la familia entera volvió a sus estrechos vínculos con la iglesia católica. Todas las hijas de don Demetrio terminaron en monasterios.

El activismo religioso de la familia Peralta es un dato clave para rastrear la génesis de la perspectiva misticista con la que Churata emprendió su proyecto de crear una literatura verdaderamente americana. En cualquiera de sus textos salta a la vista lo que González Vigil (1983) ha llamado «la asunción “desde dentro” del legado mágico y mítico de los Andes».⁶ La cosmovisión churatiana está completamente imbuída del animismo característico de la cultura andina y

⁶ González Vigil señala esta característica como un claro anticipo de lo que Carpentier llamará «lo real maravilloso» y que Arguedas desarrollará a partir de *Los ríos profundos*.

de un impulso religioso que proyecta al ser humano con la naturaleza. En los textos de Churata todo adquiere dimensiones míticas, y la grandiosidad de un proyecto como *El pez de oro*, por ejemplo, revela su deseo de elaborar el *gran texto* religioso-cultural, la *biblia* de la cultura andina de todos los tiempos.

Desde niño, Arturo Peralta fue un autodidacta que leía y recitaba ante los demás estudiantes el Antiguo y Nuevo Testamento. Por eso sus amigos de la escuela lo llamaron con el bíblico nombre de *Gamaliel* (que posteriormente decidió conservar, agregándole el vocablo aymara *Churata* que significa *iluminado, dotado, predestinado*). Junto a los clásicos griegos y romanos, Churata leía las *Confesiones* de San Agustín y los textos de Spinoza y Vives. Posteriormente, también las lecturas de Whitman y de Nietzsche saldrán a relucir en su discurso. Cuánto haya de mito o de realidad en su biografía es imposible precisar, pero quienes lo conocieron en su juventud se remiten a él como una suerte de predicador alrededor del cual se formaba «un cenáculo de oyentes afectuosos e íntimos» (Romero 1971: 427).

Como todos los puneños de su generación, Churata estudió en la Escuela Elemental 881 dirigida por Encinas, y luego se trasladó al Colegio Nacional de San Carlos. Al finalizar la secundaria, en lugar de irse a la Universidad San Agustín de Arequipa donde se concentraba la mayor parte de la intelectualidad sureña, Churata se quedó en Puno colaborando con el periodismo local. Este tipo de desvinculación con la institución académica, y la consecuente creación de espacios alternativos, no fue un rasgo exclusivo de la actividad intelectual de Churata. Así como Mariátegui, que insistía en su «carácter extra-universitario y, tal vez, si hasta anti-universitario» (1984, II: 332) o Valdelomar, que prefería los salones del *Palais Concert* para reflexionar sobre el arte y la literatura, Churata también eligió espacios distintos a las aulas universitarias para desarrollar sus diferentes actividades. Al respecto, es interesante notar que ya desde fines del siglo XIX existió en Latinoamérica una tradición intelectual que no se vinculó a la institución académica. Frente al academicismo de la carrera literaria de Andrés Bello, por ejemplo, se opuso el activismo alternativo de Darío, Herrera y Reissig y muchos otros que eligieron diversos

caminos. Este tipo de intelectuales proliferó sobre todo a partir del modernismo: usualmente, los escritores se agrupaban alrededor de un líder y adoptaban un nombre colectivo con el que se hacían conocidos. Por lo general, las actividades grupales iban desde la tertulia literaria cotidiana hasta la publicación de revistas representativas del grupo, de manera similar a como se hacía en los círculos intelectuales europeos. Este fue el caso de Orkopata y su *Boletín Titikaka*.

No es mi propósito hacer una revisión exhaustiva de la biografía o la carrera literaria de Churata, pero sí es importante señalar aquí que el *Boletín* no fue la primera ni la única revista cultural que impulsó. En 1915, Churata cohesionó al grupo Bohemia Andina, que entre 1917 y 1919 publicó la página literaria conocida bajo el nombre de *La Tea*. Como director de esta revista, Churata adoptó el seudónimo de *Juan Cajal*. Entre los colaboradores de *La Tea* se encontraban muchos de los que más tarde formarían parte del grupo Orkopata; todos firmaban con seudónimos y ejercían un elitismo literario a la más pura usanza modernista. La influencia de Valdelomar fue decisiva en la configuración de este grupo, y así lo confirma la visita que el *Conde de Lemos* realizó a Puno en 1919, y que aparece registrada en las páginas de *La Tea*.⁷

Posteriormente, durante su estadía en Potosí, Churata dirigió al grupo Gesta Bárbara. A esta agrupación pertenecieron importantes figuras del panorama cultural boliviano, como el narrador y crítico Carlos Medinacelli, el cronista literario Walter Dalence y el dramaturgo Alberto Saavedra Nogales. Gesta Bárbara publicó una revista del mismo nombre, que años más tarde canjeó con el *Boletín*. A diferencia de *La Tea*, las actividades de Gesta Bárbara eran la militancia vanguardista y un creciente interés por las preocupaciones sociales asociadas al indígena y su cultura. Este fue el momento en el que Churata inició su valoración de la herencia precolombina de la región altiplánica, a la que comenzó a calificar como clásica, comparándola con la cultura griega. Más tarde, en sus colaboraciones

⁷ *La Tea*, 11 (28 de Julio de 1919): 14. Citado en Unruh (1984: 197).

al *Boletín* y sobre todo en *El pez de oro*, Churata se dedicó a afirmar el poder genético del hombre del Collao, al que veía con ojos milenaristas como el elegido para plasmar el destino de América (González Vigil 1983).

Churata regresó a Puno en 1919 y fue nombrado director de la Biblioteca Municipal y jefe de archivos del Museo del Consejo Provincial. Desde estas posiciones, difundió en Puno la obra de Spengler, Freud, Rolland y Barbusse, así como una gran variedad de revistas literarias europeas y latinoamericanas. Entre ellas se encontraba una de gran importancia respecto del desarrollo estético contemporáneo: la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset.⁸ Por otro lado, Churata trabajó como agente regional de *Amauta*, y también se vinculó a la revista indigenista cusqueña *Kosko*, dirigida por Roberto Latorre. Así, las conexiones de Churata hicieron que la naciente intelectualidad puneña que giraba en torno a él, estuviera expuesta a una amplia selección de lecturas e influencias estéticas e ideológicas. Además, el liderazgo de Churata no sólo se basaba en su extraordinaria erudición y en sus amplios contactos intelectuales, sino sobre todo en su capacidad innata para promover el desarrollo intelectual de sus discípulos.

Fue entonces que se formó el grupo Orkopata, nombrado así por el lugar donde realizaba sus actividades. Orkopata es una de las colinas más altas que rodean a la ciudad de Puno, y allí surgió un pequeño poblado marginal semi-urbano que tomó ese nombre. Según Emilio Vázquez, *orkopata* es una palabra compuesta (*orko* y *pata*) que proviene de dos lenguas, el quechua y el aimara, y que viene a significar «encima del cerro o la parte alta del cerro» (Vázquez 1971: 444). Lo que le da un ambiente místico a la colina que lleva este nombre es que desde allí se puede observar la salida del sol, que parece emerger desde el lago. Como la famosa «Torre de los Panoramas» de Herrera y Reissig, aquel fue el sitio ideal para las reuniones de estos apasionados de la literatura. Durante los años de publicación del *Boletín*, Orkopata se conocía como un centro generador de inte-

⁸ Tomo estos datos de Unruh (1984: 165).

lectuales; en palabras de Emilio Vázquez, como la «atalaya de la inteligencia» (1971: 445). Según este autor, cada tarde Churata organizaba seminarios de estudios libres a los que acudían gentes de variada ocupación; maestros, artesanos, pintores, empleados públicos y otros. Por su parte, Tamayo Herrera añade que en esas reuniones «bebían chicha y licor, picchaban coca, se ponían chullos, cantaban en quechua y aimara, leían libros en voz alta, se sahumaba la habitación con incienso y consumían picantes[...]» (1982: 265). El único requisito para la asistencia era la de poseer inquietudes intelectuales y comprometerse al estudio para poder llevar a cabo los informes y las discusiones con los demás participantes. Algunas reuniones se sostenían los sábados por la tarde hasta el anochecer (éstas se llamaban «pascanas nocturnas»), y otras los domingos durante el día.⁹

De esta manera, la publicación del *Boletín Titikaka* se asoció a la creación y discusión ocurrida entre los miembros del grupo y su red de colaboradores externos. Dada la escasez de material escrito sobre el particular, resulta difícil establecer exactamente quiénes eran los participantes de las sesiones, así como los diferentes miembros que tuvo el grupo a lo largo de su existencia. Ya que las investigaciones en torno al grupo se han basado mayormente en testimonios orales, las contradicciones son bastante frecuentes. A esto se le añade el hecho de que la misma revista nunca dejó claro quiénes formaron parte del grupo. En consecuencia, los debates sobre este asunto han sido muchos, y cualquier nueva afirmación no estará libre de controversias. Por ejemplo, algunos estudiosos ubican al poeta Luis de Rodrigo como miembro de Orkopata, mientras que otros lo vinculan a un grupo distinto establecido en Juliaca, donde Rodrigo residió y editó la revista *Chasqui*.

Frente a todas las discusiones sobre quiénes o no eran los «Orkopatas», resulta mucho más interesante estudiar al *Boletín* como un proyecto específico en el que convergían y se articulaban una serie de intereses y de prácticas afines. La revista ofrece un corpus mucho

⁹ Como elemento de comparación, es inevitable recordar aquí las famosas tertulias que ofrecía Mariátegui en su casa de la calle Washington.

más concreto que el difuso grupo, al que siempre resulta difícil de identificar y delimitar, y cuyos alcances —por lo mismo— fueron menores que los del *Boletín*. Lo que sí salta a la vista es la distinción entre los asistentes a las sesiones y los que llegaron a participar directamente en la revista. Es a partir de esta diferencia que se puede encontrar un margen suficiente para cuestionar los procesos de selección y filtración que determinaron la publicación de textos en el *Boletín*. Sin querer emitir una afirmación tajante o definitiva sobre lo democrático o no del proceso editorial de la revista, una observación minuciosa de sus páginas revela que aparte de las colaboraciones de otros reconocidos peruanos y extranjeros, los nombres que aparecen con más frecuencia son los de los hermanos Peralta, Luis de Rodrigo, Dante Nava, Inocencio Mamani, Mateo Jaika, Emilio Vásquez, Emilio Armaza, Benjamín Camacho y Francisco Chuquiwanka. En cuanto a las ilustraciones, los más promocionados fueron Diego Kunurana, Florentino Sosa, Morales Cuentas, René Magarinos Usher y Joaquín Chávez.¹⁰

Varios de los colaboradores que acabo de nombrar no eran puneños ni residían en el altiplano, lo cual muestra que la política editorial del *Boletín* a escala local no necesariamente coincidía con las sesiones convocadas por Churata. Por lo tanto, no es arriesgado afirmar que el acceso a la publicación en la revista no parece haber tenido el mismo carácter popular y de apertura de las sesiones descritas por Vásquez. Como en cualquier otra publicación de su tipo, se puede deducir que en el *Boletín* también funcionaba un proceso de selección y filtraje no necesariamente democrático que se veía afectado por diversos factores. Uno de ellos era el público lector, formado en su mayor parte por intelectuales y otros individuos predispuestos a un determinado tipo de consumo cultural que la revista tenía que satisfacer. En este sentido, sus temas, su nivel discursivo y su amplia red de canje muestran que, en términos generales, el *Boletín* tenía sus miras puestas más allá de la ciudad de Puno.

¹⁰ Aunque sus ilustraciones aparecen sólo una o dos veces, cabe recalcar la presencia de dos mujeres, quienes firman como Antonia Gutiérrez y María Clemencia. El *Boletín* también cuenta con una ilustración hecha por el reconocido pintor indigenista Camilo Blas.

Otro factor a tomar en cuenta es la posición que el *Boletín* deseaba ocupar en el campo intelectual de su época. Su propuesta estético-ideológica buscaba articularse con los discursos indigenista y vanguardista que le eran contemporáneos.¹¹ Esta consideración es útil para entender una economía de publicación que regía las negociaciones entre autor, texto y editor. En el caso del *Boletín*, la política editorial parece haber estado muy orientada a la formación de un *corpus* que pareciera coherente y cohesionado sobre la base de la línea de pensamiento que proponía la revista como institución: el «indigenismo vanguardista».¹² Por supuesto, este objetivo no fue necesariamente compartido por todos sus colaboradores, que pertenecían a medios distintos y —como es obvio— también estaban insertos en su propio desarrollo individual. Además, el hecho de que el *Boletín* nunca identificara explícitamente a un comité editorial formado por varios miembros (en las notas editoriales sólo firma «la dirección»), hace difícil suponer un procedimiento colectivo en la toma de decisiones sobre lo publicable. Aunque sería un error afirmar que la revista era obra exclusiva de Churata, la confluencia entre el material publicado y las ideas constantemente expuestas por Churata en el *Boletín* son testimonio de la consanguinidad entre la revista y el propio proyecto individual de su director.

Al respecto, la realidad es que muchas veces los «proyectos de conjunto» ceden su autoridad a su fundador o miembro más activo. En la práctica, esta suposición no es muy arriesgada, dada la facilidad con que se asocia (en historias literarias, estudios y lugares comunes de la crítica) a un autor con una revista, como si se tratara de lo mismo. Es el caso de las «revistas sostenidas por la personalidad de un autor»,¹³ como lo fue *Amauta*, para no ir más lejos. Esta suerte

¹¹ Los detalles sobre la propuesta específica del proyecto del *Boletín Titikaka* se desarrollarán a lo largo de los próximos capítulos.

¹² Más adelante explicaré cómo surgió, se entendió y se realizó el «indigenismo vanguardista» en las páginas del *Boletín*.

¹³ Esta es una afirmación de José Miguel Oviedo, hecha en un Encuentro Latinoamericano de Escritores realizado en la Ciudad de México. La cita es de un comentario de Carlos Martínez Moreno que aparece en VV. AA. (1981: 114).

de identificación entre la revista y su fundador-director se vio reforzada más aún en el contexto de la cultura de vanguardia, de naturaleza caudillesca y fuerte impronta personalista.

Como lo mostraré más adelante, la propuesta del *Boletín* se enriquece excepcionalmente si se la ve en relación a las conexiones que el propio Churata buscó establecer entre los conceptos de revolución, vanguardia estética y problemática nacional; particularmente en torno a la reivindicación de lo andino como componente esencial de la identidad.¹⁴ A lo largo de todo el *corpus* de la revista se puede apreciar la ideología de Churata actuando como marco fundamental para la definición y ejecución de un proyecto íntimamente relacionado a su propia evolución intelectual. Al impulsar un indigenismo que al mismo tiempo podría ser considerado una *escuela* vanguardista, Churata intentó unir el pasado, el presente y el futuro de la cultura andina en un proyecto que la veía como el eje de una nueva, auténtica y dinámica civilización americana. Así, Churata planteó que la única manera de asegurar el futuro de la cultura y el hombre andinos era a través de su apertura a la modernidad y de una capacidad de reelaboración creativa de los elementos aportados por ésta.¹⁵

1.2. Estructura y avatares de la revista

Inicialmente, la revista apareció con el título de *Editorial Titikaka-Boletín*, es decir, como una publicación informativa destinada a anunciar las publicaciones de la Editorial Titikaka. Los fines de propaganda editorial pueden observarse en los primeros números de la revista, que parece salir a circulación por la mera necesidad práctica de promocionar el poemario *Ande* de Alejandro Peralta,

¹⁴ Como lo anota Ricardo González Vigil (1990) muchos de los intelectuales que perfilaron la naturaleza del campo cultural peruano de los años veinte (Mariátegui, el principal) estuvieron involucrados en desarrollar —de distintas maneras— estos planteamientos.

¹⁵ Mis afirmaciones en este punto se basan en lo planteado por Ricardo González Vigil (1983 y 1988).

publicado en 1926. Esto es lo que se afirma en la «Nota Editorial» del primer número:

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

Tal es el objetivo de este boletín. (BT 1: 1)¹⁶

Sin embargo, es importante considerar algunos detalles que marcan la diferencia entre los primeros números de la revista y una simple hoja informativa. Si en esta primera nota se afirma que la Editorial Titikaka decidió publicar el boletín para difundir «el éxito de sus publicaciones», lo que se infiere es que no se trataba únicamente de anunciar las publicaciones de la editorial, sino de la creación de un espacio sobre la base de la expectativa positiva de un público creado para la recepción igualmente positiva de sus productos. Es decir, se estaba abriendo el terreno para la participación de un público lector destinado a comentar el éxito de lo publicado por la editorial. De ahí que la revista —que bien podría haberse limitado a anunciar las publicaciones en una sola página, a la manera de un volante— decidiera tener una extensión de cuatro páginas, para así tener suficiente espacio para incluir las opiniones críticas sobre los libros publicados.

Como resultado, el primer número del *Boletín* incluye numerosas reseñas hechas por figuras claves del mundo intelectual latinoamericano de la época. Entre ellas, Federico More, Enrique González Martínez y Oliverio Girondo. También se incluye una extensa entrevista al poeta Emilio Armaza, quien discute la importancia de *Ande* dentro de la vanguardia poética peruana. Desviándose de lo afirmado en la «Nota Editorial», este primer número también presenta poemas de autores que no estaban asociados a la editorial puneña.

¹⁶ A partir de este momento, haré referencia a los textos citados del *Boletín Titikaka* (para el que usaré las siglas «BT») colocando la información sobre el número y la página entre paréntesis y separadas por dos puntos, siguiendo el formato apenas usado.

La presencia de «Ególatra» de la chilena María Rosa Gonzáles (BT 1:2) e «Invitación profunda» de la mexicana María del Mar (BT 1: 2), ya indica que no se trataba de una simple hoja de propaganda editorial, sino de una publicación de intenciones mayores.

Ya desde el principio, existe en el *Boletín Titikaka* un espacio más amplio y más complejo que el de un mero volante informativo. La variedad de textos que se incluye en sus páginas revela por lo menos los inicios de la concepción y difusión de un proyecto ideológico-cultural. Precisamente, estos textos ajenos a la mera propaganda editorial fueron los que proliferaron a medida que el *Boletín* se fue afirmando como una revista de mayores alcances. Exactamente un año después de su primer número (en agosto de 1927), la revista cambió el orden en la presentación de su título, y se convirtió en «Boletín-Editorial Titikaka» (BT 13: 1). A pesar de lo afirmado por algunos,¹⁷ mi opinión es que esta transformación no señala una etapa distinta en el desarrollo del *Boletín*, que desde números anteriores había ido estructurándose paulatinamente en un espacio más complejo a través de la subdivisión en secciones. De esta manera, el espacio dedicado exclusivamente a la promoción de las publicaciones de la Editorial Titikaka fue disminuyendo poco a poco hasta llegar a desaparecer. Si bien durante todo su primer año la promoción de *Ande* constituyó el elemento principal del *Boletín*, en el número 13 ya no se encuentra ningún texto de este tipo, y a partir de allí los comentarios sobre *Ande* son bastante escasos. Lo singular es que habiendo terminado la vehemente propaganda de *Ande*, ningún otro libro de la editorial fue promocionado con la misma intensidad. La propaganda de otros libros (como *Falo* de Emilio Armaza, o *Huanacaure* de Luis de Rodrigo) nunca fue más allá de unos pocos anuncios, o a lo sumo de la reproducción de un poema. Para este momento, la organización del espacio del *Boletín* ya había diversificado y ampliado sus focos de atención. Así, el proyecto subyacente no sólo se respaldaba por una

¹⁷ Alberto Tauro (1975, apéndice: 35) afirma que con este cambio de título se estaba dando a entender «que la organización editorial respaldaba la publicación sin vincularla estrechamente al desarrollo de sus planes».

labor editorial paralela, sino que aprovechaba el espacio de la revista como vehículo fundamental para su desarrollo y difusión.

Finalmente, el último paso en la evolución del título de la revista ocurrió en el número 25B,¹⁸ donde se adoptó el nombre definitivo de *Boletín Titikaka* (BT 25B: 1). Esto coincidió con un cambio en las dimensiones y en el tipo de la publicación, cuyo tamaño también varió (de 32 por 22 cm. a 44 por 34.5 cm.), facilitando así el canje por correo con otras revistas. A partir del número 25B no aparece ningún otro cambio notable que coincida con el del nombre y el tamaño de las páginas.¹⁹

Los pocos estudios monográficos que existen sobre publicaciones periódicas dividen el material textual en etapas marcadas por ciertos cambios significativos en la vida de la publicación. Por ejemplo, en el caso de *Amauta* pueden distinguirse claramente dos etapas: la que va de 1926 a 1928, cuando la intención de formar un espacio de debate reunió los puntos de vista de intelectuales de variadas posiciones; y la que empieza a partir de setiembre de 1928, cuando a raíz de la polémica Haya-Mariátegui, el director de *Amauta* señala el inicio de una nueva fase mucho más ortodoxa en cuanto a la política editorial de la revista.²⁰ Este tipo de clasificación no puede aplicarse con la misma exactitud en el caso del *Boletín Titikaka*, ya que la vida editorial de esta publicación no estuvo marcada por acontecimientos claves

¹⁸ He decidido identificar de esta manera a este número, ya que existen dos ediciones distintas del número 25 del *Boletín*: la de agosto de 1928 (a la que llamaré simplemente «25») y la de diciembre del mismo año («25B»), que es la que sigue inmediatamente después de una interrupción de tres meses. Las causas de esta interrupción me son desconocidas.

¹⁹ Sin duda, valdría la pena comparar la progresión del *Boletín Titikaka* con la de *Amauta*, como importante punto de referencia para cualquier revista peruana de este período. La revista de Mariátegui se desarrolló de manera similar, ya que su antecedente inmediato fue *Libros y Revistas*; boletín bibliográfico de la librería e imprenta Minerva. Esta publicación tenía como objeto difundir las publicaciones auspiciadas por Minerva. Posteriormente, *Libros y revistas* se amplió y se convirtió en *Amauta*, quedando el título inicial como título de una sección incorporada al cuerpo de la revista. Para mayor información sobre la estructura y progresión de *Amauta*, véase Tauro (1994).

²⁰ La división entre las dos etapas de *Amauta* la marca el texto «Aniversario y balance» (*Amauta* III, 17 [setiembre de 1928]: 13), cuando Mariátegui anuncia la filiación específicamente socialista de la revista.

que alteraran de manera significativa su rumbo editorial. Más bien, lo que ocurrió fue que el proyecto estético-ideológico que la sostenía fue adquiriendo mayor espesor y mayor fuerza a medida que las colaboraciones se diversificaron.

Lo que resulta clave para una apreciación acertada y completa del *Boletín Titikaka* es tener siempre en cuenta que una revista —a diferencia de otro tipo textual— es por su propia naturaleza un texto en movimiento; un proceso continuo de producción colectiva que además se extiende durante un determinado período temporal de maduración. Como texto esencialmente dialógico, una revista es un espacio de múltiples facetas (creativa, intelectual, doctrinaria) que se cruzan y articulan en una propuesta global. La flexibilidad que ofrece el género le permite combinar elementos provenientes de distintas esferas: el discurso ideológico-programático, la creación poética y narrativa, las artes plásticas, etc. Pero a pesar de la variedad de su oferta textual, es claro que en el caso del *Boletín* predomina la poesía. A lo largo de sus treinta y cinco números, la revista puneña se concentra en la publicación de poemas o de textos críticos relacionados al quehacer poético del momento. En ese sentido, el *Boletín* fue bastante característico de las publicaciones vanguardistas de su época.

La primera sección propiamente dicha del *Boletín* fue «Glosario del arte nuevo», que apareció a partir del tercer número. Este fue el espacio donde Alejandro Peralta reseñaba los poemarios de distintos autores hispanoamericanos. Ante todo, a través de estas reseñas se pueden apreciar las preferencias y los prejuicios estéticos de su autor, y en ese sentido podría pensarse que sus comentarios constituyen el manifiesto poético de una revista que nunca presentó algo similar (Unruh, 1984: 185). Otra de las secciones que poco a poco fue obteniendo mayor importancia fue «Barricadas de América», iniciada a partir del número 7. Allí se mencionaban y comentaban las revistas nacionales y extranjeras que se canjeaban con el *Boletín*. La sección cambió de nombre muchas veces: en algunos números apareció como «Signos de la raza», mientras que en otros se llamó «Panorama periódico» o simplemente «Nuestros canjes». En general, las secciones que subdividían al *Boletín* eran muy flexibles; a veces cambiaban de

nombre, otras combinaban sus contenidos, y por lo general no aparecían de manera regular.

Sin duda, puede suponerse que la economía de publicación tomaba en cuenta factores bastante prácticos como el reducido espacio o la intención de presentar una publicación variada y atractiva ante el lector. Por eso, a pesar de ser el testimonio material de una empresa intelectual bastante amplia, el *Boletín* nunca perdió su carácter de *prensa*, es decir, su actuar siempre a conciencia de la necesidad de satisfacer al lector. A la manera del periodismo vanguardista de la época, la intención fue presentar un proyecto estético-ideológico sin un pesado armazón que pudiera emparentarse con el academicismo al que se criticaba como decadente. El espíritu *moderno* veía con mejores ojos la frescura del periodismo. Así, los textos se alternaban con ilustraciones de motivos indigenistas, y la diagramación combinaba poemas, cuentos, reseñas, ensayos y entrevistas con avisos de propaganda que mostraban la existencia de una cierta lógica de mercado.

Después de discontinuarse desde agosto de 1929, en 1930 apareció el último número del *Boletín Titikaka*. Este fue el dedicado al homenaje a José Carlos Mariátegui, quien murió en Lima el 16 de abril de ese mismo año. Los motivos exactos de la desaparición del *Boletín* todavía se desconocen. Sin embargo, se sabe que a pesar de no haberse inscrito nunca en ningún partido político, desde 1930 Churata sufrió la persecución del gobierno militar de Sánchez Cerro. A consecuencia de esto, el director del *Boletín* fue destituido de su cargo de bibliotecario municipal, su casa fue allanada y su biblioteca personal terminó en manos de la policía. En 1932 Churata emigró a Bolivia, donde residió por los siguientes treinta y dos años trabajando como periodista. Fue en La Paz donde en 1957 publicó *El pez de oro* y donde también han quedado numerosos artículos suyos dispersos en periódicos y revistas de ese país.²¹ Los bolivianos le ofrecieron a Churata el Premio Nacional de Literatura, pero éste lo rechazó debido

²¹ Estos datos aparecen en Wise (1984: 95). Al comentar sobre la desaparición del *Boletín*, Wise recalca que ese mismo año (1930) también desaparecieron otras importantes revistas peruanas, como *Amauta*, *La Sierra* y la *Nueva Revista Peruana* (92).

a su nacionalidad peruana. Enfermo y pobre, Churata volvió al Perú en 1964 y tras una breve visita a Puno, se estableció con su familia en Lima donde murió en 1969. En cuanto a los otros miembros del grupo, todos se dispersaron y muchos continuaron sus respectivas carreras artísticas de manera individual o asociándose a otros grupos. Alejandro Peralta emigró para Lima, y en 1934 publicó su segundo poemario bajo el título de *El Kollao* (Unruh, 1984: 218). A la luz de la crítica marxista en boga en esos años, el crítico Alberto Tauro (1935) le dedicó un estudio monográfico a la obra de Peralta. Este trabajo constituye uno de los pocos reconocimientos canónicos de la obra del puneño. Sin embargo, el autor de *Ande* tuvo mejor suerte que su hermano, y en 1969 recibió el Premio Nacional de Poesía por su colección *Poesía de entretiempo*. En este volumen Peralta reunió poemas escritos desde 1919.

Durante los casi cuatro años que tuvo de existencia, y desde la alejada ciudad de Puno, el *Boletín* supo demostrar que aunque los grandes centros urbanos eran el escenario lógico para el desarrollo cultural del continente, la labor de las provincias en este período de la historia cultural latinoamericana fue fundamental y merece ser estudiada con mayor profundidad. Con este libro espero poder brindar una aproximación comprensiva del contexto específico en el que surgió la revista, así como un análisis de los diversos aspectos que configuraron su proyecto intelectual.

CAPÍTULO 2

HACIA UN NUEVO DISCURSO INTELECTUAL

En el contexto de las ciencias humanas en América Latina quizás la mayor preocupación de los intelectuales haya sido la de fijar la consistencia de nociones esencialistas como la de la identidad nacional o latinoamericana. Se trata de un debate que, hasta cierto punto, continúa y permanecerá abierto, dado lo atractivo que resulta para todo discurso en busca de bases para establecer su hegemonía. Sin embargo, la constatación empírica de conceptos como el de la transculturación, la comprensión de la regionalidad en base a la noción de áreas culturales (en lugar de la arbitraria división política en países), y la indagación antropológica sobre el desarrollo desigual de los pueblos americanos —entre otros muchos factores— han intensificado aún más la complejidad y dificultad de plantearse el problema de la identidad continental. Por eso resulta interesante apreciar este debate en función de la especificidad de los distintos momentos históricos por los que han atravesado los países latinoamericanos. En lugar de preguntarse por el ser y su especificidad, un enfoque histórico se pregunta por el proyecto, por la manera cómo se aspira a una autodefinición sobre la base de un «querer ser», determinado por un contexto histórico específico. Por supuesto, esto introduce algunas variables en la formación de un concepto de identidad, que depende no sólo de cuándo intenta formularse, sino también de quiénes lo hacen y cuáles son los elementos que se toman en cuenta.

Por un lado, resulta ya imposible mantener una posición favorable a un purismo cultural que intente darle homogeneidad a las categorías de cultura, sujeto y lenguaje, dentro del objetivo moderno de

establecer una racionalidad única que proporcione definiciones totales (Richard 1993: 211). De ahí que, sobre todo en los últimos tiempos, concepciones de este tipo para interpretar a América Latina, aparezcan inevitablemente como una ceguera, frente a realidades que definitivamente se han des-sustancializado, dinamizadas por una serie de cruces de sistemas económicos y socioculturales, que han formado lo que García Canclini (1990) ha llamado nuestras «culturas híbridas».¹ Por otro lado, el reconocimiento de la pluralidad de sistemas culturales que actúan dentro de un mismo país se ha ocupado de borrar el espejismo de un criterio de unidad deformadoramente homogenizador y reductivo, que, como lo apreciara Cornejo Polar, no es para nada representativo «de la disgregada realidad de la que nace» (Cornejo Polar 1982: 23). Asimismo, fenómenos como la trasnacionalización de la cultura y las retóricas sobre la diversidad y el multiculturalismo son sólo algunos de los detonantes de esa explosión de lo nacional como principio organizador de la cultura (Pratt 1993: 86) que ha quebrado definitivamente la tradicional homología entre cultura y nación.²

En varios momentos de la historia latinoamericana (y el período del que me ocupo es uno de ellos), se trató de resolver desde muchos frentes el problema de la identidad como uno de los pasos iniciales para el desarrollo cultural nacional y continental. Nótese que casi todas las antologías sobre el ensayo hispanoamericano se definen por su tendencia a privilegiar textos sobre la identidad, en sus distintos niveles y a partir de distintas preocupaciones de época. Los más estudiados de aquellos (Ariel, *La raza cósmica*, *El laberinto de la soledad*, *Calibán*, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*) y muchos otros, poco se alejan de ese punto de partida. Durante el último siglo, la atención que le han brindado a este problema los distintos esquemas interpretativos provenientes de los grandes relatos del siglo XX no ha sido trivial.

¹ Aclaro que en este caso utilizo la terminología de García Canclini con ciertas reservas. Como lo expresa Cornejo Polar, García Canclini inevitablemente cae en «la celebración casi apoteósica de la desterritorialización» (1996: 841) al definir su concepto de hibridez cultural. Los planteamientos de Cornejo Polar sobre sujeto y discurso migrantes explican este punto a profundidad (véase Cornejo Polar, 1996).

² Para mayor profundización sobre este tema, véase el artículo de Pratt (1993) que cito en la bibliografía.

Las primeras décadas del siglo XX fueron especialmente prolíficas en la preocupación por lo que se podría entender como «el gran relato de la comunidad imaginada latinoamericana» que se desarrolló a la par de los proyectos de comprensión nacional internos. Como lo ha señalado Benedict Anderson (1991: 149), el nacionalismo opera en términos de destinos históricos y fue, precisamente, a partir de las predicciones o de los diseños sobre «el futuro de América», que este tipo de conceptualizaciones se sintieron necesarias.

A este respecto, quisiera compartir con García Canclini su consideración de la muchas veces mal entendida postmodernidad latinoamericana, no como una etapa o tendencia destinada a reemplazar al mundo moderno, sino como una manera de problematizar los discursos que, alrededor de la configuración de los países latinoamericanos, se vinieron haciendo durante el siglo XX (1990: 23). Similar es la propuesta de Nelly Richard, quien plantea que tanto la modernidad como la postmodernidad ganan en ser leídas no como etapas en una lógica temporal de sucesiones históricas, «sino como problemáticas de lectura y relectura de los vocabularios (en crisis) de la razón universal» (1993: 210). Lo que emerge de estas aproximaciones críticas es la conclusión que afirma que las distintas propuestas con las que se ha tratado de definir y categorizar a América Latina o a las distintas naciones que la componen, descuidaron algo que la realidad por sí misma no iba a tardar en verificar: la imposibilidad de fijar nociones estáticas, sobre todo cuando lo que representan es la autocomprensión que sobre sí misma tiene una sociedad no sólo en movimiento, sino profundamente heterogénea desde su propia base.

Factores como la migración, la movilidad social vía la educación, la intervención extranjera o las tecnologías comunicacionales, han probado la imposibilidad de establecer esencialismos que resulten válidos para siempre y para todos. Cada vez más resultan inefectivas las periodizaciones o las divisiones demasiado estrictas entre grupos sociales o identidades definidas categóricamente como homogéneas. Sin embargo, de lo que se trata no es de negar cualquier indagación de este tipo, sino de analizar y comprender contextualmente cuáles fueron las nociones y las propuestas en pugna en el pasado y cómo y por qué se formaron.

Si hoy concebimos a América Latina como un conglomerado complejo de tradiciones y modernidades, como un continente heterogéneo donde coexisten múltiples lógicas de desarrollo (García Canclini 1990: 23), valdría la pena averiguar cómo se manifestaba todo esto en un período en que el discurso interpretativo se encontraba bastante preocupado por formar conceptualizaciones globalizantes y esencialistas sobre la identidad. Como ocurrió en el caso del proyecto del *Boletín Titikaka*, su intención de borrar los límites entre tradición y modernidad y entre regionalismo y cosmopolitismo, configuró una manera singular de imaginar el presente y el futuro de América Latina. Como se verá más adelante, las propias contradicciones internas del *Boletín* son testimonio de su particular re-escritura de un complejo proceso de transición entre hegemonías discursivas: mientras que por un lado plantea a la nación como un todo coherente, por otro presenta una heterogeneidad y una diferencia cultural que lucha por entrar en el discurso intelectual. Además, la mayor riqueza del *Boletín* está en su operatividad en dos niveles. Su proyecto no sólo expresa la problemática específica de lo que estaba ocurriendo en el Perú en ese entonces, sino la sintonía continental de un debate que toda la comunidad imaginada de América Latina estaba experimentando. Esto resulta evidente al aproximarse a la gran cantidad de colaboraciones externas que recibió.

Por lo general, la pregunta por la identidad nacional se hace insistente en momentos claves de redefinición de los criterios de ordenación social. Es en coyunturas de este tipo donde la dialéctica básica de la situación dependiente —la que se da entre la tendencia a la reproducción del otro y el autoexamen— se convierte en el marco discursivo de toda la problemática cultural (Bosi 1991: 15). Fue así como, durante las primeras décadas del siglo XX (con sus respectivas variantes en los distintos países), la situación colonial que no había cambiado mucho con el surgimiento de las repúblicas latinoamericanas, entró en una crisis que alcanzó una notable visibilidad discursiva. La expansión del capitalismo neocolonial generó un notable cuestionamiento del completo control del poder, ejercido por las oligarquías nacionales. Esto propició una reacción lo suficientemente fuerte como

para que se alzaran nuevas voces cuyo objetivo era replantear el problema de la identidad en oposición a una acción hegemónica oficial que por mucho tiempo había impuesto un discurso unilateral. En países como la Argentina, fue la masiva inmigración lo que generó el desarrollo del problema. En otros como el Perú, fue la radicalización del cuestionamiento sobre la inorganicidad de la representación nacional en la conducción del país —y los consecuentes conflictos internos de tipo político, económico y social— los que propiciaron el debate. A continuación, y dado que mi estudio parte del contexto inmediato del *Boletín Titikaka*, pasaré a discutir cómo se desarrolló el discurso sobre lo nacional y lo continental en el campo intelectual peruano.

2.1. La nueva tradición del pensamiento nacional

El período entre 1905 y 1930 fue la época en que cuantitativa y cualitativamente se discutió con mayor intensidad el campo de la literatura peruana y su inserción dentro del marco más vasto del contexto histórico-social del país. Es decir, fue durante las primeras tres décadas del siglo XX cuando los términos del debate nacional se reajustaron sobre la base de cambios provenientes de distintas esferas. Durante este período se sucedieron diversas aproximaciones que se plantearon no sólo una aprehensión global de la literatura sino que también supieron utilizarla para la presentación de sus concepciones sobre la identidad nacional.

A la filiación completamente hispanista del concepto de nacionalidad (y por consiguiente, de «literatura nacional») de José de la Riva Agüero, se opusieron otras como la de José Gálvez, Federico Moreo o Luis Alberto Sánchez. Estas desarrollaron las distintas variantes de la entonces popular ideología del mestizaje. Por supuesto, mención aparte merece la discusión sobre la falta de nacionalidad de la literatura peruana iniciada por Mariátegui, ya que ésta además formó parte de un proyecto mucho más amplio en el campo político.³ Sus planteamientos a este respecto subrayaron uno de los problemas centrales de un país donde el campo cultural y su respectivo discurso

³ Véase «El proceso de la literatura» en Mariátegui (1928).

siempre habían estado controlados por una oligarquía que insistía en no incluir a la mayoría indígena en su imaginario nacional.

Lo que quiero enfatizar en este punto es que durante este período la intelectualidad peruana tenía en la literatura su instrumento más valioso no sólo para conocer el Perú, sino sobre todo para elaborar la imagen de peruanidad que se iba a proponer mucho más allá del campo específico de lo literario. Como anota Cornejo Polar, en este período en el que la renovación literaria era parte integrante de la renovación nacional «se comprendió, desde perspectivas distintas y hasta opuestas, que la literatura despliega un horizonte ideológico que permite conocer, explicar y valorar las tensiones y los conflictos del proceso histórico de una sociedad» (1982: 19).

Todavía en las primeras décadas del siglo XX en el Perú, la literatura conservaba cierto carácter público (en el sentido de no especializado) que le aseguraba una posición de legitimidad en la discusión sobre los proyectos de transformación social. La falta de profesionalización del literato era entonces un factor determinante en la articulación de la literatura con la discusión nacional. Sin embargo, la herencia del siglo XIX era la de una intelectualidad que provenía de las esferas más altas del poder, la clase culta que veía en la práctica de la literatura una fuente de prestigio social que se le añadía a su prestigio político o económico. Esto estuvo estrechamente vinculado a la creación de un concepto criollo de nación que sólo reconocía y beneficiaba a una minoría. Como puede verse en muchos textos del siglo XIX, la literatura era el espacio privilegiado para la representación simbólica de la organización nacional.

El hecho de que a principios del siglo XX tanto escritores como estudiosos de la literatura realizaran múltiples funciones fuera de lo estrictamente literario, propiciaba la misma inexistencia de éste como un campo autónomo, tal como lo define Pierre Bourdieu.⁴ De ahí el

⁴ Bourdieu presenta sus estudios de sociología de la cultura sobre la base de una topología social construida por espacios estructurados de posiciones («campos») articulados a partir de los principios de diferenciación y distribución. Así, el campo cultural —como todos los demás campos— tiene un «capital simbólico» específico cuya propiedad se maneja gracias a un sistema interno de relaciones posicionales que organiza a sus propios agentes constitutivos. Para mayores detalles, véase Bourdieu (1983 y 1990).

alto grado de instrumentalización ideológica que poseía lo literario en ese entonces. Como ha señalado Françoise Perús (1982: 159), el hecho de que la autonomización de la literatura como valor no se hubiera logrado completamente, mantenía en vigencia un sistema de valoración cultural que le concedía una decisiva importancia al elemento ideológico, usado por supuesto con fines instrumentales.⁵ Tal relatividad de los campos —fomentada por la misma relatividad en las relaciones posicionales entre agentes no definidos de manera unívoca— continuó vigente en términos generales durante los primeros años del siglo, y resultó ser un factor coadyuvante en la posterior integración que reclamaban los «vanguardistas» entre la producción literaria y la reflexión ideológica sobre la identidad nacional y continental.

Por todo esto, me interesa estudiar la posición específica que ocupó el *Boletín Titikaka* en la dinámica de una discusión que, si bien mayormente se concentraba en Lima, estaba recibiendo los reclamos de integración de diversas regiones y sectores sociales. Estos reclamos evidenciaban la necesidad de alcanzar una perspectiva verdaderamente nacional y democrática, por lo menos en la esfera discursiva. Así, el nuevo sector intelectual —que ya no estaba formado únicamente por miembros de la oligarquía de ascendencia española— reclamó el liderazgo en la interpretación simbólica de la nación, aspirando a desestabilizar la rigidez de la dicotomía cultural que hasta el momento había definido al Perú. El objetivo era propiciar el surgimiento de un nuevo concepto de nacionalidad que se adecuara a los cambios sociales que estaban redefiniendo al sector ocupado de elaborar el discurso nacional.

Para entender mejor este proceso, una breve revisión de las concepciones sobre la literatura resulta muy útil. Cornejo Polar señala la adopción de una postura de peruanidad con la que durante el siglo XIX el estrato criollo había nacionalizado su literatura. Esa actitud

⁵ En este aspecto quiero recalcar que el proceso de autonomización del campo cultural ya se había iniciado desde el modernismo. Sin embargo, por la misma naturaleza heterogénea de sus variantes a lo largo de todo el espectro latinoamericano, los cambios estructurales que el modernismo inició no se dieron ni por completo ni de una sola manera.

era parte de su propio proyecto de establecerse en una posición de hegemonía en el discurso interpretativo de lo nacional. Rechazando sistemáticamente cualquier otra alternativa, esta posición había consolidado la imagen de la historia de la literatura peruana como un proceso cuyo origen residía en el pasado colonial (Cornejo Polar 1989: 67). Como ha afirmado Rama (1987: 125), la pluralidad de las culturas regionales se había trasmutado en una unificación aparental agenciada por el factor externo (la conquista y la colonia), homologando así la diversidad con relación a un punto de vista fuertemente exclusivista (el de la cultura española) que se presentaba también falsamente unificado. Tal situación fue heredada por la república, que además enfatizó el carácter clasista y racial de la dominación. Así fue como se aseguró la continuidad de la cultura hispánica como la única dotada de legitimidad a lo largo de la historia «peruana». Es en este marco donde se ubicó el discurso hispanista de principios de siglo, con Riva-Agüero y su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), como su más preciso representante. Cabe anotar además que el hispanismo cultural *vis-à-vis* la peruanidad buscaba una articulación con España como fuente y raíz de la cultura peruana mucho más que con la época colonial y su literatura virreinal, a la que Riva-Agüero mismo criticaba (Cornejo Polar 1989: 67-80). Bajo la influencia de las historias de las literaturas europeas, la tesis de Riva-Agüero definía la literatura peruana como un sistema literario único y homogéneo, sin tomar en cuenta otras alternativas de tradición cultural antes, durante o después de la conquista.

Aquí me parece relevante entrar en cierto detalle. El hispanismo como postura cultural representa bien ese período «en el cual la clase propietaria logra el control del Estado de manera directa, sin la intermediación de los caudillos militares, a veces de origen popular, con miras a consolidar la hegemonía casi total del sector oligárquico» (Cornejo Polar 1989: 69). Considero de gran utilidad la estrecha relación que describe Cornejo Polar entre el hispanismo cultural y la dominación oligárquica. Sin embargo, preferiría no llamar al hispanismo «la ideología orgánica» de la república aristocrática, como lo hace este autor. Remitiéndome al estudio de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1979) quiero recordar la afirmación de estos autores

sobre la inexistencia —en sentido estricto— de una ideología oligárquica como podría ser el hispanismo, o de un grupo orgánico de intelectuales que la asumiera como un programa. Sobre todo, es de notar que la oligarquía como tal no desarrolló un sistema de ideas conectadas a sus intereses de clase que dictara un actuar político, económico, social y cultural *cohesionado* que se pudiera denominar como hispanismo. Las mismas particularidades y divergencias que determinaron la dinámica oligárquica en los diferentes aspectos de la organización social del Perú de ese entonces, se caracterizaron más bien por el oportunismo y las relaciones de clientelaje. Por eso prefiero ver al hispanismo como una práctica discursiva que en lo cultural adoptó el sector hegemónico oligárquico para usarlo como mecanismo de coerción social. Es decir, como algo cuya exactitud se mide en una notable intertextualidad o influencia en el producto literario.

Diversos fenómenos, que fueron progresivamente en aumento a lo largo de las tres primeras décadas del siglo, conformaron un cuadro social que ya no resistía el control de una interpretación discursiva como la anterior. Los muchos elementos *modernizadores*, que alteraron varios aspectos de la estructuración nacional, fueron decisivos para la nueva elaboración intelectual y los reclamos político-sociales que ésta traía consigo.

Por un lado, la sobreexplotación del campesinado intensificó las luchas campesinas que tuvieron singular intensidad en el sur andino entre 1918 y 1923.⁶ Esto, a su vez, fortaleció el movimiento migratorio hacia las ciudades, que empezaron a ser espacios de contigüidad entre rurales y urbanos. Como apunta Rama (1987: 141), surgió así una nueva capa social en los pueblos de las provincias y en las ciudades, fundamentalmente, como producto del mayor acceso a la educación que brindaba el espacio urbano. Sin embargo, el problema era que esta capa social veía contenido su avance por los residuos de la estructura arcaica de la sociedad, que se oponía al proceso de modernización. El nuevo sector social tuvo entonces como premisa básica para su supervivencia y avance la destrucción de esta estruc-

⁶ Para más información sobre este tema, consúltese Burga y Flores Galindo (1979: 114 y ss.), y Kapsoli (1982).

tura y sus valores. Fue así como el desarrollo de las clases medias urbanas (en la capital y en las ciudades de provincias), y su consecuente cuestionamiento del *status quo* se convirtió en el factor que afectó decisivamente la elaboración del discurso de representatividad nacional.

Dentro de estas clases medias se había ido conformando un sector que ya fuera a través de su acceso a la educación superior, o a su incorporación al periodismo u otras actividades relacionadas a la cultura letrada, comenzó a dinamizar la vida intelectual y a expandir los alcances del debate del momento. Por otro lado, Flores Galindo (1979: 142) ha destacado el cambio cualitativo que intentó adecuar la oferta educativa con las demandas propias del crecimiento minero, la expansión urbana y vial y las actividades agropecuarias, todo esto mediante el desarrollo de escuelas superiores agrarias y de ingeniería. Aunque el desarrollo educativo no dejó de caracterizarse por su elitismo, la desigual distribución regional y el estrechamiento de las posibilidades educativas en los niveles superiores de escolaridad, no hay que olvidar que éste fue también el contexto de la Reforma Universitaria, fenómeno que se desarrolló a nivel continental y con significativa fuerza (Deustua y Rénique 1984: 15-34). Esto permite observar cómo la movilidad social, vía la educación, estaba alterando las bases mismas de la composición de la intelligentsia peruana. Además, esta movilidad social dentro del campo intelectual era bastante versátil, ya que no ocurría únicamente vía la educación académica. Aprovechando la característica falta de especialización del intelectual peruano que venía de tiempos anteriores, la opción extrauniversitaria resultaba un canal de similar acceso, diversificando y dinamizando aún más las posibilidades discursivas.⁷ El resultado fue la ampliación del espectro ideológico, en alternativas que tomaron distancia de la posición civilista asociada a la hegemonía. Esto fue lo que motivó el posterior desarrollo de partidos políticos como el APRA y el Partido Socialista, cuyos líderes precisamente provenían de esta

⁷ Al hablar de la falta de especialización del intelectual quiero aludir a ese carácter que podría llamarse *mixto* de quienes —como en el siglo XIX— se movían entre varios campos sin limitar su discurso únicamente al campo literario.

nueva esfera intelectual. No es nada arriesgado constatar que éste fue el tipo de progresión sociopolítica que condujo al desarrollo de una revista como el *Boletín Titikaka*.

Al pensar en publicaciones periódicas, como la revista puneña de la que me ocupó, es conveniente resaltar otros fenómenos coadyuvantes al surgimiento de la nueva intelectualidad. Poco a poco, el campo cultural adquirió un espesor que iba a ser el que propiciaría su progresiva autonomización. La ampliación del público lector (propiciado por el desarrollo educativo), y la explosión de las publicaciones (tanto de diarios como de revistas, especializadas o no, que entre 1918 y 1930 aumentaron en un 265%), contribuyeron al aumento de la difusión intelectual y a su relativa democratización.⁸ Todo esto se apoyaba precisamente en la propia constitución social y regional que condicionaba significativamente el *habitus* discursivo de la nueva intelectualidad, que ya había hecho bastante conflictiva la posición que ocupaba el campo intelectual dentro del campo de poder. Durante esos años, ambos campos fueron diferenciándose progresivamente más y más.

La función clave la tuvo entonces el intelectual mesocrático, quien no sólo no se había originado dentro del campo del poder, sino que comenzó poco a poco a imprimirle a su práctica «el carácter de **oficio** o **profesión**» desvinculándola —aunque sólo en lo formal— de la esfera de lo político (Catalán y Brunner 1985: 73). Dentro de la tan propia actitud parricida de su espíritu moderno, este intelectual estableció nuevas bases para la conformación de los sujetos que tendrían el control de la esfera discursiva. Es en ese sentido que el campo cultural se autonomizó del campo de poder, sin que esto implicara una actitud de rechazo hacia preocupaciones de tipo ideológico. Por el contrario, bajo el discurso moderno basado en la valoración absoluta de «lo nuevo» como fundamento estético-ideológico, la generación vanguardista insistió en la pertinencia de la reflexión «literaria» en cuanto a los «temas esenciales» de la vida pública nacional (Sarilo 1988: 95). Así, la discusión cultural se ubicó

⁸ Un informe detallado de este fenómeno lo ofrecen Deustua y Rénique (1984) en su primer capítulo.

como eje de la reflexión nacional, sin que esto para nada entrara en conflicto con el proceso de autonomización del campo cultural en cuanto a sus elementos constitutivos.

Lo singular es que en el caso peruano —como en muchos otros en América Latina— la modernización literaria que iba paralela a la modernización del intelectual fue un complejo proceso que actuaba tomando en cuenta diversas variantes, y que de hecho había ya brotado aisladamente en momentos anteriores. Tales fueron los casos de González Prada y Abraham Valdelomar. Este último, con su peregrinaje nacional y sus múltiples conferencias, había propuesto ya un papel distinto para el «letrado», como sujeto clave en la elaboración de una representación simbólica de lo nacional más orgánica en el sentido gramsciano del término.

La figura heterodoxa de Valdelomar es quizás el mejor ejemplo para apreciar cómo la modernización literaria latinoamericana fue —como la inserción de nuestros países en el capitalismo— un proceso nada parejo ni global, sino más bien complejo y desigual. Sabemos que éste se realizó por partes y en un aspecto antes que en otro, a través de una dinámica transculturadora que actuaba en íntima relación con los procesos sociales de su contexto inmediato. De ahí la singularidad de la modernización literaria en nuestro continente. A lo largo de este proceso, la creciente especialización que fue adquiriendo el intelectual latinoamericano se vio coadyuvada por la urbanización y los avances educativos, factores que le abrieron espacios de actuación mayores a los que tenía anteriormente, cuando la recepción de su discurso no salía de ciertas esferas muy reducidas, por supuesto dependientes del campo de poder.

Fue así como posiciones emergentes como la de Mariátegui o Haya de la Torre ubicaron el eje de la práctica discursiva de la nueva intelectualidad en un lugar de explícita oposición frente al discurso del poder. Tal contexto nos habla de una «lucha por la imposición de la visión legítima del mundo social» en la que la autoridad que administraba «la fuerza simbólica de las visiones y previsiones» estaba pasando cada vez más a otras manos (Bourdieu 1990: 293). A razón de este reajuste, es que surgió y se estableció otro tipo de acercamiento hacia la historia literaria peruana, generándose así una nueva

concepción de lo que era (o más bien de lo que se pensaba que debía ser) el Perú. Es lo que Cornejo Polar ha llamado «una nueva tradición» (1989: 105).

La nueva tradición en el autoentendimiento del proceso de la literatura peruana dependía, fundamentalmente, de la conformación social de la nueva intelectualidad, basada en las clases medias y en sus propios intereses posicionales. Diversos críticos han señalado la actitud vacilante de las capas medias en el contexto de su lucha por la democratización de los diversos campos del mundo social, y las consecuentes limitaciones de sus logros.⁹ Esto ocurrió no sólo por la distinta procedencia económica, cultural e intelectual de los agentes que conformaban a este sector (lo que hace relativa su homogenización bajo la denominación generalizante de «capas medias» o «pequeña burguesía»), sino también por las diversas maneras como éstos se insertaron en los distintos espacios posicionales que habían propiciado su movilidad social.¹⁰

Lo cierto es que durante los años veinte el nuevo tipo de intelectual buscó ubicarse en un terreno de abierta oposición al intelectual liberal del siglo XIX, uno de esos «notables ilustrados» que habían tenido hasta entonces el monopolio del campo cultural sobre la base de su origen social. El propósito de este nuevo sector era romper el alto grado de concentración y monopolización del capital simbólico que caracterizó al siglo XIX peruano. Así, se cuestionó el funcionamiento de las instituciones de legitimación que construían el canon, y se reemplazó por la polémica la imposición de posturas que había caracterizado, hasta entonces, las relaciones entre los intelectuales y el público. Como en el caso argentino descrito detalladamente por Beatriz Sarlo,¹¹ en el Perú también los actores del campo cultural

⁹ Entre estos, Peris (1982: 137) y Cornejo Polar (1989: 109).

¹⁰ Cosa similar ocurrió en otros países latinoamericanos en donde se estaba viviendo un semejante proceso de emergencia de las capas medias, que iban ubicándose en una posición mediadora que implicaba «un complicado juego de identificaciones y rechazos». Véase Alejandro Losada (1986: 24).

¹¹ Sarlo (1988: 97) explica el proceso que el campo cultural argentino tuvo que enfrentar durante los años veinte a partir del surgimiento de la revista *Nosotros*.

debieron recolocarse, pues su hegemonía comenzó a ser discutida por una intelectualidad emergente que amenazó todos los valores establecidos.

Aquí cabe retomar brevemente el contexto de la modernización del campo cultural al que me referí anteriormente. Como lo vengo arguyendo, el nuevo intelectual peruano concentró su preocupación discursiva en la reelaboración del discurso sobre la nacionalidad. Para este fin, el instrumental simbólico mayormente adoptado fue el indigenismo, uno de los «ideogemas nacionalistas» que, como señala Sarlo (1988: 98), fueron procesados desde la perspectiva de «lo nuevo». De esta manera puede llegarse al concepto de «indigenismo vanguardista», al que quisiera definir como eje central de la propuesta del *Boletín Titikaka*. El término lo tomo de Mariátegui, quien lo acuñó para explicar el rescate de la tradición que debía emprenderse desde la óptica moderna.¹² Por supuesto que Mariátegui se refería sobre todo al campo ideológico-político, ya que para él el «indigenismo vanguardista» describía la fusión necesaria entre el elemento de vanguardia (el socialismo), y el indigenismo. Pero para los fines de mi estudio, el término resulta muy útil para describir el espíritu que estaba detrás de una revista como el *Boletín*, que al declararse bastión de la revolución vanguardista tenía como consigna la reivindicación de la cultura autóctona andina. Ya que tanto vanguardistas como indigenistas tenían el mismo propósito de desestructurar los valores que hasta el momento habían sustentado el concepto de nacionalidad, su actuación conjunta fue más frecuente de lo que tradicionalmente se ha pensado, dada la temática distinta que estereotipa a ambos movimientos. Incluso, muchos de los militantes de un movimiento lo eran también del otro. De esta manera, la ruptura del *status quo* que ambas perspectivas alentaban construyó un frente que puso en jaque a la antigua intelectualidad y reordenó significativamente el discurso nacional.

Más adelante mostraré las diferentes maneras como el «indigenismo vanguardista», aspiraba a ser una fuerza totalmente revolucio-

¹² Mariátegui fue el primero en hablar de «indigenismo vanguardista» en el «Intermezzo polémico» de su discusión con Sánchez sobre el tema del indigenismo. Véase VV. AA. (1976: 75).

naría en campos como el discurso ideológico, la estética y la educación, entre otros. De ahí mi insistencia en aclarar que la creciente autonomización del campo cultural frente al político debe entenderse tan sólo como ruptura de la actividad cultural como prolongación de la ideología del sector hegemónico. Como bien se ha explicado para un similar proceso en el caso de otros países latinoamericanos, si bien se rompió la dependencia directa, esto no significó que el discurso cultural perdiera para nada un espesor político que en la década del veinte peruana se desarrolló en su máxima expresión. El impulso modernizador de ninguna manera significó un divorcio entre las preocupaciones culturales y las posturas ideológicas. Por el contrario, lo que intentaba era una reelaboración que las articulara en un solo proyecto discursivo.

El periodismo jugó en todo esto un papel primordial. El gran desarrollo de las publicaciones periódicas en estos años fue el factor decisivo para la ampliación, desarrollo y especialización de un campo intelectual anteriormente demasiado incipiente, estrecho y excluyente. Como ya había ocurrido en el caso del modernismo, el periodismo permitía una profesionalización que a la vez no encerraba al intelectual en la torre de marfil de lo estrictamente académico. Por la misma razón, ubicaba a la literatura en una posición clave, no únicamente como mecanismo de reflexión social, sino como campo discursivo, activo y pertinente para la gestación de los proyectos de transformación de la sociedad que surgieron como producto de su misma recomposición.

El aprovechamiento de esta posición estratégica es muy notorio al observar la práctica editorial de una revista como el *Boletín Titikaka*. Fue especialmente en labores periodísticas como las de Churata o Mariátegui que se cristalizó de alguna manera el intelectual emergente de este período, como agente generador y difusor de un nuevo tipo de significaciones, prácticas y relaciones. A pesar de la distinción de posturas con las que Churata, Haya o Mariátegui negociaron sus relaciones posicionales dentro del debate sobre la «cuestión nacional», éstas se ubicaron ya no sólo en oposición al intelectual oligárquico arcaizante (como se podría ver a Riva-Agüero, por ejemplo), sino también a la política gubernamental encarnada en el discurso leguista.

Su aparente modernización realmente escondía una dependencia total en un capital norteamericano que ni siquiera se utilizó para alterar las bases económicas del país. Aquella se combinaba con un indigenismo demagógico con el cual el gobierno pretendía estar atendiendo demandas cada vez más urgentes. Desde la oposición liderada por intelectuales como Churata, Haya y Mariátegui, modernidad y nacionalismo fueron los elementos cohesionadores del discurso de la nueva intelectualidad (Cornejo Polar 1989: 110). La intención era modernizar el autoentendimiento nacional, no sólo para reinventar la «peruanidad» que en el siglo XIX había sido deformada por los intereses de las oligarquías liberales, sino para asegurar la inserción de esta identidad nacional dentro del proyecto mayor de la comunidad de los países latinoamericanos. En el contexto de la generalizada preocupación por la identidad continental latinoamericana que se acentuó durante la década del veinte, una revista como el *Boletín Titikaka* es tan sólo un ejemplo de la intensa actividad de un gran número de grupos y publicaciones que intentaban alcanzar un objetivo similar.

2.2. El «indigenismo vanguardista» y la dimensión continentalista

Durante estos años, a lo largo de toda América Latina el tema de la identidad latinoamericana fue el lugar común más indagado, discutido y hasta profetizado. La respuesta del *Boletín Titikaka* como organismo representativo del intelectual emergente peruano de esta época fue expresada a partir del «indigenismo vanguardista». Como lo demostraré más adelante, esta categoría se define mejor en el terreno poético, donde también alcanza sus resultados más logrados. Sin embargo, podría hablarse de una cierta «actitud», que en el plano ideológico supera incluso su relación específica al caso peruano, y que permite explicar ese singular componente de «tradición modernizada» —regional y cosmopolita a la vez— que caracterizó el discurso del proyecto del *Boletín*. El objetivo era plantear una modernidad que no fuera ciega a una heterogeneidad

cultural que no sólo exigía ser respetada, sino que se celebraba a sí misma con una fuerte retórica de orgullo nacional o continental.

Uno de los componentes esenciales del «indigenismo vanguardista» es su constante énfasis en la dimensión continentalista.¹³ Ante la presencia cada vez más amenazadora del imperialismo norteamericano, al que se veía como el enemigo común de América Latina, la intelectualidad latinoamericana insistió en su comunidad histórico-geográfica y en los intereses comunes que debían sobrepasar las diferencias nacionales. Esto no era nada nuevo, ya que diversos sucesos habían propiciado que la conducta de los Estados Unidos fuera vista como categóricamente opuesta a la independencia latinoamericana. La agresión norteamericana hacia México y Centroamérica durante el siglo XIX, la doctrina Monroe que inicia el neocolonialismo desde 1893, y finalmente el triunfo de los Estados Unidos en 1898 reforzaron la conciencia de una América latina, en necesaria oposición a la América sajona. Cabe recordar que el siglo XX comienza con una obra de la importancia de *Ariel*, donde las oposiciones dicotomizadoras entre las dos Américas, y la visión interna de ambas como un todo homogéneo portador de connotaciones positivas o negativas, intentaba establecer los cánones de la imaginación continental latinoamericana.

En el *Boletín Titikaka* son pocas las colaboraciones que no contienen cierta dosis de fervor continentalista. Desde las más simples reseñas de poesía hasta los más complejos ensayos consagrados al «indoamericanismo», el tema es un lugar común en el discurso de la revista. Pero la muestra más concreta está en el amplio circuito de conexiones que propiciaba el canje con otras revistas latinoamericanas, así como en la constante difusión de material crítico, literario y artístico proveniente de casi toda América Latina. Me detendré con mayor profundidad en esto en el capítulo 6.

Lo que ahora me interesa resaltar es que en el caso del *Boletín*, la diferencia respecto a postulados continentalistas como el de Rodó y

¹³ Además de los textos que inciden en este tema, la concreción de la postura continentalista puede apreciarse en la extensa práctica del canje y en las colaboraciones externas que recibía el Boletín.

otros similares (que insistían en la consanguinidad de latinoamérica con el espíritu occidental de la época clásica), consistió en una revaloración de la herencia autóctona de las distintas regiones latinoamericanas a partir de una óptica nativista. La insistencia en lo autóctono (es decir, en lo que la diferenciaba esencialmente de Europa y de los Estados Unidos), fue la bandera de la comunidad imaginada latinoamericana, que se preciaba de contar con una tradición nativa, a la vez de participar de la modernidad universal. De ahí que en el campo estético, la militancia vanguardista sólo fuera un recurso utilizado con el fin de exaltar las tradiciones autóctonas, aquello que era único y característico del continente americano.¹⁴

En Europa, el entusiasmo por la modernidad se había visto traicionado por la experiencia traumática de la primera guerra mundial. El desarrollo de las ideas relativas al ocaso de la hegemonía espiritual y cultural del continente europeo (y la consecuente emergencia de América Latina como espacio alternativo), desembocaron en una atmósfera social que se propagó en obras como *La decadencia de occidente* (1918-22) de Oswald Spengler o *The Rediscovery of America* (1929) del norteamericano Waldo Frank. Esta vertiente de la cultura de la modernidad buscó descubrir al otro, primitivo e incontaminado, como síntoma de su propia saturación cultural. De esta manera, América Latina se convirtió en el centro de atención, y los mismos intelectuales y artistas latinoamericanos lo supieron aprovechar. Muchos de ellos por primera vez valoraron lo que siempre habían tenido tan cerca.

Fue así como numerosos vanguardistas latinoamericanos se interesaron en las culturas indígenas de sus propios países y en la problemática de las relaciones coloniales que éstos enfrentaban. Las culturas nativas y su situación fueron vistas como uno de los más fuertes lazos que unían y reafirmaban la legitimidad y la fraternidad de la comunidad latinoamericana. Se podría plantear entonces una comprensión bastante amplia del concepto de «indigenismo vanguar-

¹⁴ De ahí que críticos como Raúl Bueno (1995), hayan insistido en el uso instrumental de las retóricas de los «ismos» vanguardistas para servir a una necesidad expresiva auténtica, íntimamente vinculada a los proyectos nacionales.

distista», definido como la actitud artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental. Algunos ejemplos podrían ser la obra pictórica de Diego Rivera y de otros muralistas mexicanos, la poesía de Nicolás Guillén en *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), la de Carlos Oquendo de Amat en *5 metros de poemas* (1927), la de Alejandro Peralta en *Ande* (1926), o la militancia de grupos como el de la *Revista de Avance* y otros bastante similares al que publicó el *Boletín*.

Como es conocido, los ambiciosos cuestionamientos sobre la identidad que emergieron como complejas profecías para el futuro de América Latina (entre otros, *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1926) de Vasconcelos, y especialmente *El nuevo indio* (1930) de Uriel García), invirtieron la clásica dicotomía decimonónica entre civilización y barbarie, celebrando la diferencia cultural y el mestizaje como las fuentes de una energía insospechada y privativa de América Latina (Unruh 1995: 127). Posteriormente me detendré a analizar a profundidad tales planteamientos.

En este punto, es importante señalar que la característica más notable de la retórica americanista de este período fue el reclamo de que el vanguardismo en sí mismo era fundamentalmente un fenómeno del nuevo mundo (Unruh 1995: 132). Así aparece en el *Boletín*, en boca del puneño Emilio Armaza:

Unidas en sístole y diástole la tendencia vanguardista y la vernácula constituyen, hoy, la médula de la literatura latinoamericana. Refiriéndome al vanguardismo creo firmemente que es de honda entraña suramericana. El vanguardismo en Europa fue un feto; aquí es un rollizo espécimen de raza. (BT 25B: 1)

La actitud esencialmente revolucionaria del espíritu vanguardista —dispuesto a romper las estructuras de sociedades tradicionales en todos los aspectos— fue vista como el medio más efectivo para introducir un cuestionamiento generalizado a los discursos oficiales en torno a la identidad de las débiles naciones latinoamericanas. Según la nueva intelectualidad, la renovación discursiva era tarea de las clases medias, que se erigían como voceras del pueblo. En un texto que Diego Rivera envió al *Boletín*, el pintor mexicano se refiere así a la «nueva estética»:

Así, pues, todo aquel artista que en América quiera ser por lo menos un hombre que pueda llamarse así con derecho, debe buscar en la vida propia, es decir en las masas de cuyas aspiraciones es condensador, lo más esencial. Lo más verdadero, lo más necesario que será por esto mismo lo más bello y lo más original. (BT 13: 4)

La comunidad de acción del continentalismo tenía entonces como uno de sus ejes la valoración de lo que en cada región se definía como lo autóctono (entendido como lo vinculado al pueblo, a las masas), sin por eso rechazar la perspectiva internacionalista. El problema, claro, estaba en las luchas que por la definición de lo autóctono se daban en los distintos ámbitos regionales, e incluso al interior de una clase media bastante heterogénea. En el contexto peruano, el indigenismo fue quien emprendió esa «búsqueda de lo esencial» de la que hablaba Rivera.

Como movimiento de reelaboración de la representación nacional, el indigenismo emergió con una fuerza ideológico-cultural respaldada por la base social de un amplio sector de la clase media que había decidido asumir la representación del campesinado indígena.¹⁵ Por esta razón, debe verse al indigenismo como un proyecto mestizo surgido de un sector social que hasta cierto punto instrumentalizó la reivindicación de lo indígena a partir de sus propios intereses. Siguiendo a Rama, es necesario concebir al indigenismo de los años veinte como un fenómeno indesligable de la modernización, que fue la que propició su origen y posibilitó su oposición a los poderes tradicionales. Habiendo nacido «a la sombra de las formas culturales de origen occidental» (1987: 153), la cultura mestiza del indigenismo «no era sino la hija bastarda de su padre, el eterno conquistador blanco, que en esos momentos estaba consagrada a exigir reconocimiento y legitimación, que le eran negados por su progenitor» (1987: 144). La lucha era por la supervivencia y el control discursivo. De ahí la confluencia entre el proyecto de la vanguardia y del indigenismo en lo que respecta a la modernización que debía reordenar el discurso nacional. Ambos

¹⁵ El tema que trata de la «organicidad social» del indigenismo y los alcances y limitaciones de sus logros ha sido ampliamente esclarecido por la crítica. Al respecto, véase Cornejo Polar (1978 y 1989). Las premisas básicas sobre este tema son las que subyacen a mi comprensión del papel del *Boletín Titikaka* en el contexto en el que actuaba.

(vanguardia e indigenismo) tenían el propósito de desestructurar los valores que hasta el momento habían sustentado el concepto de nacionalidad. Por lo mismo, el proyecto del *Boletín Titikaka* estaba formado por la confluencia de lo ideológico y lo estético. El objetivo común que subyacía a la experimentación en ambos campos así lo legitimaba:

En lo político y en lo ideológico, 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.

Antítesis de económico y estético, no prevalece: lo económico y lo artístico son fenómenos que no se contradicen. A decadencia económica suele paralelizar imperio estético; o viceversa. Cerrar la válvula estética a la revolución indoamericana, es quitar de sus manos el único atributo que le da cierta inmunidad frente al vestigio [sic]. (BT 26: 4)

De esta forma reseñaba el *Boletín* la revista Indoamérica, reconocida como el órgano de la sección mexicana del APRA. A continuación, me interesa comentar algunos de los textos más representativos con los que el *Boletín* insistió en la formación de una comunidad continental de intereses comunes.

En mayo de 1928, Churata presentó «Indoamericanismo», texto que se inicia así:

Entre disensiones que duran varios siglos y tras de 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. (BT 22: 1)

Como salta a la vista en este fragmento, el lenguaje de Churata se caracteriza por un criterio valorativo falocéntrico que es bastante frecuente en sus textos. Otro rasgo común de su discurso es la descripción de los fenómenos a partir de una concepción «biológica» (perteneciente al esquema positivista), como si hablara del desarrollo del ciclo vital de un ser humano. Churata valora el «nuevo engendro cósmico» resultado del fenómeno que, según él, había enriquecido decisivamente el carácter continental: el mestizaje. De esta manera, privilegia a «indoamérica» por ser un crisol de razas único:

[...] sobre tal estrato étnico se puebla el continente de individuos que representan fundidas en matriz aborígenas todas las razas humanas [...] desde su vejez voronofizada la india se mezcla en la niebla de una conciencia que nace tras de los andes - no nos son extraños el campesino eslavo el banquero semita ni el filósofo asiático - el fatalismo de América es mantenerse presta a captar el mensaje del mundo - percibimos finamente dentro de nosotros mismos un vago ritmo en que renacen conciencias sepultas y germinan módulos futuros. (BT 22: 1)

Por medio de este tipo de pronunciamientos, Churata aboga por la flexibilidad que tienen los latinoamericanos para articular sus propias tradiciones con otras que vienen de fuera; para ser cosmopolitas sin dejar de ser regionales a la vez. La idealización de la categoría de mestizaje (entendida como una fusión positiva sin conflicto alguno) salta a la vista.

Como muchos otros textos presentados en el *Boletín* en torno al tema de la unidad latinoamericana, éste se encuentra en relación intertextual bastante directa con el discurso indoamericanista mexicano, donde por un lado Vasconcelos había desarrollado sus propuestas sobre la identidad continental en *La raza cósmica e Indología*, y por otro Haya de la Torre había fundado la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). El mismo Haya de la Torre, al recopilar sus escritos de exilio en *¿A dónde va Indoamérica?*, explicó que su elección del término indoamericanismo, en lugar de panamericanismo, hispanoamericanismo o latinoamericanismo, correspondía a una motivación ideológica que asumía una interpretación económica de la historia. Según su retórica, la nueva revolución de la América de esos años sería «de base y de sentido indio» (Haya de la Torre 1935: 29). Dadas las vinculaciones entre el *Boletín* y Haya de la Torre durante estos años, resulta explicable que Churata adoptara el término «indoamérica».¹⁶

¹⁶ A este respecto, no sólo es esta terminología la de mayor uso en las páginas del *Boletín*, sino que la referencia a las definiciones de Haya de la Torre se encuentra registrada en la reseña que la publicación puneña hace de la revista mexicana *Indoamérica*, órgano del APRA en ese país (BT 26: 4). Ahí se afirma que el «nombre mágico» que ya en Chile había nombrado a otro periódico, había reaparecido en «una brillante conferencia de Haya de la Torre», quien, dejando atrás el latinoamericanismo, «sostuvo la fórmula indoamericana». Así, el *Boletín* afirma haber sostenido la tesis indoamericana desde 1926, es decir, desde el primer año de su existencia editorial.

A continuación, Churata pasa a remitirse a diversos sucesos que habían o estaban intentando poner en práctica el ideal bolivariano de la comunidad continental. Su llamado se basa en la valoración de los principios que motivaron el frustrado Congreso Anfictiónico de Panamá, que en 1826 (hacia solamente poco más de un siglo) intentó impedir el fraccionamiento de América Latina en los estados que conocemos hoy. El propósito subyacente de este congreso había sido —entre otros— aliarse defensivamente (a la manera de las ligas de la Grecia clásica) para impedir cualquier situación favorable a un nuevo coloniaje. Un siglo después, en el contexto de la avanzada imperialista que ya no sólo era europea sino sobre todo norteamericana, Churata exalta la necesidad de adoptar una actitud similar a la de la anfictiónía, con la urgencia de que esa vez el proyecto resultara exitoso. Churata, además, aboga por otros fenómenos de motivaciones similares a las del congreso panameño: el proyecto de ciudadanía continental de Higinio Alvarez y el parlamento mexicano, la formación del partido aprista, el proyecto de supranacionalización de la prensa, entre otros. Todos no eran más que expresión del sentimiento que motivaba la formación de organismos como la «Unión Latinoamericana», que proyectaba en el plano continental el espíritu de la Reforma Universitaria.¹⁷ Además, Churata insiste en la función clave de la renovación literaria, añadiendo que «la vigorosa humanidad de nuestras estéticas revolucionarias» es uno de los caminos promisoros «por donde se llega a la conjunción de un gran pueblo destinado a patrimonio del mundo». Con esto, Churata aboga por la pertinencia instrumental que tenían, en ese entonces, la literatura y el arte para la consecución del objetivo indoamericanista. Su propósito era instar a los gobiernos latinoamericanos a «corroborar en la ley lo que la naturaleza ha creado en el hecho», es decir, a auspiciar el sentimiento de comunidad continental, más allá de los nacionalismos internos.

Uno de los puntos subyacentes al texto de Churata es el general cuestionamiento sobre la dialéctica entre el colonialismo latinoamericano y la independencia económica y cultural de América Latina,

¹⁷ Para mayores detalles sobre la fundación y los principios que proclamaba esta asociación, véase Sarlo (1988: 110).

en el contexto del surgimiento de los Estados Unidos como nueva potencia mundial. Precisamente, el indoamericanismo quería presentarse como instrumento clave para luchar contra fenómenos de este tipo. Bajo el título de «proscritos», se presenta en el *Boletín* «3 puntos del antiimperialismo estético», de Serafín Delmar. Junto a Haya de la Torre y muchos otros peruanos, Delmar también estaba exiliado en México, desde donde enviaba sus colaboraciones a la revista. El intenso contacto con los exiliados en este país refuerza el discurso continentalista de la revista puneña, que se precia de ser el espacio a través del cual se estaba formando la «patria grande» indoamericana.

El texto de Delmar hace bastante explícito el antiguo temor de Martí sobre la amenaza del imperialismo y los pasos que la anunciaban. Por eso, critica fuertemente la «trompetería literaria» de los escritores latinoamericanos que miraban con admiración a los Estados Unidos:

El coro incondicional de los escritores entonará el espíritu del conquistador. Esta debilidad espiritual y moral contribuye eficazmente, como que somos colonialistas, a la formación de una cultura netamente imperialista. Porque bien saben todos, que tras el imperialismo literario o estético, viene el imperialismo económico, finalmente el de la fuerza. ¡, somos nosotros los primeros traidores; cantando —como pequeños escuderos de la burguesía, por ende, enemigos del proletariado— a los pueblos fuertes, al dólar, al hombre superior, en una palabra al conquistador que nos trae <civilización> despreciándonos como raza. (BT 21: 2)

En textos como éste, la reflexión en torno al indoamericanismo presenta como elemento definitorio el problema de la dependencia colonial en sus distintas esferas de manifestación. Por eso es que Delmar se pronuncia «por la unión de los pueblos de latinoamérica», como vía fundamental para la liberación:

Los pueblos que no han podido libertarse del colonialismo, por desgracia es virreyal su cultura. El primer paso debe ser de emancipación espiritual. ¡, cómo emanciparse? 1º. Indoamericanizando nuestro pensamiento; 2º. Libertándolo de las pequeñas nacionalidades que se han corrompido en 100 años de república; ¡ 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. [...] Vendrá la Justicia cuando nosotros la defendamos contra el imperialismo, fusionados en una sola voz de trabajadores intelectuales que tengan conciencia de su rol histórico. Pero esto no se conseguirá mientras los escritores viejos como Lugones, Chocano, Díaz Mirón, etc. i jóvenes como la piara de imbéciles que pudren en el <arte por el arte> no hayan sido derribados por los jóvenes escritores antimperialistas, disciplinariamente unidos en un solo frente. [sic] (BT 21: 2-3)

El tono combativo y la agresividad que presenta este fragmento es muy revelador de la intensidad con la que se vivía la literatura en ese entonces; intensidad que ahora —casi un siglo después— aparece como una reliquia del pasado. En la proclama de Delmar asoma la fuerza de la actitud guerrera de la vanguardia, sustentada en la juventud y la irreverencia. Tal fue el espíritu que animó toda la vida editorial del *Boletín*. En el comentario alusivo a los «escritores viejos» entre los que se menciona a Chocano, resulta interesante observar los conflictos internos que estaban dándose incluso dentro de la así llamada «juventud progresista» que colaboraba en la revista. Prueba de ellos es el contraste en las opiniones con respecto a Chocano. Mientras que Delmar lo ubica como uno de los elementos retardatarios que necesariamente deben ser «derribados», en uno de sus números iniciales el *Boletín* se precia de contar con «la palabra de Chocano» para legitimar el poemario *Ande* de Alejandro Peralta (BT 2: 2). Esto sorprende, ya que desde antes que apareciera el *Boletín*, la relación de Chocano con la juventud vanguardista había sido bastante conflictiva. En 1925, Chocano criticó muy fuertemente a Vasconcelos, quien había sido proclamado Maestro de la Juventud Peruana. Por esta razón, Mariátegui y otros habían firmado una declaración de intelectuales contra Chocano (Ayala 1998: 135). Por otro lado, en *Flechas*, la primera revista peruana que se declaró vanguardista (Monguió 1954: 63), apareció la foto de Chocano —el modernista peruano oficial— con los laureles de la poesía que le había otorgado el presidente Leguía. Ejemplos como éste caracterizan la atmósfera de transición o reajuste del canon que marca a un período muy rico en este tipo de tensiones, polémicas y contradicciones internas. En el *Boletín* hay muchos otros ejemplos como éste, pero

describirlos al detalle y en su totalidad me alejaría demasiado de lo que me ocupa en este momento.

En lo que sí parecían estar todos de acuerdo era en que una de las premisas básicas que sustentaba la militancia vanguardista era la función ideológica de la práctica literaria y artística. No se trataba de una experimentación puramente estética ni de una exploración individualista de la propia condición. La «conciencia del rol histórico» aparecía constantemente como la motivación que dirigía a los jóvenes que colaboraban en el *Boletín*. El artículo «El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica» de Magda Portal (*BT* 26: 3) es un ejemplo paradigmático de la interdependencia entre la reflexión cultural, la estética y la ideológica. Portal critica el colonialismo artístico de un continente que, durante siglos, había imitado servilmente lo europeo y paralelamente, había sufrido un centralismo que limitó la cultura «a las murallas ciudadanas» y al «circuito de las clases alta y media, únicas a quienes estaba permitido culturizarse». Así, se había rechazado toda posibilidad de que adquiriera visibilidad alguna «el Arte propiamente americano». Portal insiste en que sólo gracias al cuestionamiento ideológico provocado por la primera guerra mundial y la revolución rusa (a la que ve como su consecuencia inmediata), fue que llegaron los «vientos de nuevas inquietudes» que iniciaron la decisiva renovación de la cultura continental. Asimismo, reconoce a la revolución mexicana —que, como subraya, ocurrió antes que la rusa— por su «enorme trascendencia histórica» y por estar marcando el camino para los demás pueblos latinoamericanos. De manera similar a la de Delmar, Portal advierte contra la amenaza de los Estados Unidos, y expresa el temor surgido a partir de la victoria de este país en la guerra de 1898 y su consecuente anexión de las Antillas. Por lo mismo, reivindica «el alerta heroico de Nicaragua», país que había resistido la intervención norteamericana.¹⁸ Textos como el de Portal

¹⁸ El homenaje a Sandino ya había aparecido en la revista en febrero de 1928, cuando Diego Kunurana presentó una xilografía retratando al héroe nicaragüense. La ilustración va acompañada de un pequeño texto que señala: «¡ayer fue bolívar, hoy es sandino el hombre de niquinohomo genio de la violencia libertaria —bolívar nos salva de la metrópoli castiza— sandino desplaza la fuerza del espíritu contra la materia hecha fuerza - su resistencia es el símbolo de una nueva conciencia frente al gigante rubio ¡indoamérica contra cartago!». (*BT* 19: 1)

son expresión de toda una serie de fenómenos históricos que estaban en ebullición en el momento. No hay que olvidar que Portal también estaba exiliada en México a causa de la dictadura de Leguía, estrechamente vinculada al capital norteamericano. Además, su colaboración al Boletín aparece en enero de 1929, cuando ya el socialismo y el aprismo habían llamado al continente a unirse para iniciar el ataque al capitalismo que venía del norte. En tal sentido, Portal muestra la reformulación y radicalización de viejos temores sobre la colonización económica y cultural por parte de la nueva potencia; temores que ya contaban con antecedentes bastante explícitos en textos representativos como «A Roosevelt» de Darío o «Nuestra América» de Martí, entre muchos otros.

De acuerdo con el tema que da título a su texto, Portal critica a Darío por decadente, a Herrera y Reissig por falta de autenticidad autóctona, a Rodó y a Eguren por ser más comprendidos en Europa que en América, y a Franz Tamayo por ser el «resurrector en América del verso griego i el rubayat oriental». Como señala, «ninguno de estos valores, para no citar otros en igual nivel, representa sin embargo, la cultura naciente del nuevo mundo ni se asoma al espíritu de la raza» (BT 26: 3). En cambio, Portal alaba al autor del *Martín Fierro*, al mexicano Ramón López Velarde y a los uruguayos Pereda, Oribe y Silva, entre otros.

A manera de conclusión, la autora vuelve a remitirse a la lucha que pensaba debían emprender, unidos, todos los pueblos de «indoamérica», y a la labor paralela que se debía desarrollar en el plano de lo estético. De esta manera, termina su colaboración:

No podía permanecer el arte marginizado 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. [sic] (BT 26: 4)

Finalmente, quisiera comentar un texto titulado «El problema edilicio», del argentino Guillermo Buitrago. Tomando como punto de partida la arquitectura y el desarrollo urbano, Buitrago aprovecha para criticar el servilismo cultural de una América Latina que por

imitar mecánicamente lo que venía de Europa, nunca había encontrado su propia esencia:

Porque es necesario decirlo, gritarlo con una voz de alerta: no existe una conciencia Americana! Los pueblos de Indoamérica viven ignorantes de sí mismos alimentados con los mendrugos que desdeñosamente les arroja Europa de su inevitable desmoramiento [sic]. (BT 29: 2)

La crítica de Buitrago reivindica el programa nacionalista surgido a partir de la revolución mexicana, que, de una manera bastante populista, estaba intentando incorporar al indígena al proceso nacional a través de las obras públicas. A partir de esto, invoca al continente a alcanzar su liberación por medio del rescate de su personalidad «original»:

Por esto, siempre que se trata de nuestros problemas, nos volvemos hacia Méjico como único derrotero. Allí se ha comprendido que es necesario, ante todo, formar el espíritu del pueblo. Porque los pueblos de América-latina caminan extraviados en la sombra, o marchan guiados por el reflejo del oro. El problema está en conseguir el retorno a nuestra estética inicial, sencilla y humilde, verdadera en su más hondo sentido. Porque devolver al pueblo su personalidad perdida, representa el encuentro del camino que conduce a la independencia espiritual. Libertad imprescindible para alcanzar la cultura Indo-Americana. (BT 29: 2)

Como puede observarse, las afirmaciones de Buitrago coinciden en su crítica y en su propuesta de solución con las de los demás textos que he comentado aquí. Se trata de una «vuelta a las raíces», que se ve como un rescate necesario de una coherencia cultural perdida. El problema es que tal coherencia o esencialismo nacional es en sí misma una construcción ficticia. Pero mi interés en este texto también se basa en su referencia explícita a un fenómeno que desde fines del siglo XIX había llevado a sus límites la preocupación por el problema de la identidad en Argentina: la masiva inmigración europea. De ahí que, más que concentrarse en el problema de la avanzada norteamericana como lo hacen los otros, un argentino como Buitrago se preocupa por lo que ya venía ocurriendo dentro de su propio país. Así, la postura de Buitrago (que se relaciona a la de revistas como

Martín Fierro), genera la pregunta que él mismo se hace: «¿dónde está el hombre americano?»:

El Occidente manda constantemente todo aquello que le sobra, y casi siempre es analfabetismo. Cualquier ciudad argentina causa la misma impresión de frialdad, de riqueza ignorante, de haber sido construída de prisa, casi provisoriamente. Pero, qué representa la enorme mayoría de inmigrantes, para que no sean un resultado directo? Bien sabemos que el problema tiene raíces hondas, y que la lucha será constante. Pero también creemos que basta anhelar un ideal noblemente, ardientemente, para ascender hasta él. (BT 29: 2)

Buitrago termina su colaboración sin entrar en detalle sobre las «raíces hondas» del problema recientemente acentuado por la inmigración. Pero dadas sus afirmaciones anteriores, no es difícil deducir que su malestar giraba en torno al colonialismo espiritual y a la falta de valoración por lo autóctono que habían caracterizado a un país como la Argentina. Vuelvo así al tema central de la importancia del elemento nativista en el contexto de la renovación intelectual, que trajo la modernización al continente. Con los textos que he comentado en este capítulo (a los que podrían unirse muchos otros), mi objetivo ha sido demostrar los términos en los que la transformación del intelectual latinoamericano ocurrida en las primeras décadas de este siglo, generó el desarrollo de una perspectiva que puso en primer plano el rescate de las tradiciones autóctonas del continente. De acuerdo a esto, sólo así iba a lograrse la verdadera independencia latinoamericana. Como decía Churata:

[...] las falanges vanguardistas de este continente nada tienen que ver con las estéticas evasivas de europa sino que al contrario son fuerzas en que se afirman caracteres e ideología propios [sic]. (BT 16: 3).

CAPÍTULO 3

EL DEBATE INDIGENISTA

*Las avanzadas espirituales de América Latina
viven pues, su momento de emoción. El
momento de todos los amaneceres.*

EMILIO ARMAZA

En el capítulo anterior me detuve a explicar el proceso a través del cual en el Perú de comienzos del siglo XX surgió un nuevo tipo de intelectual que buscó redefinir el discurso sobre lo nacional. Asimismo, mencioné el espíritu continentalista con el que los intelectuales latinoamericanos de esos años intentaron resolver la pregunta por la identidad de sus pueblos. También enfatiqué que ambos fenómenos partieron de una vinculación entre los planos cultural e ideológico que transformó sustancialmente el papel de los intelectuales con respecto a su entorno social. Todo esto fue tan sólo un aspecto de las diversas reacciones frente al intrincado proceso de modernización que experimentaron las sociedades latinoamericanas de ese entonces. Con una nueva lógica dominada por el crecimiento y la transformación de las ciudades y por la velocidad resultante del desarrollo de las comunicaciones, América Latina comenzó a experimentar lo que en los grandes centros de Europa y Estados Unidos ya había alterado por completo las relaciones sociales y la vida cotidiana de sus habitantes.

Los años veinte fueron para Latinoamérica el momento de mayor intensidad de ese torbellino de contradicciones en el que —como dijera Berman citando a Marx— «todo lo sólido se desvanece en el

aire». ¹ Como ha explicado el teórico norteamericano, la experiencia de la modernidad trae consigo la sensación de estar en medio de un vértigo donde todo el sistema de creencias o seguridades que sostiene a una sociedad empieza a desaparecer. Este fenómeno provoca simultáneamente temor y fascinación, ya que por un lado amenaza lo conocido, y por otro seduce con el gran atractivo de lo nuevo, que siempre se presenta como lo mejor. Aparece entonces un movimiento contradictorio que consiste en una lucha entre el apego a la tradición —o, en todo caso, el temor a que ese natural soporte de la identidad desaparezca por completo— y el deseo de participar de los placeres y beneficios que lo moderno trae consigo (Berman 1988: 1-27).

Como expliqué anteriormente, el sector intelectual peruano de la década del veinte tradujo esta experiencia en términos de una profunda revisión de las categorías que hasta el momento habían definido la nacionalidad. El objetivo era evaluar en qué situación se enfrentaba el Perú a los grandes cambios que el nuevo siglo presentaba. Ante el dilema entre tradición y modernidad, intelectuales como Mariátegui lograron aprovechar esta disyuntiva para plantear que ser modernos no significaba en lo absoluto rechazar un bagaje cultural que, aunque muy antiguo, aparecía con todo el potencial de lo nuevo precisamente por haber sido ignorado durante siglos, ofreciendo la posibilidad de lograr una verdadera y renovada comunidad nacional. La reivindicación del indio y su cultura —meta a la cual se intentó llegar por diversos caminos— se convirtió en el baluarte de toda una serie de proyectos que caracterizaron el quehacer estético y el desarrollo ideológico del sector emergente de la intelectualidad peruana de ese entonces. El *Boletín Titikaka* fue uno de éstos, presentándose como tribuna de desarrollo y difusión de las diferentes propuestas que planteaban el rescate de lo indio (entendido, sin embargo, de maneras muy distintas), como base de la construcción de un nuevo Perú a todo nivel.

La historia ha demostrado que el fervor indigenista de muchos de los intelectuales de esta época no logró la tan ansiada revolución que,

¹ Esta expresión es la que le da título al estudio de Berman (1988) sobre la modernidad.

según ellos, iba a cambiar por completo la situación del indígena. Sin embargo, en el momento esta transformación aparecía como inevitable; como algo cuya inminencia era casi una realidad. Mientras los ideólogos formulaban los términos en los que se iban a realizar los cambios, muchos escritores y artistas promovieron sus propias obras como un anuncio de los nuevos tiempos por venir. De esta manera, rápidamente se cayó en un discurso de dimensiones milenaristas, cuyo tono tenía mucho en común con el de una antigua y profunda tradición anti-colonial con la que la población de origen indígena se ha enfrentado desde la conquista al trauma de la derrota. Me refiero a la utopía andina; esa *otra* historia que todavía vive en el imaginario popular peruano y se expresa de múltiples maneras.

Como es sabido, la utopía andina propone una nueva inversión del mundo a través del surgimiento triunfal de la cultura andina autóctona, que dará por terminada su situación de opresión y se ubicará por encima de la cultura occidental para dominarla. Como lo ha afirmado Flores Galindo (1988: 25), esta historia es conflictiva y heterogénea, ya que es resultado de un contrapunto entre la cultura popular y la cultura de elites, entre la escritura y los relatos orales, y entre las pasiones y sus prácticas. Es decir, no está circunscrita exclusivamente a ningún campo de acción, ya que asume manifestaciones diversas. Por esto, tanto el mito de Incarrí como la revolución tupacamarista, la obra de Garcilaso de la Vega o el pensamiento de Mariátegui son tributarios de la utopía andina, que por lo mismo no es una sino varias. En este capítulo presentaré al *Boletín Titikaka* como una de las muchas vehiculizaciones discursivas a través de las cuales se manifiestan muchos de los contenidos simbólicos de la utopía andina.

Frente a la traumática experiencia de la conquista, la utopía andina es la esperanza milenaria en un futuro en el que la población y la cultura autóctona andina serán «salvadas» o «redimidas», de la situación de opresión que sobre ellas ejerce la cultura occidental. Gracias a la evangelización, el milenarismo (que surgió originalmente en el seno de la religión católica) se convirtió en uno de los elementos fundamentales en la elaboración de los ideales de redención de la cultura autóctona andina dentro de su característico sincretismo

religioso. La utopía andina es, entonces, la esperanza en el triunfo final de la cultura y la población nativa frente a los que se sigue viendo como «invasores». Según esta creencia, llegará un momento en el que el orden volverá a trastocarse, pero esta vez en beneficio de la nación indígena. Esta fe es la que alimenta una serie de fenómenos que a lo largo de siglos han marcado las pautas de resistencia de la cultura autóctona andina frente a la dominación occidental.

Pues bien, en el Perú de los años veinte el espíritu vanguardista que anunciaba la llegada de una nueva era se adueñó de la utopía andina a través de la militancia indigenista propagada por los nuevos intelectuales. De esta manera, la modernización del campo intelectual por fin puso al indígena y su cultura en el centro del debate nacional, haciéndolo necesario punto de partida para el desarrollo de las nuevas propuestas sociales, ideológicas y artísticas. La consigna era renovar por completo el discurso intelectual peruano y darle contenidos antes totalmente ignorados o rechazados. El «indigenismo vanguardista» fue así la manifestación discursiva de un intento de romper con el *status quo* de una cultura letrada que, hasta entonces, se había caracterizado por un hispanismo excluyente y por una ideología social profundamente conservadora.

Con respecto a la ideología del «país nuevo» promovida por el espíritu de vanguardia, el indigenismo asumió la necesidad de modernizar el autoentendimiento nacional cuestionando la perspectiva entonces vigente, que reclamaba la aculturación del indígena como única vía de acceso a la modernidad. De esta manera —como lo muestran muchas de las contribuciones al *Boletín Titikaka*— la reivindicación de la tradición indígena se convirtió en la base de la perspectiva moderna. El caso peruano es así un ejemplo de cómo el impulso modernizador de la vanguardia redefinió su funcionalidad de acuerdo a las realidades nacionales de cada uno de los países latinoamericanos (Pizarro 1981: 85). Para un amplio sector de la vanguardia peruana, las reivindicaciones indigenistas marcaron la pauta de la tan deseada modernidad. El pensamiento de Mariátegui es el que mejor expresa las posibilidades modernizadoras de lo antiguo. Flores Galindo arguye que ya desde 1915, cuando ocurrió la frustrada rebelión de Rumi Maqui, Mariátegui supo advertir un sentido diferente de la tradición: sus posibilidades generadoras del cambio. Al apreciar cómo

la imaginación colectiva mantenía vivísima la esperanza mesiánica de un líder que cambiara el orden establecido, Mariátegui descubrió que el recurso a las creencias ancestrales indígenas no estaba de ninguna manera disociado de la posibilidad de una movilización política y culturalmente revolucionaria. Para él, una transformación auténticamente vanguardista debía tener como elemento primordial la reivindicación del indígena y su cultura.

En este punto me permito hacer una aclaración. Tradicionalmente, en el Perú el indigenismo y la vanguardia se han estudiado por separado como movimientos distintos y paralelos. Esto a pesar de que el momento más alto del fervor indigenista —los años veinte— coincidió con el auge del espíritu de ruptura proveniente de la llamada «vanguardia histórica»² europea. Asimismo, usualmente el estudio del indigenismo en el Perú ha realzado sus relaciones ideológicas con el socialismo, lo que ha llevado muchas veces a que predomine una lectura casi únicamente ideológica del mismo. Más allá de ubicar a esta literatura dentro de los parámetros del realismo,³ la crítica se ha detenido poco en las variaciones técnicas o formales que se dieron en el indigenismo literario de los años veinte, por ejemplo. En contraste, en varias oportunidades el vanguardismo peruano ha sido visto como insignificante; como un proyecto de experimentación puramente estética cuyo *arte por el arte* no le permitía connotaciones ideológicas y mucho menos vinculaciones específicamente políticas. La práctica editorial de una revista como el *Boletín Titikaka* contradice ampliamente los preceptos que han llevado a considerar como distintos y alejados dos aspectos de una situación coyuntural específica como la que experimentó el campo intelectual peruano durante esos años. No es que esté afirmando que vanguardia e indigenismo sean indistintos —de hecho, en otros contextos cada uno existió de manera independiente—, sino que, en el caso específico de proyectos como el *Boletín Titikaka*, los principios ideológicos y estéticos de ambos

² El término pertenece a Peter Bürger (1984) y aparece en uno de los clásicos estudios sobre la vanguardia europea.

³ Aquí me refiero al caso del indigenismo clásico en obras como *El mundo es ancho y ajeno* o *Yawar Fiesta*, por ejemplo. No incluyo la obra del «segundo Arguedas» (en la terminología de Escajadillo) o la de Scorza, que por estar más cerca de lo real maravilloso han sido clasificadas como neoindigenistas (Escajadillo 1994: 55).

están en constante cruce. Muchas veces resulta decididamente reductivo intentar una aproximación que no tenga en cuenta esta fusión; de ahí mi preferencia por usar un término como «indigenismo vanguardista», que de alguna manera describe la interacción de elementos de dos movimientos culturales que en otros contextos no necesariamente aparecieron relacionados.

Volviendo al contexto inmediato del *Boletín*, es necesario hacer hincapié en algunos aspectos claves de la situación político-ideológica de entonces. La «república aristocrática» —término utilizado por Burga y Flores Galindo para definir al Perú de las primeras décadas del siglo— estaba basada en la privatización de la política en una serie de «poderes locales» que eran resultado de la completa fragmentación de la sociedad peruana. De ahí que uno de los rasgos fundamentales de este sistema fue una sensación de tedio y de inmovilidad, reflejo de un estancamiento social que posteriormente fue roto por el surgimiento de las capas medias de donde emergieron nuevos intelectuales y políticos como Mariátegui y Haya de la Torre. Estos cuestionaron los modelos culturales y económicos predominantes, y comenzaron a elaborar alternativas para renegociar la posición del Perú y de América Latina en relación a un capitalismo que cada vez penetraba más hondo en el continente.

Paralelamente a la movilidad social propiciadora de las nuevas alternativas ideológicas, otros fenómenos coadyuvaron a la atmósfera revolucionaria que se vivió en el Perú de los años veinte. Entre 1919 y 1923, en la zona entre Cusco y Puno se dieron cerca de cincuenta rebeliones campesinas, atentando contra el gamonalismo imperante en toda la sierra peruana y sus condiciones básicas de desarrollo: la servidumbre indígena y el despojo de tierras. De fuerza mucho mayor que las luchas populares urbanas que también se dieron durante estos años, «la gran sublevación indígena del sur» (Burga y Flores Galindo 1979: 114) no sólo quebró la frágil estabilidad en la que descansaban los hacendados y la oligarquía peruana, sino que pareció anunciar un verdadero *pachacuti*. Como bien lo anota Flores Galindo, esta ola revolucionaria tuvo en la población indígena una dimensión imaginaria que además fue alimentada por periodistas y por intelectuales indigenistas como Luis E. Valcárcel, quien publicó *Tempestad en los Andes* en 1927.

1919 también fue el año en que la oligarquía perdió el control del gobierno peruano. La «Patria Nueva» de Leguía la despojó de su poder político, instaurando un discurso populista muy interesado en dirigirse a la población indígena desplegando cierto indigenismo oficial. El reclamo campesino fue enfrentado con demagogia (los discursos en quechua, por ejemplo), instituciones burocráticas (el Patronato de la Raza Indígena) y un paternalismo que buscaba controlar a la población indígena en lugar de propiciar un cambio en su situación. Frente a las revueltas campesinas, el uso de la represión no se dejó esperar, hostilizando a dirigentes populares e intelectuales indigenistas que intentaban traducir en términos políticos la demanda de las mayorías. La deportación de Haya de la Torre y las constantes persecuciones a Mariátegui y a otros colaboradores de *Amauta* son los casos más conocidos de los mecanismos de poder ejercidos por el régimen leguista.

Pero lo que es necesario resaltar con respecto al gobierno de Leguía es que para el anterior sector que detentaba el poder, así como para gran parte de la población indígena, este representaba una ruptura y la posibilidad de un cambio. Como ocurrió en el caso de las sublevaciones indígenas, la dimensión imaginaria jugaba en todo esto un papel primordial, y Leguía supo aprovechar su posición con un discurso exaltado y un acentuado personalismo que lo llevó a proclamarse el nuevo «Wiracocha» defensor del pueblo. Es curioso cómo en muchas ocasiones su retórica alusiva a la modernización y al pueblo indígena, resulta bastante similar a la de muchos de los ensayos de corte ideológico presentes en el *Boletín Titikaka*.

Otra variante que también contribuyó al desarrollo de esa sensación de estar en el umbral de grandes cambios, fue la relación entre la capital y las provincias. Ya desde principios de siglo se había dado un creciente proceso de migración hacia las ciudades, en especial hacia Lima, y esto se acentuó durante la década del veinte. La capital desarrolló entonces una mayor cantidad de espacios diferenciados, nuevas divisiones sociales y la presencia de los provincianos y sus reclamos se hizo un elemento central de la vida limeña. No por casualidad se realizó en 1923 el Primer Congreso Indígena en la capital. De una manera, ésta era otra manifestación de la *tempestad* andina que Valcárcel profetizaba.

Ya fuera en Lima o en otras ciudades cuya importancia como centros intelectuales se vio fortalecida, la intelectualidad provinciana fue la que más dinamizó el campo cultural en este período, y el indigenismo sólo puede explicarse teniendo en cuenta esta consideración. La interacción entre la capital y las provincias fue el elemento clave. Desde esta perspectiva, la integración promovida por el indigenismo peruano (a pesar de las diferencias específicas entre los diversos grupos) logró superar el verticalismo de la dinámica entre el centro y la periferia. Este reajuste en los mecanismos de acceso a la legitimidad discursiva facilitó la visibilidad de los provincianos como nuevos agentes de producción simbólica.

El problema básico que el indigenismo se planteó resolver fue la disociación entre lo que en ese entonces se llamaba la «nación» peruana y su pueblo, entendido este último como la gran mayoría de habitantes de ese territorio que se reconocía como el Perú.⁴ Durante esos años, no era ninguna novedad que la mayoría de la población peruana fuera indígena o mestiza. Lo insólito era que esta mayoría no tenía una activa participación social, ni mucho menos un nivel aceptable de representatividad en la toma de decisiones sobre el porvenir nacional.⁵ El indigenismo se propuso entonces cambiar esta situación, considerando a sus militantes como legítimos portavoces de los reclamos de participación del pueblo.

Bien es sabido que ya desde el siglo XIX se pueden encontrar textos que, tanto por la naturaleza de su referente como por sus distintos niveles de denuncia sobre la situación del indígena peruano, han sido reconocidos como indigenistas. Pero también es opinión

⁴ Aclaro este punto ya que, como bien ha observado Antonio Cornejo Polar en varios ensayos sobre el tema, el indigenismo, por la contradicción básica de su origen y su estatuto de «literatura heterogénea», no abre un nuevo sistema comunicativo al que podamos calificar de *alternativo*, sino que se inserta en el hegemónico ya existente.

⁵ A lo que me refiero aquí es a esa «estructura de exclusión» que marcó el surgimiento de las naciones americanas. Como en el caso de las mujeres, los indígenas también eran «ocupantes» pero no reales miembros de la nación, y su «invisibilidad» en la conciencia del grupo dominante fue lo que garantizó la imposibilidad de cualquier tipo de participación activa en las decisiones sobre su situación social, cultural o económica. Estas reflexiones, así como los términos que utilizo entre comillas se encuentran en Pratt (1993: 88-93).

común que no fue sino hasta la segunda década del siglo XX que el indigenismo se desarrolló como un proyecto multilateral, concentrado en una intelectualidad provinciana que, contando con nexos claves en Lima, demandaba una serie de reivindicaciones de tipo cultural y político.⁶ Aquí se ubica un proyecto como el del *Boletín Titikaka*, cuyas páginas anunciaban la resurrección de la cultura autóctona andina.

En una entrevista publicada en la revista en enero de 1929, el indigenista Segundo Núñez Valdivia afirmó:

La nacionalidad debe surgir de la cooperación de todos los hombres i las regiones del Perú. Pero creo que en esta labor, la Sierra tiene un papel preponderante. Hay que convenir que, durante los últimos años, el movimiento más interesante en pró del verdadero nacionalismo es el Indigenismo (comprendo en este vocablo el problema serrano en general). Además hay un intenso movimiento cultural que se difunde por toda la Sierra. «Amauta» y «La Sierra» se venden en Puno más que en Arequipa y otras ciudades del país. [...] La Sierra ha avanzado inmensamente durante los últimos años. Mucho más que cualquier otra región, si se tiene en cuenta su estado de abandono i olvido de parte del resto del país. [sic]. (BT 26: 3)

Entre otras observaciones celebratorias del renacimiento andino, Núñez menciona una transformación fundamental en la actitud del indígena:

Vengo a la Sierra después de algún tiempo. Durante el transcurso de algunos años, la transformación del factor humano es sorprendente. En el indio se advierte inmediatamente al hombre. Tiene dos características: inteligencia i vigor. (BT 26: 2-3)

Más allá de que fuera o no cierto el cambio en la actitud del indígena (ya que esto presupondría que anteriormente el indígena no contaba con las cualidades que menciona Núñez), lo que se estaba afirmando aquí era justamente lo opuesto a lo divulgado por personalidades literarias como Enrique López Albújar, quien en un

⁶ No creo necesario detenerme a esbozar una génesis del movimiento indigenista en el Perú, dado que la repetición de hechos conocidos me impediría pasar rápidamente a lo que es de mi interés inmediato: la propuesta específica del *Boletín Titikaka*.

texto de esos años titulado *Sobre la psicología del indio*, insiste en que el indígena peruano es un ser vengativo e incapaz de un mínimo de raciocinio —en otras palabras— un bárbaro. Junto a otras perspectivas que lo veían como pasivo y desvalido, la imagen que se tenía del indígena era bastante lejana a la de un ciudadano racional, coherente, con deberes y derechos como cualquier otro. Esta concepción era preponderante incluso entre escritores como el autor de *Cuentos andinos*. Por todo esto, la labor del nuevo intelectual promovido por revistas como el *Boletín Titikaka* era destruir las falsas premisas, asegurar la plena humanidad del indígena y proclamar que había llegado la hora de su reivindicación.

Pero, ¿hasta dónde llegaba la radicalidad de estas proclamas? En el caso del indigenismo como movimiento cultural e ideológico, no está de más recordar que éste fue un fenómeno esencialmente heterogéneo con respecto a sus contenidos, ya que operaba con «un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria» (Cornejo Polar 1978: 13). El discurso indigenista fue ante todo una *representación*, no una participación directa del mundo indígena, y como tal poseía inevitablemente una considerable distancia frente a su objeto. Tal fue el mecanismo que caracterizó al *Boletín Titikaka*. Sus autores formaban parte de una *intelligentsia* puneña de clase media (bastante lejos de sus propios paisanos indígenas), que buscaba insertarse en el campo cultural peruano y extranjero por medio de una revista de vanguardia, como las muchas que por ese entonces circulaban en las grandes ciudades occidentales. Además, la revista estaba escrita en español y su público lector estaba conformado por otros miembros de la intelectualidad peruana y extranjera. Un *indígena* (definido socio-culturalmente) difícilmente tuvo acceso a alguna fase del circuito por el que transitó la revista. Más bien lo que hacía esta publicación (y lo que aparece muy claro en el caso de la poesía en particular), era presentar lo indígena contemporáneo ante un público urbano (nacional y extranjero), ajeno a su vida y su cultura.

Por lo mismo, el indigenismo nunca transmitió la voz del indígena marginado, ni siquiera de manera indirecta. Si en términos geopolíticos se podía decir que la sierra habló, hay que tener en cuenta que

quien lo hizo fue el mestizo. En este aspecto, el *Boletín* no ocultó el cierto nivel de *ajenidad* que le producía el mundo indígena, a pesar de abundar en un exaltado discurso que se reclamaba como legítimo vicario del mismo. La diferencia con respecto a la percepción del mundo indígena que tenían los *mistis*, radica en que en el discurso del *Boletín*, la extrañeza que produce ese mundo es fuente de una profunda admiración. En contraste al desprecio anterior que lo calificaba de bárbaro, esta admiración incluso propone la superioridad del indígena y su cultura. Veamos un ejemplo.

En febrero de 1929 apareció en el *Boletín* un texto de Pastor Ordóñez, reconocido como un «intelectual titikaka» (*BT* 27:1). El texto lleva por título «Marcelino Kanawiri» y es la crónica de la muerte de un tal Andrés Choke ocurrida durante la sesión ritual de un médico curandero (Kanawiri) al cual se le acusa de asesinato. Lo que me interesa no es el relato del episodio indígena, sino la nota de presentación que antecede al texto. Ya que esta nota no lleva firma, adscribo su autoría al comité directivo o editorial del *Boletín*:

El doctor Pastor Ordóñez es un distinguido jurisconsulto y pedagogo que se ha significado por la independencia de su carácter y por la incondicional simpatía que manifestó siempre por toda labor de espíritu. Además de tratadista muy versado en etnografía peruana —es autor de una interesante tesis: «*Las Warayoc*», ensayo de un gobierno local— sabe conceder al arte la importancia social y educativa que le asigna sin rebosos todo hombre de cultura: él mismo es un brillante amateur y tiene cometidos algunos bocetos pictóricos que bien prueban los quilates de su talento.

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 lo acentúa al concedernos la primicia de su publicación. El proceso que se siguió contra Kanawiri se ha declarado prescrito hace poco. El Dr. Ordóñez fue defensor de Kanawiri, y está compenetrado, por tanto, de los incidentes de este episodio indígena. Ordóñez logró la absolución de su defendido.

Estimamos que a este trabajo deben continuar otros de su índole, y que uno de los intelectuales titikaka llamado a ello es Ordóñez, que posee no pequeño arsenal de materiales **para hacernos la revelación de ese mundo desconcertante del aborigen, donde se agitan ideas realmente asombrosas** que no es del caso tipificar como simples resabios de la prehistoria, sino como la existencia de inquietudes que escapan al panteísmo, animismo o naturismo **porque pertenecen a una región superior de la inteligencia** [sic]. (el énfasis es mío) (*BT* 27:1)

Como puede verse, aquí se intenta romper los estereotipos negativos divulgados por las muchas visiones del indio tan enraizadas en el discurso oficial peruano hasta entonces. En un texto como éste, el reclamo de superioridad que se le otorga a la mentalidad indígena va de acuerdo con el deseo —tan insistente en las páginas del *Boletín*— de construir un sujeto inédito que, precisamente por rescatar su herencia tradicional y conjugarla con los elementos progresistas de la modernidad occidental, resultaría decididamente superior. De manera similar a como lo propusiera Vasconcelos en *La raza cósmica*, este sujeto sería el eje de la nueva identidad continental que estaba todavía por hacerse.

Pero a pesar de las intenciones expresadas en esta nota, no hay que olvidar que en todo momento aparece la distancia entre «ese mundo desconcertante del aborígen» y el mundo de quienes escribían y leían el *Boletín*. Esto se nota en el pequeño «diccionario» ubicado al pie del texto de Ordóñez. Allí se traducen y explican algunos vocablos y costumbres que se presuponen ajenos al lector, de manera similar a como se hacía en las novelas regionalistas de esos años. La contradicción subyacente a una publicación indigenista como el *Boletín Titikaka* —por el desfase entre la situación social de sus productores y la de su referente— resulta inevitable. Sin embargo, esta «heterogeneidad» que Cornejo Polar (1978: 17) considera el *a priori* de toda producción indigenista, no le quita legitimidad a su discurso reivindicativo. Tal es la situación en tanto no se pretenda entender al indigenismo como representación auténtica y «desde dentro» del mundo indígena, sino más bien como un espacio a través del cual se abrió la posibilidad de interpelar a la *intelligentsia* de la época, exigiendo la revisión de las categorías de nacionalidad que ésta propiciaba. A pesar de su heterogeneidad, el indigenismo posee legitimidad en tanto logró una meta social esencial: reconocer al indio como el elemento principal para la solución de los problemas sociales del Perú, o por lo menos, como punto de partida para entender los problemas nacionales (Kristal 1991: 28-29). Por lo mismo, la producción indigenista debe valorarse por su pertinencia en el debate político de la época, que hizo del indio el eje central de la discusión, y que, definitivamente, contribuyó de manera sustancial «a modificar la conciencia de nación sobre su

historia y su realidad presente, incorporando de manera definitiva el componente indígena y situándolo en una primera línea en la imagen de la sociedad peruana» (Cornejo Polar 1989: 138).

Por otro lado, es necesario tener en cuenta que un sector del indigenismo tuvo la capacidad de traducir el problema de la marginación del indio en opciones políticas que, en diversos grados de radicalización, insistieron en la necesidad de una profunda reordenación en ese campo. De ahí la consanguinidad entre el socialismo —que como explicaba Mariátegui (VV. AA. 1976: 75) «ordena y define las reivindicaciones de las masas, de la clase trabajadora»— y el indigenismo, por el simple hecho de que en esos años en el Perú «las masas» eran «en sus cuatro quintas partes indígenas». Como lo expliqué anteriormente, fue el mismo Mariátegui quien por primera vez utilizó el término «indigenismo vanguardista» para explicar la convergencia esencial entre el indigenismo y el socialismo, al que reconocía como la vanguardia ideológica de la época (VV. AA. 1976: 75). En el contexto del debate nacional de los años veinte, para Mariátegui el indigenismo —de la mano del socialismo— tenía la misión «histórica» de «procesar» la hegemonía en el campo ideológico y cultural. El indigenismo traducía un estado de ánimo en ese Perú nuevo que se veía venir como una promesa:

Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tiende a reivindicarlo. (Mariátegui 1989: 333)

A todo esto se le añadía la creencia común —no discutida hasta mucho después— en el «comunismo primitivo» de la sociedad andina en tiempos del incanato. Así, la tarea de modernizar la sociedad nacional —la misión de los vanguardistas— aparecía como un proceso enraizado en la tradición nacional con base en el mundo prehispánico.⁷

Lógicamente, no toda producción indigenista significó una adopción automática y menos aún ortodoxa del socialismo. Por el

⁷ Sobre este tema la bibliografía es bastante amplia, así que me limito a citar un texto que resume muchos de los puntos al respecto: Cornejo Polar, «Mariátegui y su propuesta de una modernidad de raíz andina». *Anuario Mariateguiano* 5.5 (1993: 58-63).

contrario, las distintas propuestas sobre cómo solucionar el problema del indio oscilaban dentro de un margen tan ambiguo como la misma definición de «indio», que terminó por convertirse en una noción fluctuante de acuerdo con los intereses de los distintos grupos. No se debe olvidar que era en los centros urbanos desde donde se exportaba la representación literaria del mundo indígena. Tal fue el caso de mucho de lo que se propuso en las páginas del *Boletín Titikaka*.

Pues bien, ¿en qué tipo de opciones ideológicas se concretó el indigenismo vanguardista del *Boletín Titikaka*? Para comenzar a explicar esto es necesario tener en cuenta el carácter *emergente* del proyecto de la revista. Como tal, aparece todavía muy dispar, ya que en su proceso de constitución se puede notar que se encontraba buscando formas nuevas a la vez que adaptando y transformando otras. Por lo tanto, y dado el paralelismo de dicha experimentación con el período de duración de la revista, el proyecto no aparece en ningún momento suficientemente consolidado: en su interior se combinan muchas alternativas —incluso algunas personales— que probablemente estaban desarrollándose gracias a la misma existencia de la revista. Estas se integraron a otras que tenían existencia propia y se proyectaban hacia grupos más amplios, como las propuestas de Mariátegui, L. E. Valcárcel o J. Uriel García.

La autocomprensión de los que se consideraban vanguardistas tenía muchas variantes, y tal adjudicación se reclamaba desde posiciones bastante disímiles. A su vez, —y como bien lo anota Flores Galindo al revisar la polémica de 1927 entre Mariátegui y Sánchez— en esos momentos el indigenismo no era un movimiento cohesionado, sino más bien una actitud, «una intención que invitaba a encontrar la clave del país en el mundo andino» (1988: 336). Es por esta razón que en los textos que presentaré en este capítulo se encontrarán ambigüedades, generalizaciones un tanto vacías y pronunciamientos que al ser analizados a profundidad resultan muchas veces contradictorios. Tal es la naturaleza de mi objeto de estudio: la revista como un espacio intelectual donde el constante proceso de producción y recepción discursiva se muestra en toda su inmediatez.

Desde el mismo título del *Boletín* se insiste en la utilización de elementos provenientes de las culturas indígenas peruanas (particu-

larmente la quechua y la aimara) como baluartes de su misión reivindicativa. No hay que olvidar que el área del Titicaca posee gran fuerza simbólica no sólo como el lugar al que se remiten los mitos del origen del incario, sino como eje de lo andino desde tiempos anteriores. En cuanto al título de la revista, vale la pena tomar en cuenta la ortografía del término *Titikaka* que usa la «k» en lugar de la «c», que es como se escribe la palabra en español. Este uso es ya de por sí una manifestación de afirmación indigenista, ya que con el uso de la «k» se intenta graficar un sonido del quechua y el aimara que no encuentra grafía específica en el español.⁸

Por razones estrictamente metodológicas, he decidido establecer algunas divisiones en mi análisis de los textos más representativos del *Boletín*. En este capítulo me dedicaré a comentar los ensayos, manifiestos, entrevistas y demás textos en prosa que guiaban la programática específicamente ideológica. En el siguiente capítulo, me dedicaré al análisis de la dimensión creativa y crítica que desde la especialización literaria, desarrolló la propuesta estética del *Boletín*. Finalmente, concluiré presentando las propuestas de reforma pedagógica que se plantearon.

3.1. Dimensiones del fervor indigenista

En agosto de 1928, al cumplirse dos años del primer número de la revista, apareció «Primer tramo de *Titikaka*». Este texto es una especie de balance editorial que reafirma los objetivos propuestos en la nota similar del primer número del *Boletín*. Sin embargo, se puede apreciar que con respecto al objetivo principal anunciado al principio —hacer propaganda a las publicaciones de la editorial *Titikaka*— lo que se afirma en este caso es bastante más explicativo sobre los propósitos subyacentes a la empresa iniciada dos años atrás. Comienza el texto:

⁸ Más adelante me explayaré respecto de las transformaciones ortográficas del español que se propusieron en la revista.

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 interesante del Perú, según el juicio ilustre de L. A. Sánchez y Jorge Basadre. (BT 28:1)

Este comentario expresa una intencionalidad que no se encontraba explícita en la nota editorial que marca el inicio del *Boletín*, si bien era obvia dada su política editorial desde el principio. Lo que confirma esta nota es que ya para este momento el *Boletín* se sentía cómodo de anunciar una finalidad mucho más compleja que la simple promoción de los libros publicados por una editorial. La idea de un proyecto intelectual, mucho más que comercial, se hace ya oficial. Por otra parte, la mención de Sánchez y Basadre —quienes a pesar de su juventud eran reconocidos como autoridades en el campo de la cultura— servía no sólo como mecanismo de legitimación, sino también como elemento publicitario. Algo que no debe pasar desapercibido al analizar esta nota, es que se le llame «indígena» y no «indigenista» al movimiento literario dentro del cual se sitúa el *Boletín*. Mientras que en textos como «Marcelino Kanawiri» se hace explícita la distancia con respecto del mundo indígena, en este caso el *Boletín* se autoproclama como legítimo participante de la lucha indígena. Como lo señalé anteriormente, habría que ver qué es lo que entendían por «indígena» en ambos casos. Continúa así el texto:

Este movimiento osmótico - devino teatro neokeswa con Inocencio Mamani, sentimiento dramático con la compañía «Orkopata», 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. (BT 25:4)

En este fragmento se mezclan una serie de elementos que pertenecen a distintos ámbitos. Culturalmente, se menciona el activismo indigenista de Inocencio Mamani y del grupo teatral

Orkopata.⁹ Luego se menciona la migración de la sierra hacia la costa, y finalmente —de manera bastante ambigua— se citan las «formas de lucha reivindicatoria del ayllu», lo que podría estar aludiendo a las propuestas de corte socialista que se estaban elaborando en la escena ideológica del momento. Según el texto, todos estos elementos apuntan hacia un mismo objetivo, y por lo tanto son considerados parte del mismo «movimiento osmótico». Reparo en esto porque la revista se hizo vocera de un activismo bastante variado. Lo que no faltan son las contradicciones internas al calificar como proletaria, plebeya e indígena la acción del *Boletín*. Ya he especificado que los productores de la revista eran más bien provincianos de clase media, en todo caso con más conocimiento del campesinado rural que de un proletariado que —en el sentido estricto del término— en Puno estaba muy lejos de existir.

La autoadjudicación de la denominación «proletaria» se realizaba con el fin de emparentarse con las propuestas contestatarias de la naciente izquierda peruana. Estas estaban desarrollándose bajo el patrocinio de Mariátegui y Haya de la Torre y también al interior de los sectores radicalizados del indigenismo cusqueño, de gran importancia por esos años. Bajo la necesidad operativa de legitimarse como propulsor de un proyecto que fuera más allá del campo cultural, lo que hizo el *Boletín Titikaka* fue adoptar la terminología de la lucha político-ideológica. Ya para este entonces Mariátegui se encontraba adaptando la terminología marxista al asunto del problema indígena, mientras otros como Luis E. Valcárcel propagaban que la «dictadura indígena» andaba buscando a «su Lenin» (Nitschack 1990: 224). Por otro lado, el intenso contacto del altiplano peruano con la región rioplatense (que data de tiempos coloniales y evidencia el activo canje del *Boletín* con revistas provenientes de esta área) hacía que circularan por Puno muchos de los libros anarquistas y marxistas que se publicaban en la Argentina. Esto popularizó términos como «proletariado», que en varias ocasiones fue transferido al contexto de la lucha por el indígena.

⁹ Inocencio Mamani fue autor de numerosas piezas teatrales en quechua. Una de ellas fue la comedia pastoril *Tukuypac Mumaskan*, presentada por la «Sociedad Vernacular Orkopata». Según Mamani, fue así como se inició lo que posteriormente se llamaría el «grupo Orkopata», responsable del *Boletín*.

Resulta interesante resaltar que lo que se considera como la raíz ideológica del movimiento se encuentra basado mucho más en fenómenos sociales y prácticas culturales que en el seguimiento preciso de un programa teórico previo, por así decirlo. Como ha anotado Tamayo Herrera (1982: 320) al referirse al Puno de esos años, la total falta de una vida intelectual de desarrollo moderno, vinculada a una mayor presencia editorial o al ambiente universitario, hizo del autodidactismo la característica más importante de la intelectualidad puneña. Este tipo de educación fue en gran medida lo que permitió un amplio margen de apertura para la libre asimilación de teorías, a la par de un desarrollo del indigenismo que tuvo su mayor fuerza en lo literario en lugar de en lo sociológico o antropológico. Este punto es importante al analizar el aspecto programático del proyecto ideológico del *Boletín Titikaka*, ya que es preciso entender que se trataba de una apropiación heterodoxa muy libre de las diversas variantes del debate ideológico peruano de la época.

En el *Boletín Titikaka* no encontramos nada que se acerque a una teorización comprensiva y rigurosa destinada a la captación del mundo social como la elaborada por Mariátegui. Lo primero que impidió que en el *Boletín* esto se lograra fue el uso de un lenguaje más cercano a lo literario que al campo del análisis social. Esto claramente podría ser un componente residual del discurso de la antigua intelectualidad del siglo XIX. El discurso del *Boletín* abunda en lo intuitivo y en lo ambiguo. En la mayor parte de los textos, el ferviente deseo reivindicatorio del indígena y su cultura se enmarca en un populismo idealizador poco atento a extrapolaciones hechas sin demasiado rigor. Por esta razón es que la madurez de la obra presentada en la revista tuvo sus resultados más felices en el campo de lo estético, donde la mezcla de elementos que resulta contradictoria y que limita los logros en el campo ideológico, es fuente de riqueza y originalidad en las soluciones artístico-literarias.

En marzo de 1929, un «nuevo combatiente del indigenismo» llamado Vicente Mendoza publicó en el *Boletín* un texto bajo el título de *Beligerancia indigenista*. Se trata del fragmento de un discurso leído por Mendoza frente a un grupo de jóvenes antes de una presentación de danzas folclóricas en Huanacáné. Algunos de los pro-

nunciamentos de Mendoza son bastante lúcidos y se expresan de manera clara y convincente. Tal es el caso de su crítica al feudalismo de la economía andina, al oscurantismo de las universidades dominadas por el clásico dogmatismo católico y a la forma como las religiones torpemente fallaban en su supuesta evangelización. Menciona, por ejemplo:

[...]en la religión el indio nos ha superado: mientras para él la religión no se enseña ni se asila en templos —que es la verdadera religión— para nosotros se enseña torpemente, sin respetar la libre determinación de la conciencia y se enclaustra en Iglesias. Ya en otra oportunidad sostuve que el indio jamás es católico ni evangelista; me reafirmo en ello.

El indio nunca ha entendido eso de tres personas distintas i un solo Dios verdadero; ni los otros misterios del moribundo catolicismo (BT 28:1)

Mendoza cita la obra de Spengler¹⁰ y critica la europeización del Perú desde la colonia, a la que veía como la causa de los muchos males que impedían el desarrollo del país (burocracia, feudalismo, elitismo, entre otros). Frente a todos los perjuicios que había brindado la imitación servil a «la senil y carcomida Europa», Mendoza alaba sin reservas la fabulosa herencia de la cultura andina en sus diversos aspectos: la organización de las comunicaciones, la religión y el arte. También elogia el sistema político de los incas, explicando que estos «con su admirable criterio político armonizaron el despotismo teocrático con el socialismo». Incluso, sus proclamas muestran conceptos que hoy podrían relacionarse con la teoría de la transculturación ocurrida en América Latina:

El imperio inkaiko no murió ante la presencia del ibero. Este imperio hizo lo que Grecia en Roma: si por el arcabuz el blanco barbudo se impuso, el orejón aborigen, por la raza, inkanizó al intruso. (BT 28: 1)

Aquí ya salta a la vista lo que mencioné anteriormente sobre el facilismo de algunas comparaciones. Es obvio que el caso de Grecia y Roma fue muy distinto al de los imperios español e incaico. Pero

¹⁰ Como lo mencioné en el capítulo 2, entre los intelectuales de la época la tesis spengleriana de la decadencia de occidente había alcanzado una inmensa popularidad.

lo que más me interesa de un texto como éste, es el grado de exaltación que presenta al hablar del movimiento reivindicador de lo andino como esencia nacional. Aquí la dimensión utópica de su discurso salta a la vista:

El nacionalismo revolucionario que proclamamos es la modelación de una cultura propia, emancipada de la feudalidad española. El momento histórico a que asistimos está caracterizado por los preludios de un nuevo ciclo, pese a quien pese, única esperanza del Perú. Nos referimos al indianismo patrocinado por sus apóstoles como Valcárcel, Chuquiwanqa Ayulo, Peralta, Churata, Quiroga, Palacios i otros. (BT 28: 1)

Proclamas como ésta —bastante comunes en las páginas del *Boletín*— veían en el indigenismo una militancia cohesionada que vinculaba a sus miembros a través de lazos de fraternidad, producto de la lucha común que los guiaba a todos. Asoma entonces el sentido de la «comunidad imaginada», que hizo del indigenismo un nuevo proyecto de nación, si se lo entiende en términos de lo postulado por Anderson (1991: 1-7). Además, Flores Galindo (1988: 268-285) ha apreciado cómo en este caso identidad y utopía son dos dimensiones de un mismo problema. Como artefacto cultural construido por una imaginación social, el sentimiento comunitario que mostraban los miembros del proyecto alternativo de nación indigenista se concebía como un profundo compañerismo de tipo horizontal. Se intentaba así eliminar las diferencias verticales que existían entre el mestizo y el indígena, ya que el discurso del primero tenía la función prioritaria de romper la verticalidad a otro nivel: la que le había impedido arrebatarle el poder y el discurso a la oligarquía.

Por supuesto, a la beligerancia indigenista del sector mestizo no le faltaron proclamas mesiánicas que nunca se resolvieron en nada concreto. Muchas de estas pueden apreciarse en las páginas del *Boletín*. En la entrevista a Emilio Armaza, intelectual puneño bastante cercano al *Boletín*, este afirma:

Seguramente nuestra vida llamada independiente se caracteriza por nuestras andanzas de atajo en atajo porque no pudimos comprender nuestra personalidad telúrica. En este sentido quienes pusimos los pies en la montaña con emoción de vida somos los redentores de nuestra nacionalidad. El andinismo es, para mí, la nueva religión. Literaturas de religión son las únicas literaturas vívidas

de pureza. Difícil, y en cierto punto quizá egoísta, es tratar de saber quién es Jesús de tan bella redención. Pero viendo, en cambio, algunos años atrás, acabaremos por convencernos de que desde Federico More hasta nosotros, fuimos en Puno donde nacimos por y para el indigenismo. (BT 25B: 1).

El lenguaje del mesianismo —que espera al hombre providencial que señalará el camino hacia la salvación— se combina aquí con las luchas internas entre los mismos indigenistas, que se disputaban la labor heroica de haber iniciado el movimiento que, según ellos, iba a transformar por completo las estructuras de poder en el Perú.

3.1.1. El andinismo de Federico More

La mención hecha por Armaza a Federico More me permite pasar a otro de los textos que me interesa comentar aquí. Se trata de «El andinismo» (BT 9: 1), un fragmento del libro *Deberes del Perú, Chile y Bolivia* de More. Churata se encargó de presentar la contribución de More, reconociendo en él al gestor de lo que se había convertido en «el credo pagano de los hombres del Ande» (BT 9: 1). Sin duda, en la mayor parte de su obra durante estos años, More no vaciló en cuanto al tono beligerante de sus proclamas andinistas y sobre todo antilimeñas. Teniendo en cuenta que durante el siglo XIX Lima había sido el centro de irradiación de una ideología racista que veía en todo lo indio la negación del progreso y hasta la degradación a escala animal del ser viviente, no es raro que en esos momentos de resurgimiento del orgullo serrano alguien como More respondiera al anterior desprecio con afirmaciones de este tipo:

Ser peruano es sinónimo de ser antilimeño, ser limeño es antítesis de ser americano.

Mi patria positiva, la para mí cordial y dinámica, es el Perú; mas esa patria tiene una negación, úlcera inmóvil i sin embargo progresiva, úlcera cuyo pus va estendiéndose igual que mancha de aceite. Me refiero a Lima. O la eliminamos de los destinos del Perú, o el Perú desaparece [sic].¹¹

¹¹ Ambas citas provienen del texto de More titulado *Lima contra Chile, Perú i Bolivia* (Antofagasta: Imprenta Skarnic (eds.), 1919). La primera es el epígrafe y la segunda se encuentra en la página 16.

Estas citas revelan la agresividad discursiva de una reivindicación regionalista, paralela a las revueltas campesinas que habían causado revuelo en lo político. Las proclamas separatistas de More y otros afirmaban que el sur andino debía separarse política y jurídicamente de Lima, o en todo caso organizarse en base a un federalismo que redujera la función de la capital a una mera formalidad sin poder administrativo o de otro tipo. Como puede verse, no se trataba de una simple afirmación de lo andino sino de una necesaria negación de lo limeño.¹²

«El andinismo» presenta uno de los rasgos más característicos del discurso programático de la revista: el lenguaje telúrico y organicista. Este no era nada privativo de la revista puneña ni tampoco del indigenismo peruano, ya que como lo demuestra Unruh (1995: 131) 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 aparecía ya como la tierra creadora de toda vida, o como un cuerpo humano viviente fuente de toda energía. La misma autora se apoya en lo postulado por González Echevarría, quien ha afirmado que desde el período romántico hasta la década de 1950, América Latina y su literatura se concibieron como «un campo metafórico basado en la naturaleza» (Unruh, 1995: 126). Como veremos, en el texto de More hay un fuerte determinismo geográfico apoyado en nociones clásicas y románticas. Aludiendo de manera elegíaca a diversos elementos que reconoce como expresión de la grandeza material y espiritual de los Andes (los valles interandinos, el nudo de Vilcanota, la hazaña de Manco Cápac, la música pentafónica, la abundancia de metales, etc.), More afirma:

El andinismo es la fuerza de la inspiración, algo así como el espíritu de Dios sobre las aguas. Andinista debe ser el continentalismo del continente andino.

¹² Otro caso bastante ilustrativo del antilimeñismo creciente entre los intelectuales provincianos de esta época puede verse entre los indigenistas cusqueños. Marisol de la Cadena (1994), explica cómo «los cuzqueños emplearon una masculinidad jerarquizada para construir un discurso regional, anti-centralista, mediante el cual una viril política pro-cuzqueña derrotaría a las femeninas tendencias limeñas» (117). Como lo explica en su interesante artículo, la «masculinización de la política» era «una de las reglas de decencia de la élite» que estuvo muy presente en la doctrina del indigenismo cusqueño (117).

EL NUESTROS ANDES, suene en nuestros oídos como el MARE NOSTRUM suena para los latinos que medran las orillas del Mediterráneo. [...] 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. (BT 9: 1)

Como lo señalaré más adelante al comentar las contribuciones de J. Uriel García, lo que se encuentra aquí es un determinismo no racial sino geográfico, que aparte de poner en evidencia las influencias de americanistas como Vasconcelos, Rojas u otros, es preciso entender en relación a la lucha por la legitimidad discursiva que en el contexto peruano había emprendido el mestizo como habitante de la sierra. Incluso, las reivindicaciones regionalistas son en este caso mucho más específicas y saltan a la vista en afirmaciones como «la cuna de nuestro continente está en el altiplano andino, en la puerta del Sol de Tiahuanacu, sede vetusta de la raza aymara» (BT 9: 1).

More señaló que el continentalismo y el andinismo eran inseparables, y que constituían las bases de toda independencia cultural, política y económica de Sudamérica. Así, el discurso de la identidad se formaba a partir del rescate de lo regional más inmediato y de la ampliación de este en pro de la formación de una «comunidad imaginada» más amplia (América Latina con una identidad basada en su componente geográfico y cultural andino).¹³

En cuanto a lo que Churata reconocía como «el vasto temblor augural» que traía la doctrina andinista al continente (BT 9: 1), el *Boletín Titikaka* contó con contribuciones de dos de los líderes más importantes del indigenismo cusqueño: Luis E. Valcárcel y J. Uriel García. Los planteamientos de ambos, si bien coincidían en la jerarquía valorativa entre la sierra y la costa —oponiendo la fuerza y potencia espiritual de la primera frente a la debilidad y falta de

¹³ Cabe dejar claro que en muchas de las colaboraciones al *Boletín Titikaka* se utilizan los términos «suramérica», «indoamérica», «América» y otros similares, para aludir indistintamente al mismo referente: la América Hispana o, en todo caso, la América Latina. No está claro si estas designaciones incluyen a países como Brasil u otros donde no se habla español. En todo caso, parece ser que el proyecto aspiraba a ampliarse a todo país latinoamericano que se adscribiera a la reivindicación de su componente indígena.

identidad de la segunda— tenían su mayor divergencia en la valoración y el papel que le adjudicaban al mestizo como fuente de la futura nacionalidad.

3.1.2. La propuesta de Valcárcel

Los documentos más relevantes para analizar la presencia de Valcárcel en el *Boletín Titikaka* son la reseña que hace Churata de *Tempestad en los Andes* (BT 18: 1), y el texto «Sobre peruanidad» que publicó Valcárcel en julio de 1929 (BT 32: 4).¹⁴

No es necesario entrar en detalle sobre el impacto de una obra como *Tempestad en los Andes* entre los indigenistas de esos años. Para muchos, era la manifestación escrita de la utopía andina que se había visto alimentada por el ciclo de rebeliones campesinas acentuado entre 1919 y 1923. En esta obra, Valcárcel aseguraba que la raza indígena se había mantenido inmutable a pesar de la conquista, y había persistido fuera del tiempo esperando su futura resurrección. Este es uno de los rasgos principales del conservadurismo ideológico de Valcárcel, que, como han señalado Cornejo Polar (1994: 183) y Nitschack (1990: 225), enmarca su cosmovisión en un concepto positivista de raza que se define de manera exclusivamente biológica. Para el Valcárcel de entonces, el Perú era únicamente indio, y el futuro del país debía basarse en la alianza entre esa raza pura e incorrupta, su suelo y la técnica. Nitschack ha reflexionado más detalladamente sobre las connotaciones fascistas de este tipo de discurso.

En *Tempestad en los Andes*, la insistencia en la pureza de lo indígena va acompañada de una fuerte negatividad al describir a los «poblachos mestizos», como fuentes de descomposición cultural y humana. El texto señala como un estigma la mezcla de culturas y llama al mestizo el «fruto maldito». Como lo demostraré a continuación, ésta es la distinción central entre el pensamiento de Valcárcel y el de García. Aunque es bien conocido que con el tiempo Valcárcel modificó su

¹⁴ Valcárcel también publicó en el *Boletín* una nota de opinión sobre *Ande* (BT 1: 1) y dos poemas titulados *La nueva actitud* (BT 15: 1) y *Sajsawaman* (BT 21: 2).

postura, alterando su visión sobre el valor y el papel del mestizo en cuanto al tema de la identidad nacional, incluso durante esos años sus afirmaciones no estaban exentas de contradicciones.¹⁵

En su artículo «Sobre peruanidad» (BT 32: 4), Valcárcel continúa lo afirmado dos años antes en *Tempestad en los Andes*, y reconoce en la raza indígena el «alma de cultura, la raíz biológica» del país. Citando a Jung, Valcárcel comienza discurriendo sobre la naturaleza del norteamericano para explicar cómo «el país extraño asimila al conquistador». A partir de esto, insiste en lo que antes mencionara Mendoza, afirmando que lo mismo ocurrió en el caso peruano, donde «el español se peruanizó». El largo texto de Valcárcel, que abunda en citas, alusiones y datos referentes a los más variados contextos, muestra una concepción bastante purista y estática de la cultura, a la que muchas veces sin distinción llama «la raza». Según él, la antigüedad y la pureza son la garantía de eternidad de una cultura:

Todas las culturas de origen extraño á las de los países históricos de Europa, cuando los europeos no las han destruido, se caracterizan por un hecho que no posee la cultura moderna: una fuerte unidad y una vitalidad de estilo, ya procedan de 1,000 o de 5,000 años antes de la época actual. Estos estilos están limitados á ciertas áreas y pueden degenerar, pero nunca se destruyen del todo hasta que la civilización europea los mata. En otras palabras, los usos y costumbres de miles de años de antigüedad existen todavía, ya sea en la realidad o en la memoria de los hombres.

Fuerte unidad y vitalidad de estilo tiene el Perú indio; sus usos y costumbres inmemoriales apenas si han variado. El europeo sólo destruyó la armazón política, todo lo transferible a la civilización inkaika, pero no ha podido arrancar a los peruindianos su «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 á ahondar que el Perú no es solo 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 [sic]. (BT 32: 4)

¹⁵ En el último capítulo de *Tempestad en los Andes*, que es la transcripción de una conferencia dada por su autor en la Universidad de Arequipa el mismo año de 1927, Valcárcel elogia sin reservas al mestizo arequipeño, calificándolo como «un tipo racial de excelencia» (119) y como el «fruto escogido» (119) que iba a hacer posible el entendimiento entre los hombres de la costa y de la sierra (121).

Es interesante observar cómo un texto como éste maneja de manera despectiva un término como «moderno», que precisamente en el *Boletín* estaba cargado de connotaciones altamente positivas y reivindicatorias a propósito de lo indígena. Los pronunciamientos de Valcárcel sobre una raza indígena que se mantiene incólume en su sueño fructífero reflejan su rechazo de la alternativa mestiza como proyecto de nacionalidad, tal y como lo expresara en varias secciones de *Tempestad en los Andes*.

Pero para los fines de mi estudio, lo más sorprendente con respecto a las ideas de Valcárcel es el tipo de recepción propiciada por Churata como director del *Boletín*. La reseña de *Tempestad en los Andes* ocupa una página entera y está acompañada de una ilustración que retrata a Valcárcel. Churata alaba la «penetrante visualidad» del autor, que ha sabido captar «la tempestad que se fermenta en los andes» (BT 18: 1). Asimismo, destaca el realismo de la obra, reclamando que la base documental de la profecía de Valcárcel se basaba en lo que estaba ocurriendo en Puno. Aquí es cuando Churata se desvía completamente para adentrarse a ilustrar con ejemplos específicos cómo en Puno distintos personajes emblematicaban las posibilidades exitosas de una modernización llevada a cabo por los mismos indígenas. Así, menciona al indio apóstol, al indio profesor, al revolucionario, al obrero, etc. Churata se explaya particularmente en el caso de Manuel Camacho, el indio apóstol, que con gran éxito había fundado una escuela para formar profesores indígenas. También señala que, comprendiendo que el sacerdote era «un elemento negativo para el progreso del indio», Camacho había invitado a los adventistas a establecer una misión en Chucuito, cerca de la ciudad de Puno. Con mucho orgullo, Churata afirma que «el milagro adventista de chucuito» era obra de un indio puneño como Camacho, y lo compara a las obras teatrales en quechua escritas y presentadas por Inocencio Mamani. Entre otras innovaciones modernas llevadas a cabo por los puneños, Churata menciona el primer automóvil-correo que, en sus palabras, «no lo trae un gringo ni siquiera un misti lo trae un indio JANKO» [sic]. Concluye entonces que sus ejemplos, así como los dados por Valcárcel en su obra, ratifican lo irrisorio de la creencia común que le niega cualquier posibilidad de civilización a los indígenas:

Cuando desde hace siglos se repite que el indio es un degradado incapaz que no soporta ni menos canaliza la civilización y se vé lo que muestra Valcárcel y lo poco que he mostrado ¿qué deberá pensarse?[sic] (BT 18: 1)

Churata supo aprovechar el espacio de su reseña para incluir su propia versión de la resurrección indígena. Por supuesto que las connotaciones proféticas del discurso de Valcárcel en *Tempestad* eran muy bien recibidas por el director del *Boletín*, quien no era menos propenso a tales exaltaciones con respecto a la lucha indigenista. Lo que resulta curioso es que el modelo que proponía Churata se acercaba mucho más a la teoría del «nuevo indio» de García,¹⁶ por el mismo hecho que resulta peligroso calificar como puramente indígenas (y no como mestizos) a los personajes mencionados por el director del *Boletín*. Lo que termina de complicar las cosas es que en varias ocasiones los mestizos aparecen retratados positivamente en *Tempestad en los Andes*. Por lo mismo, llama la atención que al comentar la obra de Valcárcel, Churata no diga nada acerca del desprecio por el mestizo que aparece allí. El tema se ignora por completo, y más bien Churata se complace en reconocer a *Tempestad en los Andes* como una obra fundamental que marca el inicio de un nuevo ciclo humano.

3.1.3. El «nuevo indio» de García

Al otro extremo del debate, J. Uriel García proponía la alternativa mestiza como base de la futura identidad nacional. Su participación en el *Boletín Titikaka* se realizó en tres ensayos que aparecieron numerados correlativamente bajo el título de «Neoindianismo». Estos textos anticipan los planteamientos básicos de *El nuevo indio*, obra publicada por García en 1930. Sus contenidos fácilmente pueden rastrearse aquí.

García proclamaba que la valoración de un grupo étnico y su comprensión como raza había sido superada, y que había llegado la

¹⁶ Esto a pesar de que en alguna ocasión García (1937: 81) mencionó su rechazo al indio que se había convertido en «misionero evangelista».

etapa de la consideración del espíritu de los pueblos. Esto constituía el «neoindianismo», al que concebía como un cambio de actitud hacia la vida indígena; como una nueva perspectiva que superaba el localismo de la población andina y la abría hacia horizontes más amplios. En «El Neoindianismo I» García afirma:

El mestizaje, tomado en su sentido psicológico antes que simplemente 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 i lo europeo. Esa personalidad difusa es el alma mestiza de nuestros pueblos, dentro del que se involucran los indios.

Porque nuestros pueblos indígenas son transiciones del hombre antiguo al hombre nuevo, igual que las colectividades mestizas. Transiciones, pues el indio es culturalmente un alma en vías de amestizamiento; sólo merced a ello perdura y se afirma [sic]. (BT 16: 4)

La propuesta de García tenía al mestizo como eje del dinamismo de la cultura autóctona que, en actitud transculturadora con respecto a las influencias foráneas, se presentaba como posibilidad futura de solución al problema de la identidad. Posteriormente en *El nuevo indio*, García glorifica al mestizaje —de manera similar a como lo hizo Vasconcelos en México— y proclama la inmortalidad de la indianidad, de la que lo incaico había sido tan solo una etapa. En la continuación de este ciclo García veía «el comienzo del americanismo total» (1937: 107). Como puede verse, todo esto estaba en contraposición a la visión negativa del mestizaje presentada en *Tempestad en los Andes*. En *El nuevo indio*, el mismo García hace referencia al texto de Valcárcel, y señala:

El pueblo mestizo, ese «poblacho mestizo» que despectivamente denigran los incomprensivos de la verdadera nacionalidad, es el que, a pesar de todo, forma el alma de nuestros pueblos y nutre de emoción nuestro sentimiento de americanos (1937: 160).

Me interesa subrayar tres rasgos característicos del neoindianismo de García. En primer lugar, su rechazo hacia muchos de los aspectos

de la cultura indígena que otros indigenistas tomaban como baluarte de sus reivindicaciones. Entre éstos, la religiosidad, el colectivismo del ayllu y el agrarismo como base económica del mundo indígena. Su crítica se enmarcaba en una urgencia por alcanzar un cosmopolitismo que, de acuerdo a su visión, iba a librar al poblador andino de un estrecho y retrógrado provincianismo:

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. El nuevo culto de los andes ha de tener diverso simbolismo, distinta expresión emocional.

El indio de hoy más es valor biológico, posibilidad espiritual, mera arcilla para una nueva forma de cultura. En cuanto pervive en ciertas formas de su historia autóctona, —su agrarismo, su colectivismo rebañiego, su falta de inquietud sobre problemas de ultramundo, su lengua, etcétera— viene siendo un retrasado, un sujeto de estudio arqueológico o motivo de exaltación lírica, tema de folletones y tesis doctorales, un pueblo antihistórico, por tanto. (BT 16: 4)

La fuerza de estas aseveraciones no deja de sorprender, particularmente por su despectivo rechazo hacia elementos culturales tan fundamentales como la lengua, por ejemplo. Esto sobre todo teniendo en cuenta que, por otro lado, las proclamas de García insistían en la región serrana como crisol de lo peruano y hasta de lo americano; como el espacio legítimo para la imaginación nacional y continental. Lo que se aprecia aquí es cómo los ideales de progreso y el deseo ferviente de no atrasarse frente a lo que García entendía como la modernidad, actuaban en contrapunto a cualquier tipo de reivindicación de las prácticas y los valores tradicionales. García rechazaba el agrarismo porque pensaba que limitaba al indígena o al mestizo a una vida rural alejada de las ciudades, a las que veía como el camino hacia el progreso.¹⁷ Sin embargo, no se refería a ciudades costeñas como Lima, sino a las ciudades serranas que en su visión eran síntesis de lo antiguo y lo moderno. Por eso, proclamó al Cusco como arquetipo de la evolución de lo primitivo hacia la civilización (1937: 63). He aquí otra

¹⁷ Precisamente el indigenismo cusqueño se distinguió por sus convicciones sobre la superioridad cultural de la ciudad, desde donde se debía emprender la civilización del campo. Según de la Cadena (1994), «el urbanismo era el signo más determinante de la decencia» (84).

distinción fundamental frente a los planteamientos de Valcárcel, quien había insistido en el carácter decadente de las ciudades y en la total identificación entre andinismo y agrarismo (1972: 105).

En segundo lugar, el neoindianismo de García coincide con la actitud vanguardista con la que el *Boletín Titikaka* llevaba a cabo su militancia indigenista. Me refiero a su propósito de actualizar o modernizar el legado indígena. De manera similar a lo dicho en el *Boletín*, en un texto publicado en *Amauta* García explicó la cultura neolandia como «una ondulación» en la que se alternaba el influjo hispánico con el indígena en constante proceso de fusión (1927: 20). Poco después (1937), afirmó que sólo a partir del mestizaje se llegaría a un producto universal con «médula vernácula» (107) Esto le permitió reconocer al mestizo como emblema de lo que llamó la «cultura neolandia»; un estado espiritual definido como «un “campo” de trajín, de intercambio o trueque, de fusión» (107). Al haber definido al «indigenismo vanguardista» como una negociación transculturadora generadora de un nuevo fenómeno cultural, la coincidencia con estos planteamientos no resulta arriesgada. Por ejemplo, entendiendo al neolandianismo como una nueva perspectiva para reivindicar el legado indígena, García ve en el arte colonial el arte neolandio por excelencia, y explica así su teoría:

Se verá, con todo, que ese arte de **fusión** no es simplemente una amalgama de dos sumandos plásticos, que al conjugarse dan un resultado aditivo, sino tiene el valor de toda una creación original, que no es sólo el tercer elemento hecho o conseguido por dos incrustaciones. Porque la **fusión** no es precisa y exclusivamente objetiva, sino, sobre todo, es fusión psicológica, proceso espiritual, advenimiento de una nueva emoción. (124)

Afirmaciones como éstas nos devuelven al tema de la transculturación como proceso creador a partir de la negociación cultural. Lo que ocurre en este caso es que la celebración del mestizaje pierde de vista por completo el carácter problemático y agónico de la síntesis cultural a la que alude. El deseo de construir una identidad mestiza, coherente y positiva, con la cual emprender la construcción del país nuevo —o incluso del continente nuevo— pasaba por alto las tensiones y conflictos de una identidad tan desgarradora como la surgida como

producto de la dominación de una cultura sobre otra. El hecho que durante estos años los intelectuales indigenistas se dedicaran a reivindicar el valor de lo indígena no iba a borrar tan fácilmente los cuatro siglos de desprecio y violencia que habían caracterizado hasta entonces la realidad del mestizaje. Es también por esto que lo señalado por García tiene resultados positivos en lo estético, pero resulta mucho más complejo en el campo de lo social. Como en el caso del «indigenismo vanguardista», lo que en el arte es original y enriquecedor —ovejas y aerogramas de humo de ferrocarril formando el paisaje altioplánico, por ejemplo¹⁸— en el campo de lo social es síntoma de una compleja situación de convivencia cultural no necesariamente armónica.

En tercer lugar, quisiera mencionar otro aspecto del neoindianismo de García que considero muy cercano a la comprensión del «indigenismo vanguardista» que tiene el *Boletín*. La valoración de los “nuevos indios” hecha por García rescata su individualidad y se niega a describirlos en términos de masa despersonalizada cayendo como un aluvión desde la sierra peruana. De ahí que García reconociera al campo artístico como el espacio donde el neoindianismo alcanzaba mayor plenitud: «Su meta más elevada es el arte, campo donde el nuevo indio dejará de ser rebaño e impondrá su personalidad» (*BT* 17: 3). Una afirmación de este tipo, que reivindica la individualidad a través de la experimentación artística, resulta muy ilustrativa para ir en contra de divisiones demasiado estrictas entre indigenismo y vanguardia sobre la base del supuesto atraso de las soluciones estéticas de un movimiento en relación al otro. El acento en la originalidad individual constituyó uno de los rasgos más importantes de la nueva perspectiva cultural del «indigenismo vanguardista».

Para terminar la discusión sobre las colaboraciones de García al *Boletín*, resulta interesante que, a diferencia de lo ocurrido con los textos de Valcárcel, ninguno los suyos aparece acompañado de una nota de presentación o algún otro tipo de comentario valorativo por parte de quienes editaban el *Boletín*. Desde luego que su sola

¹⁸ Aquí cito el poema «Lecheras del Ande» de Alejandro Peralta (*BT* 7: 1).

publicación ya indica algún tipo de apoyo a los planteamientos de su autor, pero la ausencia de alguna especie de introducción o presentación salta a la vista.

3.1.4. Las relaciones con Mariátegui y Haya de la Torre

Como espero haber podido demostrar, el *Boletín* presentó y auspició posturas no siempre coincidentes, que por lo mismo eran producto de una discusión reproducida por la revista en toda su vitalidad. En este sentido, más que un proyecto concreto, lo que estaba en juego era su formulación y su debate. De alguna manera el espíritu era similar al que tuvo *Amauta* en 1926 al convocar a la intelectualidad nacional para formar un espacio de discusión que tuviera como centro la renovación del discurso cultural e ideológico peruano. Pero a diferencia de *Amauta*, que a partir de 1928 asumió una posición ideológica concreta y estrechamente vinculada al partido socialista fundado por Mariátegui, el *Boletín Titikaka* nunca abandonó su discurso abstracto y ambiguo, y continuó presentando colaboraciones provenientes de distintos grupos y personalidades del campo político-ideológico. Por supuesto que esta apertura tenía límites bien claros: el discurso que caracterizaba a la revista siempre se profesaba como antioligárquico, antiburgués, revolucionario en el arte y en la política y, ante todo, en defensa del pueblo y en contra de las dictaduras que lo oprimían.

Desde sus primeros números, el *Boletín Titikaka* se enorgulleció de estar vinculado a Mariátegui, Haya de la Torre y las instituciones detrás de ellos. Me refiero —por ejemplo— a la revista *Amauta*, al APRA y al grupo de peruanos exiliados en México, quienes eran frecuentes colaboradores del *Boletín*. Cuando hacia 1928 las posturas de Mariátegui y Haya de la Torre se separaron definitivamente, el *Boletín* no tomó ninguna posición en la discusión, sino que continuó recibiendo y apoyando la labor de ambos. Lo que sí es notorio es que antes de 1928 las colaboraciones de Haya son mucho más frecuentes que las de Mariátegui, cuya presencia se refuerza después. Sin embargo, en ningún momento se aludió a la famosa polémica, y las

reseñas a revistas y libros de los vinculados al APRA en México continuaron apareciendo en la revista hasta el final.¹⁹

Existen varios puntos de unión entre los discursos de Mariátegui y Haya de la Torre, y el «indigenismo vanguardista» que profesaba el *Boletín*. Como es bien sabido, el objetivo de Mariátegui era amalgamar la reivindicación de lo andino desde una ideología occidental y moderna como el socialismo. Precisamente, al definir al «indigenismo vanguardista», Mariátegui lo entendió como la confluencia entre indigenismo y socialismo. Pero hay que recordar que el marxista peruano tenía una aproximación religiosa frente al socialismo, y según ésta el socialismo no basaba su fuerza en su ciencia sino en su fe, en su pasión, en esa obsesiva voluntad que lo hacía «una fuerza religiosa, mística, espiritual» (Mariátegui 1970: 22). El énfasis puesto por Mariátegui en este tipo de dimensión al entender al socialismo, se asemeja mucho al misticismo con el cual el *Boletín* manejaba su militancia indigenista. Antes que un programa ideológico sistematizado, el discurso del *Boletín* revela una simple profesión de fe. De manera similar al milenarismo de Mariátegui, el *Boletín* alentaba la llegada de ese final feliz en el que la nación andina (o el pueblo indígena, como se le llamaba), por fin fuese redimida de la opresión social, económica y cultural que venía sufriendo desde la conquista. La dimensión teleológica que une el discurso de Mariátegui con el de casi todos los textos que la revista publicó sobre este tema, proclamaba el inicio de una identidad nacional completamente renovada que, por primera vez desde la conquista, anclaba sus bases en la cultura indígena.

Si bien en el capítulo 6 entraré en mayores detalles sobre las relaciones entre el *Boletín Titikaka* y *Amauta*, así como entre Mariátegui y Churata, creo que es importante mencionar aquí que el único número monográfico de la revista puneña fue dedicado al homenaje a Mariátegui cuando éste murió en abril de 1930. En él, muchos colaboradores del *Boletín* expresaron su profunda adhesión al pensamiento del marxista peruano, valorando especialmente su acercamiento al

¹⁹ Sobre el canje de revistas y las reseñas a obras específicas entraré en mayores detalles en el capítulo 6.

problema indígena. La «nota editorial» firmada por Churata y muchos otros, alude a la memoria de «uno de los paladines de la nueva conciencia» (BT 34: 1) y abunda en todo tipo de alabanzas al líder socialista. También se incluyen «3 poemas vernaculares» escritos en quechua por Inocencio Mamani, Eustakio Aweranka y Manuel Camacho. Por su parte, Alejandro Peralta presenta un poema titulado «Elegía proletaria», mientras que varios otros colaboradores abundan en textos apologéticos y proclamas de adhesión a Mariátegui y a su doctrina. Todos estos textos se alternan con xilografías que retratan a Mariátegui y que enfatizan la imagen apostólica y hasta mítica que comenzó a hacerse de él desde su temprana muerte.

El discurso de Haya de la Torre comparte con el *Boletín* el énfasis en el americanismo y la insistente agresividad contra Estados Unidos. Además, son frecuentes los textos enviados al *Boletín* desde México, mostrando claramente los inicios de la retórica aprista en sus constantes pronunciamientos «contra el imperialismo yanqui» (Serafín Delmar, «3 puntos del antiimperialismo estético» BT 21: 2). El tema de la solidaridad continental en contra de los Estados Unidos y el frecuente llamado a la unión de los trabajadores manuales e intelectuales, está muy presente en las colaboraciones al *Boletín*. En su texto titulado «Indoamericanismo», el mismo Churata menciona al APRA como uno de «los caminos promisoros por donde se llega a la conjunción de un gran pueblo destinado a patrimonio del mundo» (BT 22: 1).

De manera similar a como lo hacía Haya de la Torre, el *Boletín* utilizaba con mucha frecuencia el término *indoamérica* para aludir a la solidaridad de los pueblos mestizos del continente. En *¿A dónde va indoamérica?*, Haya había explicado su elección de este término en lugar de otros como «panamericanismo» o «latinoamericanismo»; ya que según él la revolución que ocurría por esos días en el continente era «de base y de sentido indio» (1935: 29). Más allá del posterior distanciamiento (o desatención) del aprismo con respecto a la población indígena, el partido contó inicialmente con el entusiasta apoyo de agrupaciones indigenistas como la que publicaba el *Boletín*. No hay que olvidar que Leguía no fue el único que aprovechó oportunistamente el fervor indigenista de la época: en repetidas ocasiones, el mismo

Haya de la Torre usó el seudónimo de Pachacútec y se inspiró en tópicos del pasado andino para sus discursos (Flores Galindo 1976: 339).

Como puede observarse, el proyecto ideológico del *Boletín Titikaka* se alimentó de una serie de influencias que supo combinar en su práctica editorial. Habiendo examinado las vinculaciones de la revista con las distintas posiciones ideológicas en debate al interior del mismo indigenismo, o en relación a la temática del indígena, me interesa pasar ahora a las propuestas que en el campo estético presentó el *Boletín*.

CAPÍTULO 4

LA POESÍA Y LA NARRATIVA EN EL *BOLETÍN TITIKAKA*

En la introducción a su libro *Latin American Vanguardists*, Vicky Unruh considera a la vanguardia como «una forma de actuar», y no como una colección de textos experimentales con ciertos rasgos comunes. Este tipo de aproximación resulta muy útil porque descalifica cualquier reconocimiento de un texto como vanguardista, basado únicamente en rasgos como la experimentación tipográfica o la diagramación irregular. No es que este tipo de características no constituyan un elemento significativo del, así llamado, estilo vanguardista. Más bien, la clave es la necesidad de tener en cuenta que este tipo de factores no son ni exclusivos de la estética de la vanguardia literaria, ni mucho menos su elemento definitorio. La producción estética vanguardista se define en términos del *proceso creativo*, y nunca sobre la base de resultados pre-establecidos que no tomen en cuenta la fundamental interacción entre el arte y la vida, principio clave del espíritu de vanguardia.

Lo subrayado por Unruh es una de las consideraciones fundamentales que deben tenerse en cuenta al analizar la oferta estética del *Boletín Titikaka*. Más allá de la gran variedad de estilos que presentan los poemas y cuentos aparecidos en la revista, lo que los une es su participación conjunta en un proyecto que, estética e ideológicamente, se definía de manera bastante amplia como un intento de ruptura del *status quo*. En el campo de la creación literaria, esta rebeldía se tradujo en un amplio espectro de variantes de acuerdo con el tipo de tradición que se intentaba romper: la del lenguaje, los temas poéticos tradicionales, las barreras estrictas entre los géneros,

entre otras. Precisamente porque una revista nunca presenta la obra de un autor único, sino un espacio colectivo en el que confluyen una gran cantidad de distintos proyectos individuales, sería erróneo intentar homogenizar los distintos textos en base a criterios que sólo podrían servir para analizar prácticas literarias individuales. Es preferible indagar sobre las distintas maneras en que las colaboraciones del *Boletín* se entendían a sí mismas como resultado de una nueva actitud frente a la creación; como fruto de una nueva relación entre el arte y la vida.

Hasta cierto punto, el *Boletín Titikaka* constituye una suerte de antología de lo que Monguió (1954: 26), llamó la «cierta anarquía literaria» que reinaba en el Perú durante unos años de transición y experimentación entre distintos cánones estéticos. Este fenómeno estaba ocurriendo de manera muy similar en otros países del continente; de ahí que se haya valorado a la vanguardia por haber limpiado el terreno para propiciar los nuevos caminos que se desarrollaron en el plano estético latinoamericano durante los años treinta (Bosi 1991: 24).

Mi interés es estudiar la vanguardia latinoamericana como un proceso heteróclito de reajuste normativo que se observa mucho mejor en el espacio colectivo de las revistas que a través del estudio aislado de la obra de autores individuales. Lo interesante de este enfoque es que en un material textual como el *Boletín Titikaka*, resulta obvia la heterogeneidad de los distintos tipos de discurso que constituyeron la renovación estética vanguardista. Críticos como Raúl Bueno han insistido en este aspecto fundamental de la vanguardia latinoamericana, señalando «la pluralidad de lenguajes o registros que en ella se asocian o entrecruzan» (1995: 45). De hecho, en un espacio como el del *Boletín Titikaka* lo que resalta es la variedad de formas discursivas y el uso combinado de elementos pertenecientes a distintas corrientes que en otros contextos (la vanguardia europea, por ejemplo) se consideraban anacrónicos. Y es que, como lo arguye Bueno, la mezcla aparentemente inconsistente de lenguajes y estilos no es sino el resultado del «uso instrumental» (1995: 45) que los latinoamericanos le dieron a la retórica vanguardista. Al utilizar el lenguaje de la vanguardia como un mero instrumento para vehiculizar sus propios fines (el proyecto ideológico indigenista en el caso del *Boletín*), los latinoamericanos revelan la

legitimidad intrínseca de un vanguardismo propio que estaba muy lejos de aquel que en Europa se había convertido en un objeto de culto sin otro fin más que sí mismo. Más adelante en el capítulo, específicamente en el análisis de algunos de los textos poéticos del *Boletín*, volveré al tema de la funcionalidad de la vanguardia latinoamericana a partir de los planteamientos que Bueno ha hecho sobre el particular.

Una simple ojeada a cualquier número del *Boletín* permite apreciar que la mayoría de las colaboraciones que lo componen son poemas. Además, es en la poesía donde se realiza más concretamente la propuesta del «indigenismo vanguardista», que constituyó el eje fundamental del proyecto de la revista. Como ya lo he venido sugiriendo, el «indigenismo vanguardista» funcionó como una alternativa cultural que intentó solucionar el problema de la identidad en el contexto de la implantación del mito de la modernidad en América Latina. Lo interesante es que su realización presentó diversas maneras de aproximarse a la dialéctica entre tradición y modernidad. En mi opinión, las propuestas más originales —y mejor logradas— fueron los poemarios *Ande* de Alejandro Peralta y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. Mientras Oquendo sólo envía un poema al *Boletín*, los poemas de Peralta ocupan un lugar central en la revista. A esto se le añade la enorme cantidad de reseñas y comentarios sobre *Ande*. Por lo tanto, no es arriesgado afirmar que en el espacio del *Boletín*, la poesía de Peralta es la que más claramente ejemplifica la experimentación estética que intentaba imaginar una fusión entre lo autóctono andino y la modernidad occidental. Es por esta razón que el análisis de algunos poemas de *Ande* ocupa un lugar central en este capítulo. Sin embargo, también me detendré a comentar las otras variantes que forman el entramado que caracteriza la producción poética auspiciada por el *Boletín*, y así mostraré cómo poemas bastante disímiles entre sí se vieron articulados bajo una misma propuesta. Aunque con menos variedad, algo similar ocurre en el caso de los textos narrativos. Su número es notablemente menor al de los poemas, pero sus características merecen consideración al evaluar la oferta estética de la revista. De hecho, resulta muy interesante comparar la poesía con la narrativa en términos de su pertenencia al proyecto global

del *Boletín*. La variedad de registros presentada por todos estos textos permite apreciar la amplitud temática y estilística que caracterizó a la literatura de esta época.

4.1. La poesía de Alejandro Peralta

Desde hace un buen tiempo la crítica viene insistiendo en la especificidad del vanguardismo literario latinoamericano, sobre todo a partir de los planteamientos centrales que Nelson Osorio ha realizado sobre el tema.¹ En esta misma línea se encuentra el trabajo de Beatriz González, que a propósito de la poesía del venezolano Luis Barrios Cruz, ha estudiado cómo en América Latina el vanguardismo cayó en terreno fértil, ya que se integró en una dirección que devino en la búsqueda de nuestras raíces antropológicas (1982: 91). Por su parte, y confirmando la deuda que esta línea de aproximación teórica tiene con los planteamientos de Angel Rama (1987), Ana Pizarro (1981: 83) ha rechazado el argumento de la dependencia cultural para el caso del vanguardismo latinoamericano, reconociéndolo como «un proceso de recepción en donde lo literario se construye a partir de la dinámica propia de nuestro desarrollo». Aquí convendría resaltar las connotaciones activas y creativas de esta recepción de la que habla Pizarro, para afirmar con ella que, asumiendo el espíritu revolucionario que constituía la bandera del vanguardismo, los latinoamericanos apuntaron «a contenidos distintos en donde las técnicas originales implican la expresión de una visión del mundo otra, de hecho mucho más ligada a la historia concreta de América Latina y a un modo de asumirla» (1981: 83-84). Tal es el caso de la poesía de Alejandro Peralta.²

Mi objetivo no es cotejar de manera mecánica la filiación indigenista o vanguardista de la poética de Peralta, sino más bien definir el

¹ Para una comprensión global de la propuesta de Osorio, véase 1981, 1985: 72-76 y 1988.

² En mi comentario a la poesía de Peralta mostraré ejemplos de poemas de *Ande* que aparecen publicados en el *Boletín*, pero también incluiré algunos que no corresponden al libro, así como otros que sólo aparecen en *Ande*, mas no en la revista. Considero que mi aproximación a esta etapa de la poesía de Peralta no debe separar los poemas de acuerdo a dónde fueron publicados, ya que todos forman parte del mismo contexto e ignorar unos u otros limitaría los alcances de mi análisis.

«indigenismo vanguardista de su poesía como una negociación transculturadora, ya que genera un nuevo fenómeno diferenciado de la concepción tradicional de los dos sistemas que se disputaban la legitimidad en el campo cultural latinoamericano de los años veinte. Asimismo, me interesa delimitar el carácter marcadamente experimental del «indigenismo vanguardista» —cuya flexibilidad aparece como rasgo esencial de su naturaleza inclusiva— subrayando la fusión de su carga ideológica y sus rasgos formales como expresión distintiva del vanguardismo latinoamericano.³ Así, el «indigenismo vanguardista» puede verse como un grado extremo de heterogeneidad que no es más que el resultado de la complejidad del discurso de la modernidad en el contexto de los márgenes.

Como se sabe, el vanguardismo artístico surgió como respuesta estética (a veces celebratoria, otras crítica) a un mundo nuevo marcado tanto por el entusiasmo por el desarrollo económico y tecnológico de occidente, como por la crítica frente a su decadencia. Por razones que ya he explicado, en América Latina esto coincidió con una preocupación por la especificidad cultural a niveles nacionales y continentales. En consecuencia, la confluencia entre vanguardia estética y vanguardia política constituyó el rasgo distintivo de una América Latina cuyo desarrollo artístico estaba ligado orgánicamente al proceso nacional y continental (Pizarro 1981: 87).⁴

Ahora bien, ¿cómo se tradujo todo esto en el plano de la modelación estética? Tanto en Europa como en América Latina los vanguardistas estaban convencidos de que la re-creación de la realidad que querían efectuar sólo podía darse tras la renovación del lenguaje; del lenguaje poético específicamente (Pulido Tirado 1993: 765). Por esta razón la

³ Me interesa subrayar el carácter particular del vanguardismo latinoamericano en tanto éste surge desde los márgenes como un intento de construir, de imaginar una síntesis entre lo cosmopolita y lo autóctono. El vanguardismo latinoamericano, múltiple y contradictorio en cada país, se encontraba al mismo tiempo unificado por sus características «entradas» y «salidas» de la modernidad, como expresión de su propia situación histórica.

⁴ También Raúl Bueno (1995) ha insistido en la doble articulación estético-ideológica del vanguardismo latinoamericano. Cabe recordar que esta «plasmación de un proyecto político-social dentro de un proyecto estético vanguardista» (45) constituye el legado principal de la labor de Mariátegui y la revista *Amauta*.

metáfora se convirtió en el eje de la estética vanguardista, no sólo a nivel creativo, sino también a nivel teórico, proponiéndose como el elemento clave de la ruptura frente a la tradición estética.

El primer paso en la elaboración de la nueva metáfora vanguardista fue la descalificación de la metáfora clásica que había dominado la producción poética en español hasta ese entonces. La metáfora se había entendido siempre como la identificación de dos elementos en base a algún tipo de característica compartida por ambos. Para oponerse a este concepto, los vanguardistas elaboraron la «imagen múltiple» (Gerardo Diego) o la «metáfora excepcional» (Jorge Luis Borges), cuyo rasgo distintivo fue la ruptura de la necesaria cercanía entre los elementos identificados por medio de la comparación. Esto se logró mediante diversos métodos, entre ellos, la combinación de elementos cuya semejanza resultaba muy difícil de descubrir, el irrealismo de la comparación, o la prolongación excesiva de las imágenes. Así, se dificultó el seguimiento del proceso asociativo que caracteriza a esta figura retórica. Consecuentemente, la metáfora vanguardista se definió a partir de una lógica que ante todo proponía la libertad asociativa como principio creador fundamental. Así lo presenta la poesía de Peralta, donde la nueva metáfora constituye el eje integrador que define los términos que desarrollan su propia versión del «indigenismo vanguardista».⁵ Un ejemplo es el poema «Lecheras del ande», publicado en el *Boletín* en febrero de 1927 (BT 7: 1):

El cielo limpia sus lozas de madrugada

CLARINES CENTINELAS

AL TRABAJO

Chozas claveteadas de relámpagos

ovejas i aerogramas de humo hacia la pampa

⁵ El «indigenismo vanguardista» corresponde a lo que Beatriz González (1982) ha llamado «nativismo criollista o vanguardista» (88): un sistema literario formado por obras que reformulan las tradiciones literarias populares y regionales, a partir de «las aportaciones tecnicopoéticas de la modernidad» (92). Según la autora, en estas obras (entre las que incluye a *Ande*), los logros formales de las técnicas vanguardistas se pusieron al servicio de la exaltación de los valores regionales, pero vistos desde una nueva perspectiva (92).

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

En cuanto al proceso de elaboración metafórica, aquí se rompe la regla de la metáfora tradicional que asegura la cercanía simbólica de los elementos comparados. Así, resultan imágenes tan insólitas como «el cielo limpia sus lozas de madrugada», o como la que afirma que las muchachas «vienen de ordeñar el alba». En la primera, y de acuerdo con un sustrato ideológico que propone la urbanización del universo rural, un elemento de la naturaleza como el cielo se transforma en un ser humano al que fácilmente se puede visualizar como un empleado limpiando el suelo de su negocio al empezar un nuevo día de labor. En el segundo caso, una categoría temporal (el alba) es «ordeñada» como si fuera un animal de establo. En esta imagen, al «alba» se le añade una identificación que inextricablemente la asocia a un tipo específico de relación entre el ser humano y la naturaleza: el trabajo ganadero. El resultado automático de imágenes como éstas es la visualización, ya que una primera lectura literal de los significados de las palabras que

forman las imágenes resulta inevitable. Aunque posteriormente se asume el carácter simbólico de las imágenes, lo que resalta es el efecto de plasticidad que se ve radicalizado por las singulares y sorprendentes transmutaciones de elementos. La riqueza de la imagen radica entonces en su potencialidad visual.

Metáforas de este tipo muestran un sujeto poético que, a la manera creacionista, se mueve en un universo producto de su intelecto y fantasía. Y es precisamente esta libertad metafórica la que le permite construir un espacio bastante artificial (en el sentido de ficcional, de imaginario), y por lo mismo muy revelador de los propósitos ideológicos subyacentes del texto. En este caso el sujeto poético (urbano y occidentalizado, pero de raíz andina) busca integrar los dos mundos que conoce para borrar así la clásica oposición excluyente entre el campo y la ciudad. De ahí que proyecte su visión positiva (y ante todo *deseante*) de la modernidad en el espacio rural andino, el espacio de sus afectos. La estilización surge a través de una suerte de exotismo en el que la conciencia provinciana aparece fascinada con los elementos representativos de la modernidad, y busca adoptarlos como propios. Como lo ha señalado Bueno, «a falta de una modernidad a nivel de lo real, América Latina a veces se ha prodigado a sí misma una modernidad a nivel de lo simbólico» (1998: 25). Esto coincide con los planteamientos de Lauer, quien insiste en el «carácter compensatorio» (1990: 49) del vanguardismo peruano frente a una modernidad que cabalmente no existía, pero que era fervientemente deseada por el sector de la avanzada intelectual.⁶ Esta «modernidad simbólica» (Bueno, 1998: 25) era simplemente la manera como los

⁶ Al respecto, conviene subrayar la distinción entre modernización y modernidad. Refiriéndose al caso peruano, Lauer cita las obras de David Harvey, *The condition of postmodernity* (Oxford: Basil Blackwell, 1989) y Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía* (Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1989), para marcar la diferencia entre la modernidad como «impulso de transformación profunda de las nociones de tiempo y espacio», y la modernización ocurrida en el Perú de esos años, a la que describe como «un espasmo sociocultural que transformó superficialmente las apariencias, y eso dentro de un bastante reducido contexto urbano» (1990: 58). Una definición más general y muy iluminadora es la que rescata García Canclini (1990: 205-6) del libro de Berman que cito en la bibliografía. Esta distingue entre la modernidad como etapa histórica, la modernización como proceso social que trata de ir construyendo la modernidad, y los modernismos, que son los proyectos culturales que se relacionan a diversos momentos de desarrollo del capitalismo.

vanguardistas latinoamericanos «tendían puentes de modernización desiderativa entre el discurso poético y la realidad deficitaria a superarse» (28). En otras palabras, lo que aparece en poemas como «Lecheras del ande» es una construcción simbólica que intenta revestir con el ropaje de la modernidad los aspectos cotidianos del mundo provinciano tradicional y pre-moderno, un mundo bastante lejano al de los grandes centros cosmopolitas que deslumbraban la imaginación del sujeto poético. Lo interesante de este proceso es que la seducción frente a las imágenes de la modernidad (y la consecuente proyección de ese mundo deseado sobre esa otra realidad inmediata) no resulta en una visión negativa de la provincia rural, sino todo lo contrario. Esta más bien se exalta como un espacio no sólo apto, sino totalmente dispuesto a reinventarse a partir de los elementos modernizadores, a familiarizarse con ellos y a hacerlos parte de su ambiente cotidiano. Es así como en el poema citado el humo del ferrocarril —uno de los elementos claves de la modernización en el campo⁷— se convierte en «aerogramas de humo» que, como si fueran nubes, se dirigen hacia la pampa de forma paralela a las ovejas. De esta manera, en el poema citado los elementos representativos de distintas tradiciones culturales y/o modos de producción se ven unidos para celebrar el inicio de un nuevo día, para cantarle a la vida urbana o a la vida rural —o más bien— a una síntesis ideal de ambas. Vemos también cómo la salida matutina de los balseros al lago se transmuta en una imagen visual que la describe como un gimnasio donde se agitan enérgicos brazos y piernas. Asimismo, el sol aparece como un policía de tránsito ocupado en dirigir el desplazamiento de los «motores humanos» que acuden a sus centros de trabajo. Todo esto demuestra cómo la ideología del progreso —emblematizado en los elementos del desarrollo técnico y en el optimismo vital característico de la actitud deportiva tan en boga en esos años— sirve como mecanismo coadyuvante para redefinir

⁷ El ferrocarril —especialmente en la zona sur peruana entre Cusco, Puno y Arequipa— fue el testimonio más evidente de un proceso de modernización que estaba en auge en las primeras dos décadas del siglo, pero que resultó completamente superficial y no cambió en absoluto las condiciones de vida de la mayor parte de la población regional. De ahí que se afirme que una auténtica modernidad —que transformara las bases y alterara la sociedad en todos sus aspectos— nunca se desarrolló en esta región ni en el resto del continente.

un espacio andino que no quiere sentirse desplazado por la vida moderna. Es decir —y aquí retomo el tema de la funcionalidad mencionado por Bueno—, la construcción metafórica utiliza términos prototípicos del universo lingüístico vanguardista para referirse de una manera distinta (nueva, moderna) a la naturaleza y los personajes provincianos. Así, el tema indigenista se expresa desde una mirada que narra faenas cotidianas asociadas con la vida del campesino andino, dentro de una atmósfera ensoñadora que busca crear un espacio nuevo donde la vida urbana y la rural se fundan en plácida armonía. Por medio de una conciencia profundamente pictórica, cada uno de los elementos que configuran la escena ejerce una función relacionada recíprocamente a la de los demás, asegurando el equilibrio natural de un espacio que quiere integrar el impulso modernizador sin por eso quebrar su *hábitat*. El sustrato ideológico no es más que una defensa del medio rural andino y de sus capacidades para dialogar con lo moderno. En momentos como los de esos años, donde la discusión en torno a la necesidad de modernizar el país muchas veces veía a lo andino como un elemento retardatario, este tipo de defensas eran culturalmente estratégicas, por más que sólo fueran parte de la imaginación poética. Recordando que un poema como éste no lo escribe un indígena sino un urbano letrado, su visión no es de ninguna manera una *esencia*, sino una construcción que él crea al hablar por otros. De hecho, la pregunta de por qué en este caso se busca la plácida armonía sin expresar el conflicto, tiene que ver con cómo el poder social del autor letrado (y ante todo su deseo, por más irrealista que fuera) se reproduce en el poema. Hay que tener en cuenta que el autor de un texto como éste pertenecía a un pequeño grupo de intelectuales progresistas que, de alguna manera, creían que los aparatos e imágenes representativos de la modernidad iban a poner en marcha las transformaciones sociales que un país como el Perú necesitaba (Lauer 1990: 52). Su fe en la capacidad transformadora de los elementos modernizadores era tal, que les impedía ver que se trataba meramente de cambios superficiales, de un espejismo que no iba a tardar mucho en desvanecerse.

Pero volviendo al poema, algo que salta a la vista en «Lecheras del ande» es el énfasis en lo cotidiano expresado desde una perspectiva

muy cercana y muy íntima. Esto se logra gracias a un lenguaje basado en la coloquialidad (el uso del artículo al nombrar a las muchachas, por ejemplo) y en la constante personificación de los elementos de la naturaleza, que termina por anular cualquier tipo de visión puramente referencial de la misma como paisaje.⁸ Se trata de esa «rehumanización del arte» que Unruh (1995: 21-26) ha señalado como una de las características de la vanguardia latinoamericana. Esta característica busca lo significativo en lo ordinario de la experiencia diaria, redimiéndola en términos positivos y generando así una sensación de intimidad que acerca al lector al universo planteado por el poema.

Precisamente en relación con esta práctica rehumanizadora, se puede apreciar otra de las maneras como Peralta buscó redefinir la temática de lo rural andino. Se trata del aspecto cómico, lúdico o infantil que presentan muchas de sus imágenes. Esta dimensión otorgó una frescura muy nueva al tratamiento del tema indigenista, que hasta el momento había sido abordado con gravedad y melancolía, cuando no con la seriedad correspondiente a una aguda crítica social. Muchos de los que comentaron el poemario *Ande* en las páginas del *Boletín*, coincidieron al alabar «el aliento oxigenado» (*BT* 3: 2) y la «frescura» (*BT* 3:2) de poemas que mostraban una actitud lúdica y hasta traviesa, al retratar distintos elementos del mundo rural andino.

Aquí cabe recordar la gran influencia que tuvo el cineasta y teórico polaco Jean Epstein en la definición de la metáfora vanguardista tal como la entendieron los poetas españoles y latinoamericanos. Según Epstein, el nuevo tropo se basaba en la «búsqueda de analogías remotas y paralelismos insospechados» que exigía efectuar «un salto entre un término y otro al suprimirse los pasos intermedios». El propósito era desorientar al lector no habituado que, al no poder aprehender el sentido de las imágenes, daba rienda suelta a su

⁸ Aquí discrepo con lo expuesto por Lauer (1997). Según el autor, en el discurso del «indigenismo-2» (en el que incluye a la poesía), el hombre y el paisaje aparecen totalmente desintegrados (62). Incluso, Lauer afirma que la figura humana borra por completo al paisaje (65). Como el mismo Lauer propone, esto es muy cierto para el caso de la pintura indigenista de la época (Sabogal y otros), cuyas hieráticas imágenes me parecen bastante lejanas a las que presenta un poemario como *Ande*. Por lo mismo, no creo que este tipo de afirmaciones puedan extenderse al caso de la poesía de Peralta.

imaginación para buscar él mismo una construcción mental aproximada. El resultado de tal manipulación del lenguaje derivaba en una imagen caricaturesca del mundo «en consonancia con el humorismo de la nueva literatura».⁹ Muchas de las imágenes de *Ande* se apoyan en las más diversas analogías para personificar elementos de la naturaleza a los que se observa desde una óptica lúdica y risueña. Tal es el caso del sol, que aparece transmutado en muchos de los poemas:

E L S O L
a s a l t o s
a a l e t e o s

arroja sobre la pampa
alegres paletadas de jilgueros

(«El kolly»)

Sobre una pared trunca
el sol se ha roto un ala

(«Agua fuerte»)

El sol se ha pegado a mi cuerpo
como una erisipela

(«Azul pleno»)

En estos ejemplos me interesa la presencia del sol no como usual elemento de un paisaje que sirve de simple marco a las acciones, sino más bien como personaje de la ficción construida por el yo poético.¹⁰ La novedad de estos poemas con respecto a la literatura indigenista anterior radica en la actitud desde la cual se mira al mundo andino. Como muestran los ejemplos, el sol está desprovisto de cualquier solemnidad mítico-religiosa y más bien ha sido transformado en un

⁹ Todas estas afirmaciones de Epstein se encuentran citadas en Pulido Tirado (1993: 773).

¹⁰ Un procedimiento metafórico similar es el que observa Raúl Bueno (1985: 119 y ss.) cuando analiza *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat.

personaje más de la fantasía lúdica del sujeto poético. El animismo que guía su representación lo convierte en personajes cotidianos (un ave, una erisipela) que muestran un comportamiento infantil. Así, la ironía con respecto a cualquier valoración demasiado solemne del sol se da a partir de las sustituciones semánticas que proponen las metáforas que lo nombran. A esto contribuye sustancialmente el uso de un lenguaje coloquial y de un vocabulario que legitima lo regional, ambos característicos de esta etapa inicial de la poesía de Peralta.¹¹ La actitud humorística y el tono ligero (muy lejos del canon indigenista de esta época) podría vincularse a ese aspecto de la cultura de la modernidad que, ante todo, proclamaba el optimismo vital.

Pero como lo mencioné anteriormente, el vanguardismo también fue la expresión de una crisis del ser humano que ante el crecimiento de las fuerzas destructoras de la modernidad, se sintió desgarrado.¹² En América Latina, el tema de la orfandad del hombre moderno se tradujo en la denuncia social a favor de quienes habían sido olvidados estructuralmente por las naciones latinoamericanas y despojados de su reclamo a la participación social: los indígenas. En el caso de la poesía de Peralta, es más bien en *Collao* —su segundo libro, publicado en 1934— donde se hace explícita una fuerte actitud de denuncia social y un tono bastante más ideológico que el de la mayoría de los poemas de *Ande*. En el único estudio monográfico que se ha hecho hasta ahora sobre la obra de Peralta, el crítico Alberto Tauro se preocupa insistentemente por demostrar la progresión ideológica entre los sujetos poéticos de *Ande* y *Collao*, a los que ubica como dos polos extremos.¹³ Sin embargo, me parece necesario revisar esta posición, ya que se

¹¹ No es que olvide la relativa frecuencia de cultismos, arcaísmos y neologismos que también se encuentran en *Ande*, pero lo que me interesa resaltar aquí es la desarticulación de una retórica acartonada (que algunos indigenistas heredaron de un sector del modernismo) con el objetivo de construir una atmósfera informal e íntima al dialogar con el lector.

¹² En este aspecto, los casos de Vallejo y Neruda resultan emblemáticos.

¹³ Cabe recalcar que la visión de Tauro (1935) sobre estos dos poemarios ha dominado la comprensión de la poesía de Peralta. Incluso, cuarenta y cinco años más tarde, tal visión ha permaneció sin mayores alteraciones, como puede verse en el artículo de Graciela Palau de Nemes, «La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta» (*Revista Iberoamericana*, n° 110-111, enero-junio de 1980: 205-16).

podría decir que en ambos poemarios el bucolismo y la crítica social están presentes. Por ejemplo, el mismo «Lecheras del ande» es un poema que aparece en *Collao*, a pesar de que fue publicado originalmente en el *Boletín* en 1927, y por lo tanto está cronológicamente más cerca de *Ande*. Por otro lado, en *Ande* se encuentran poemas como «el kolly», «el indio antonio» y «andinismo» (este último también presente en el *Boletín*) donde, ya sea a través de una especial atención al sufrimiento humano, o por medio de una densa simbología que se remite al telurismo y a una violencia latente, puede verse que Peralta expresó mucho más que una simple «emoción cándida frente al paisaje» (Tauro 1935: 50) donde no había lugar para el pensamiento crítico.

Con su lenguaje metafórico, Peralta retrata de una manera plástica bastante impactante el sufrimiento del campesino indígena de la región altiplánica. A diferencia de la narrativa indigenista de esta época, que exponía claramente la organización del sistema de opresión del indio desde una perspectiva que lindaba con lo sociológico, la poesía de Peralta se concentra en transmitir el sufrimiento del indígena con la crudeza que le permite la elaboración expresionista de las metáforas. Tanto en «el kolly» como en «El indio antonio», la referencia al paisaje regional parece servir de vehículo para expresar la precariedad de las condiciones de sus habitantes y el total desamparo en el que viven. En el primer poema, la clave —otra vez— es la personificación de la naturaleza:

Con sus dedos esqueléticos deshilvana las bambalinas del alba

Los vientos quiebran sus colmillos
contra el frontal de la peñolería

El Sol

 a saltos
 a aleteos
arroja sobre la pampa
alegres paletadas de jilgueros

DETRAS DE LOS GALPONES CENOBIARCAS
EL KOLLI ATISBA EL CIELO

Tiene curvadas las espaldas del peso de los cerros

Desde el amorotamiento de sus ojeras
destila sobre las quemadas mejillas de la tierra
un desvaído llanto de acuarelas

El crepúsculo se acuesta sobre los rebozos rosados
que han dejado las indias en las cumbres

Al descolgarse el sol detrás de la montaña
las estrellas invaden la barriada

Saltan

como pedradas
del socavón de la noche
pelotones de ladridos

Las pupilas se astillan en las ramas

ATALAYA DE LA ALTIPAMPA DIRIGE EL VERTIGINOSO TRAFICO DE LOS VIENTOS

La personificación del árbol regional, al que se identifica con el indígena del lugar, se observa al predicarse del *kolly* lo mismo que en muchos otros poemas se predica de los campesinos del altiplano: su cansancio, su sufrimiento, su lucha frente a un clima agresivo y su notorio aislamiento. En este poema, la situación de explotación se emblematisa en «el peso de los cerros» que curva las espaldas del árbol que simboliza al indígena.¹⁴ Este tiene dedos esqueléticos, ojeras amoratadas y mejillas quemadas por las que cae su llanto. Además, el poema relata un ciclo que parece repetirse indefinidamente, ya

¹⁴ Este poema constituye sólo un ejemplo de cómo el vanguardismo latinoamericano busca claramente hacer una referencia a la realidad social inmediata. Bueno (1995: 47-48) destaca este aspecto como otra de las distinciones claves con respecto a la vanguardia europea.

que comienza describiendo al *kolly* durante el amanecer y continúa relatando su sufrimiento hasta el crepúsculo.

Pero donde la construcción metafórica se muestra más poderosa para expresar el estado de abandono, la inclemencia del clima y la extrema pobreza del indígena es en «El indio antonio»:

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 al 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

En este poema, que enfatiza los distintos tipos de violencia a la que están sujetos los personajes del gran drama social indígena, la fuerza apelativa se construye sobre la base de las metáforas «irrealistas», «tergiversadoras» o «exageradas» propias de la estética de vanguardia. Sin embargo, el efecto de este tipo de imágenes esconde una voluntad realista: expresar en toda su crudeza la precaria situación del indígena del altiplano. Así, la denuncia social no se ve negada por la fantasía metafórica, sino que se realiza más plenamente en ella y aparece en contrapunto con lo lúdico y con la visión plácida de los otros poemas. El fatalismo de la escena retratada en «el indio antonio» también se ve reforzado por la metáfora que forma los dos versos finales, a manera de rotunda conclusión. Puede observarse entonces cómo la denuncia social —eje temático de la literatura indigenista— se apropia de la experimentación metafórica de la estética vanguardista para aumentar su efectividad frente al lector. Por supuesto que en el área de la denuncia social fue la narrativa indigenista la que más se desarrolló como vocera de las injusticias contra los indígenas, pero en casos como «El kolly» y «El indio antonio» el tema también está presente. De ahí que me resulte un poco excesiva la afirmación de Lauer (1997: 24) cuando dice que en el «indigenismo-2» (término con el que alude a obras como la de Peralta) no había lugar para las imágenes del conflicto y de la producción agraria, el trauma de la existencia oprimida o la lucha por la supervivencia de los indígenas. Aunque poemas como éstos no salieran de un circuito de producción y consumo intelectual bastante cerrado —que anulaba su eficacia como gestores de un cambio en las condiciones que criticaban— no significa que la denuncia no estuviera allí, ni muchos menos que se tratara de una visión tan superficial que no mostrara el aspecto, muchas veces patético, de la realidad campesina andina.

«El indio antonio» es la expresión de una violencia latente que en otros poemas se transmite a través de un sentimiento milenarista que estaba bastante en boga entre los círculos indigenistas que frecuentaba Peralta. Desde la propuesta del andinismo de Federico More, pasando por la importancia fundamental de una obra como *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, la proclama augural de la «resurrección indígena» había traspasado el ámbito del discurso

ideológico y era uno de los componentes esenciales de la militancia de grupos como el del *Boletín Titikaka*, donde Peralta jugaba un papel primordial. En muchos casos, se intentaba rescatar por la vía poética la atmósfera de conmoción que habían buscado instaurar los levantamientos indígenas ocurridos pocos años atrás. El poema «Andinismo» (que aparece tanto en *Ande* como en el *Boletín* [BT 10: 3]), podría ser leído en términos de esa violencia telúrica que muchas veces se traducían en proclama revolucionaria:

Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos

a dónde sea

pero arriba

Ruge la hélice de mis cabellos

E S T U P E N D O

El sol está detrás de mis talones

Un gran vuelo serpenteante

Las cavernas se agitan

Y mis resuellos como águilas

Un huracán de espinos y árboles

hacia el océano de las cumbres

Erupción del vesubio del alma

LOS MARTILLOS DE LOS MONTES

SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

Ante un texto como éste, es importante recordar que un factor clave en la configuración de un proyecto de reivindicación indigenista como el del *Boletín* era la constante referencia al animismo del hombre andino, consistente en percibir los elementos de la naturaleza como dotados de alma. Muchos de los textos que he comentado en capítulos

anteriores, y sobre todo los pertenecientes a los puneños más cercanos a la revista (especialmente Churata), revelan una concepción que atribuye vida anímica y poderes espirituales a los objetos de la naturaleza. Esto también ocurre a la inversa —como puede verse en «Andinismo»— donde la profunda integración entre el hombre y su medio hace que el individuo también posea dimensiones telúricas. En este poema, las metáforas parecen querer borrar los límites entre el yo y la tierra con el fin de llevar a su máxima expresión el augurio de una explosión inminente. Por eso, no parece casual que se abunde en el uso de términos que connotan el despertar de una fuerza incontrolable: «las cavernas se agitan», «un huracán de espinos i árboles» y «una erupción del vesubio del alma» son algunas de las imágenes que contribuyen a crear el efecto del poema. Incluso, en «ruge la hélice de mis cabellos», puede verse cómo la utilización de un término típico del vocabulario mecanicista del futurismo funciona como elemento coadyuvante para crear la sensación de estruendo que se busca provocar.

La lectura de muchos críticos y poetas que comentaron sobre *Ande* en el *Boletín* es otra muestra de la instrumentalización ideológica promovida por la revista. Entre muchos otros, resalta el comentario del vanguardista boliviano Lucio Diez de Medina, quien afirma que «libros como el de Alejandro Peralta son clarinada augural que nos llama a las cruzadas del porvenir» (BT 4: 1-2). De connotaciones similares es la afirmación del mexicano Germán List Arzubide, quien anota:

Quando leo a Alejandro Peralta, siento el aire de la altura agitar mis pulmones. La visión de la serranía levantando su protesta de piedra vuelve hasta mí y canta en mi alma el sol tesonudo que me siguió por los caminos de la aventura [...] el profeta viene ya, sobre el Ande suena al fin la trompeta de su juicio. (BT 25: 2)

A través de los poemas de Peralta que he comentado, espero haber podido demostrar cómo la variante estética del «indigenismo vanguardista», puede definirse por el gesto positivo de abrir un nuevo terreno muy inclusivo que aparece como espacio de negociación y a la vez como estética distintiva con respecto al indigenismo y al vanguardismo canónicos. Por medio de diversos mecanismos entre

los que se encuentran la introducción del humor y la ironía, la representación de la alegría o del dolor desde una perspectiva bastante íntima, el tono cercano y coloquial del yo poético, y el uso extensivo de metáforas que buscan integrar los nuevos objetos de la modernidad al retrato de la vida rural andina, Peralta ofrece una aproximación bastante nueva y original al tema indigenista. En su poesía, es precisamente el tratamiento de la metáfora (a nivel parcial y global, en el plano de la arquitectura del poema) lo que se ubica en oposición no sólo a la elaboración retórica de la tradición anterior, sino también a las implicaciones canónicas que los conceptos más generalizados de indigenismo y vanguardismo han difundido. Como lo ha expresado Beatriz González (1982: 93), se trata de un nuevo lenguaje que no es una simple simbiosis de recursos formales y temáticos provenientes de una u otra corriente literaria, sino la expresión de los profundos cambios que en las relaciones sociales y naturales se iniciaron con la penetración (siempre incompleta) de la modernidad en América Latina. Al construirse una imagen urbanizada del campo pero en función de una vida social diferente a la de las grandes ciudades, lo que se nos revela es «una nueva perspectiva —incluso ideológica— al tratar las realidades rurales» (100). Por todo esto, y tomando en cuenta el contexto de las propuestas sobre la reivindicación de la cultura andina presentadas en el *Boletín*, valdría la pena recordar aquí los planteamientos de Uriel García con respecto de la «cultura neo-india». Si una de las características fundamentales del neoindianismo era su perpetua actitud de asimilación y reciclaje de flujos culturales, la síntesis entre tradición y modernidad propuesta por García aparece muy similar a lo que en el terreno poético quería realizar el «indigenismo vanguardista». De ahí la coincidencia entre la poética esencialmente heterogénea del «indigenismo vanguardista» y la naturaleza transculturada de la cultura neo-india defendida por García.

4.2. «Un mosaico de paradojas»: otras contribuciones poéticas

Como lo afirmé anteriormente, la poesía de Peralta tiene un lugar privilegiado en las páginas del *Boletín*, pero sería erróneo limitar el

comentario de la oferta poética de la revista al mero análisis de cómo Peralta pone en práctica la estética del «indigenismo vanguardista». Precisamente, lo que enriquece al *Boletín* es la variedad de textos que conviven en él, y que son testimonio del complejo y desigual proceso de reajuste del canon en una etapa de gran experimentación estética como lo fueron los últimos años de la década del veinte en América Latina. Muchos han señalado que, estéticamente, este período fue todo «un mosaico de paradojas» (Bosi 1991: 14).

La práctica editorial del *Boletín* estableció un diálogo entre textos que, ante todo, supieron aprovechar cada uno a su modo los distintos caminos que la libertad de la óptica vanguardista le había abierto al arte. Es bastante notorio que muchos de los poemas publicados en la revista estén todavía anclados en las retóricas del modernismo o romanticismo anteriores, conservando algunas de sus características más evidentes. Pero esto es precisamente uno de los rasgos más originales del vanguardismo latinoamericano; su convivencia con elementos pertenecientes a otras corrientes literarias que todavía se encontraban bastante vigentes en la práctica continental. Al respecto, quisiera empezar con un poema de Gamaliel Churata titulado «Matinas» (*BT* 16: 4):

tiembla la pulpa campestre
del polen de los surcos
y de la médula del viento

el aire pule con amor
el cerro dulce
se abrasa en el rubor de los trigos maduros

perfume silvestre
danza pastoril
el árbol
preñez de canto

OH ANDINO SABOR DE FRUTA
CANCION DESVANECIDA EN EXTASIS

viejo colmillo carnicero

YO COMPRENDO ESA VOZ

tonada del caverno
la flecha de silex
el pellejo curtido
el coito bruto por el hijo luminoso

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

¡AY!

YA VUELVE EL ANIMAL DE LA FRESCA LECHUGA

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.¹⁵ 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.¹⁶ 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: las aguas del lago son «anchas marejadas» y el animal —de identidad desconocida— es «una bestia» que bufa y relincha, una especie de ser salvaje que representa fuerzas superiores.

En cuanto al lenguaje, en «Versos del achachila» es notorio un virtuosismo preciosista bastante decimonónico, que cualquier vanguardista ortodoxo habría calificado de caduco. Este rasgo típico de la poética de Churata elitiza un texto de por sí ya bastante oscuro,

¹⁵ Los *achachilas* son picachos bastante altos que poseen significación religiosa dentro del panteísmo del sistema cultural andino.

¹⁶ Ya que definitivamente me alejaría demasiado de mi objeto de estudio, no voy a detenerme en un comentario más extenso sobre la estética churatiana, tema que otros han estudiado. Me limito a decir que mis referencias a su lenguaje y a su estilo tienen en mente, ante todo, su obra principal, *El pez de oro*.

haciendo de su lectura una especie de decodificación. A esto se le añade un vocabulario de notable cultismo en el que se usan términos como «joyantes», «fastigio» o «silex», entre otros. Asimismo, constantemente aparecen las declamaciones y preguntas retóricas («¡materia inanonimada! / ¿qué relincho atrás?») de un yo poético en primera persona de clara factura romántica. En todo caso, lo único vanguardista que podría encontrarse en un poema como éste son rasgos bastante superficiales como la variación tipográfica (que también aparece en «Matinas»), la variabilidad métrica y el juego con la diagramación de los versos en el espacio de la página. Sin embargo, y a pesar de esto, la construcción del texto no se libra del andamiaje característico de muchos poemas del modernismo.

Pasando a las colaboraciones de otro puneño, me interesa presentar aquí «Poemas del Titikaka» (BT 19: 4), uno de los dos poemas que Luis de Rodrigo publica en el *Boletín*:

me traigo en el kepi del alma
un verde mordisco de campo

mirad el relámpago
del látigo de mis ojos

soi una herida en tu flanco montaña

he venido tatuado de senderos
con un frescor de albas en los labios
cabalgando cabalgando cabalgando

ah como es de tensa la cuerda de tu charango
huaiñito perdido en no sé qué chujilla del pecho

se me escapan de los ojos
tus castillos de luz titikaka

yo palpé la risa sinfónica de tus labios
¡ sobre tu cuerpo de dios he besado
EL COSMICO ALARIDO DEL SOL DESNUDO

Luis de Rodrigo, cuyo nombre verdadero fue Luis A. Rodríguez O., era un poeta bastante reconocido en esos años. En 1926 había ganado el primer premio de poesía en un concurso promovido por el «Ateneo de la Juventud» de Arequipa, y ese mismo año había sido presentado por Mariátegui en *Amauta*. «Poemas del Titikaka» es un fragmento de «Kaleidoscopio Titikaka», uno de los poemas juveniles de Rodrigo que finalmente apareció en el poemario *Puna* (VV. AA. 1945: 150). Como su título sugiere, el poema es una suerte de canto al paisaje regional, en especial al lago que caracteriza a la región puneña. En general, la poesía de Rodrigo se distingue por su tono triste e íntimo, así como por su sensibilidad por lo simple y cotidiano. Tal es el caso de este poema. Rodrigo experimenta con las metáforas para expresar este tipo de sentimientos, y el resultado —como en la poesía de Peralta— es la plasticidad visual de sus imágenes («me traigo en el kepi del alma / un verde mordisco de campo», «mirad el relámpago / del látigo de mis ojos», «soi una herida en tu flanco montaña»). La sensación de ternura se logra a través del constante diálogo que mantiene el yo poético con una naturaleza entendida como un «tú» muy cercano. A esta cercanía contribuye el uso de términos regionales que marcan la intimidad compartida entre el individuo y su medio. Así, el personaje se define por su pertenencia a un paisaje y a una cultura que son los que dirigen su imaginación metafórica. Por ejemplo, si el alma es sentida como un peso que hay que cargar, esta es un *kepi*; es decir, el atado que llevan los indios a la espalda. Del mismo modo, la música del charango se siente tan adentro como si habitara en el pecho, en una *chujilla* (choza).

La estructura compositiva de «Poemas del Titikaka» muestra la tensión entre una discursividad que todavía rige al poema, pero que está en contrapunto a la creciente presencia de imágenes independientes que van separando las distintas estrofas y aislándolas hasta hacerlas casi intercambiables en su orden. A la usanza vanguardista, el juego con la ortografía y la tipografía también está presente en el texto. Además, el uso de las mayúsculas enfatiza la fuerza hiperbólica de la imagen final, que cierra el poema climáticamente.

El nivel de experimentación formal que caracteriza a «Poemas del Titikaka» no se encuentra en las colaboraciones de Dante Nava, otro

de los poetas puneños que publicó en el *Boletín*. Con una poesía de fuerte influencia del decadentismo francés, Nava había sido un conocido poeta modernista que incluso llegó a criticar bastante duramente al indigenismo en un texto como «Báquica Febril», correspondiente a 1921. Sin embargo, posteriormente se vinculó a grupos indigenistas como Orkopata, y gradualmente el tema indígena tuvo una presencia central en sus poemas. En marzo de 1929, aparece en el *Boletín* su poema titulado «Interrogación»:

¿para qué habrás venido tan limada
ahora que tengo los ojos mojados en agua de mar?
¿has intuído acaso
desde el vértice de tus pechos
que estoy lavando mi sangre
que estoy puliendo mis nervios
y conectando mis huesos?
¿que un rumor de instinto fálico
traficará por mis venas
que los tímpanos de tus poros
se tenderán a ras de mi carne
para escucharla?
¿o es que quieres fortalecer
con los corderos de tu presencia jugosa
los pumas de mi voluntad?
¿o has arrojado el traje de la ingenuidad
haciéndote más naranja
más pulpa
más para mi boca
más para estos brazos cadenas
que han de aprisionarte
hasta hacerte sentir
EL VOLUMEN DEL PARTO?
¿para qué has venido tan limada
ahora que tengo salados los ojos en agua de mar?

Este es otro poema que permite apreciar la variedad de estilos que convivieron en la revista puneña. En el contexto de los valores

estéticos e ideológicos que tan insistentemente proclamaba el *Boletín*, resulta interesante la inclusión de un texto que más bien parece estar imitando la estructura de un romance español, con su clásico estribillo al inicio y al final del poema. Aunque «Interrogación» no presenta rima ni estructura métrica regular, su ritmo está basado en una oralidad a la que contribuye la discursividad que fluye a través de las preguntas retóricas que el yo poético le dirige a su amada. Además, hay una cierta melodía construida a partir de paralelismos bastante marcados, como la que se aprecia en los versos 4, 6 y 7, por ejemplo. De hecho, un poema como éste podría fácilmente vincularse al estilo *cholista*; una de las soluciones estéticas que proliferaron en la poesía peruana de estos años. Los giros vernáculos, el lenguaje popular «vívido y sabroso», y especialmente la excesiva imitación del romance tipo García Lorca, son algunos de los rasgos cholistas que pueden apreciarse en «Interrogación».¹⁷ Por otro lado, algo singular es la insistencia en el erotismo, un tema de rara presencia en la mayoría de los poemas presentados en el *Boletín*. En «Interrogación», el deseo erótico del «yo» es el que dirige la configuración de la amada, que aparece como una fruta apetitosa a punto de ser devorada por la fuerza instintiva del sujeto. Algo similar es lo que ocurre en «Maliquita» (BT 25B: 3), aunque aquí el lenguaje y la estructura del poema son distintos:

maría como un cielo puneño en el crepúsculo
estaba vestida
yo hacía volar los jilgueros de mis palabras
en sus oídos
su cuerpo se estremecía
como una fiesta cuajada de colores
yo quería vaciar
el vino de mis cinco sentidos
sobre el cántaro de sus neuronas
ella solo me daba

¹⁷ Monguió (1954: 112-117) explica con mayor profundidad las características fundamentales de la poesía cholista.

a borbotones
la sangre de su ternura
en el canto luz de los tordos de sus ojos
— ¿cuándo será el día
que mi amor kelluncho
picoteé
el ameno kañihual de tus carnes
el sol se iba a ras del suelo
de repente
algún cernícalo
hizo volar
los gorriones
de nuestro éxtasis
¡entonces sentimos ambos
que nos partíamos como una naranja
chorreando zumo!

CANTAR

CHOLA SURCO

CHOLA ARBOL

TUS POLLERAS ARCO-IRIS

NO ME DEJAN LLOVERTE [sic]

De tema similar a «Interrogación», «Maliquita» se distingue porque muestra una elaboración metafórica cuyos elementos constitutivos insisten en la celebración de lo regional («como un cielo puneño en el crepúsculo», «el canto luz de los tordos de sus ojos», etc.). Incluso, la fuerza erótica del tema se ve suavizada por imágenes que aluden a la inocencia del mundo campesino («su cuerpo se estremecía / como una fiesta cuajada de colores», «¿cuándo será el día / que mi amor kelluncho / picoteé / el ameno kañihual de tus carnes?»). Sin embargo —y como en el caso de «Interrogación»— el poema es bastante explícito y no intenta disfrazar en imágenes esquivas el tema central: el ardiente deseo sexual del yo poético proyectado sobre la figura de la amada. Las imágenes alusivas al acto sexual caracterizan

al poema desde el principio («yo quería vaciar / el vino de mis cinco sentidos / sobre el cántaro de sus neuronas»), con un lenguaje que se vuelve bastante declamatorio en su descripción del goce sexual («¡entonces sentimos ambos / que nos partíamos como una naranja / chorreando zumo!»).

El tema de lo erótico me permite pasar a «Invitación profunda» [BT 1: 2], poema que desde México envió María del Mar, vinculada al grupo estridentista:

Quiero anegarme en tu deseo;
dí pronto la palabra ritual;
en mi ojos hay un relampagueo
casi bestial.

Saltaremos el misterio;
ansío tu caricia triunfal;
seré racimo de auroras
en tu media noche espectral.

Me vestirá de rosas y de lirios;
y así me podrás adorar;
y me anudará a la angustia
de tu hora sensual [sic].

Lo primero que quisiera comentar en este caso es la importancia de colaboraciones como la de del Mar en una revista donde más del ochenta por ciento de los textos pertenecen a autores masculinos. Esto no sorprende ya que todavía en la época del *Boletín* el acceso de mujeres a grupos intelectuales como Orkopata era mínimo, y menor aún en provincias. Pero además de esto, ya he mencionado anteriormente el frecuente machismo del lenguaje del *Boletín*, que siempre utiliza adjetivos relativos a lo femenino con intenciones despectivas. Esto por supuesto era parte de una herencia discursiva decimonónica que se vio continuada por muchos de los grupos vanguardistas, los que muchas veces enfatizaron la cosificación de la que siempre había sido víctima la figura femenina. Sin embargo, como parte de la nueva

óptica del espíritu nuevo que tanto proclamaba el *Boletín*, éste se mostró receptivo a colaboraciones femeninas de distinto tipo.¹⁸

Pero volviendo al poema de María del Mar, en éste se desarrolla una verbalización bastante explícita del deseo sexual femenino. Tanto en las imágenes como en el tono decadente, el poema está más cerca del código modernista, con su lenguaje suntuario, su intelectualización de las imágenes sexuales y su dimensión de tragedia («seré racimo de auroras / en tu media noche espectral [...] y me anudaré a la angustia / de tu hora sensual»). «Invitación profunda» inevitablemente nos remite al estilo de una poeta de mayor fama en su época: Delmira Agustini. Como en el caso de la uruguaya, en el poema de del Mar se ve el desarrollo de un yo lírico femenino que en vez de sublimar su sexualidad, da rienda suelta a sus explícitas imágenes sexuales. Esta liberación de la mujer en la esfera privada, en el terreno de lo íntimo, fue la verdadera novedad en el discurso poético femenino de la época. En «Invitación profunda» puede apreciarse la elaboración de un discurso erótico femenino que se encontraba negociando un espacio literario que no había tenido antes.

En términos comparativos —y para poder apreciar la variedad de registro de la poesía presentada por el *Boletín*— resulta interesante reflexionar sobre el contexto que le ofrecía la revista puneña a un poema como éste. Fuera de sus páginas, difícilmente se podría asociar una composición como «Invitación profunda» a los principios que animaban el discurso del *Boletín*. Su estructura compositiva se divide en estrofas que muestran una conciencia rítmica y de rima, previa a la ruptura del verso que efectuaba la mayoría de los poemas vanguardistas. Por otro lado, su tono confesional y la escenificación de sus imágenes están más cerca de la estética —decadentista de finales del siglo XIX que de cualquier tipo de indigenismo o regionalismo en general. Sin embargo —y como ya lo he afirmado—, la riqueza del *Boletín* radica precisamente en que nos permite observar de primera mano el proceso de transformación de los cánones estéticos, apreciando la convivencia de estilos, temas y registros que los discursos programáticos de sus

¹⁸ En el capítulo 5 desarrollo con mayor amplitud el tema de las colaboraciones que trataron específicamente el problema de la mujer en la sociedad de la época.

mientras la mano decidida y firme
abre a «full» el acelerador

cómo silba en los montantes el viento
cómo cantan las alas su canción
buena lluvia de agujas en la cara
y en los oídos la trompeta lírica
de Nabucodonosor

están duros los comandos
la tierra se levanta hacia el «capeaux»
cual un tablero de ajedrez girando
en una fantasía de charleston
la hélice se empeña en segar todas
las gavillas del sol

es el momento!!

se cimbra en su columpio el corazón
bien derechos los pies

la línea recta

la mano aprieta el bastón

es un golpe!!

un golpe seco

y que los ojos no se cierren

cambia el telón

la máquina traza una ágil media luna
sin la mayor vacilación

ahora

va ascendiendo en el espacio

como una burbuja o un electrón

es la montada que hay que mantener
con valor

los ojos ven el cielo transparente
como un mar del Japón

el vacío nos fija en el asiento
en una fantástica presión
ya está la máquina cruzando
la vertical

su voz

tiene la angustia de una cuerda tensa
la cuerda de un inmenso guitarrón
jaden el viejo Rolls-Roys
por el cristal del parabrisa
veo el rostro exoftálmico y atónito
de «Saxophon»

la mano
cierra ahora el contacto
apretando un botón
y aquello se asordina
como un verso

detenido el motor
queda un vaho de música enredado
desde las alas al timón
firmes los pies en los comandos
vamos a dar la vuelta «Saxophon»
no sientes que algo gira
por encima o debajo
de los dos

aquel cerro tan alto
aquella nieve
resvaló
los planos se deslizan en delirios
de una nueva dimensión
la ciudad es la ruina de un tablero
de mah-jong

estamos en el aire suspendidos
de nuestro cinturón
el silencio nos lame las aurículas
en un dulce frisson
dejémosnos estar en este ensueño
de Nafta y Mobiloil
oh! con qué suavidad ha terminado su acrobacia
el plateado moscardón

ya está en la horizontal
abro contacto

y arranca a todas fuerzas el motor

eh!! viejo pekinés!!
te has puesto pálido
como un Pierrot

estamos en 3000 oh! cuánto falta
para entrar en el reino de Dios

la hélice risueña palmorea
en una infatigable ovación
le quebraremos el espejo al día
y que salte el tapon
de esta mañana de champagne rubia
como los rizos de Marión
aquella chica que nos hace tanto
tanto mal «Saxophon»

pero ya es tiempo de bajar
«piquemos»

y digamos adiós

abajo

todo igual estará siempre
la casa

los tranvías

Marión [sic]

Aunque por el tema y las referencias culturales que presenta, «Looping» fácilmente podría ser considerado un poema vanguardista, su estructura no presenta mayores audacias en cuanto a la ruptura del discurso, la elaboración de imágenes o la experimentación lingüística, entre otros rasgos claves de la renovación poética de esta época. «Looping» no realiza ningún tipo de exploración metafórica, y se caracteriza más bien por un lenguaje directo y sin mayor atención sobre sí mismo. En lo único que se complace es en el uso exagerado de un vocabulario alusivo al mundo de la técnica, la velocidad y el lujo industrial, pero sin alterar en lo absoluto su discursividad tradicional. Incluso, en muchos fragmentos se mantiene una rima asonante que marca un ritmo un tanto monótono en un poema tan extenso (ver mi subrayado en negritas).

La actitud de despreocupación juvenil es la que marca el tono del poema, junto a la fascinación futurista por la técnica y la velocidad que aparece constantemente durante la descripción de la acrobacia aérea. Esta descripción va *in crescendo*, detallando poco a poco y con regocijo los pasos previos al goce del momento de emoción absoluta, climática, en la que el sujeto exaltado realiza por fin su fantasía («el silencio nos lame las aurículas / en un dulce frisson / dejémosnos estar en este ensueño / de Nafta y Mobiloil»). Como bien ha explicado Klaus Müller-Bergh (1987), esta pasión por el mundo mecanicista —cuyo olimpo estaba formado por todas las máquinas de la civilización industrial— no era más que el resultado de la inmensa popularidad del futurismo en América Latina. Según este crítico, en un continente que todavía era predominantemente rural, el universo industrial «deslumbraba por su novedad y seducía por su promesa de cambio, posiblemente aún más poderosamente que en el Viejo Mundo» (286). De esta manera, en el culto a la dinámica y al vigor físico los latinoamericanos buscaron las bases para sustentar una visión de la belleza diametralmente opuesta a la modernista.²⁰

Sin embargo, vuelvo a reiterar que los vínculos con el estilo modernista no habían sido rotos por completo. El clásico exotismo que lo caracterizaba aparece aquí en la utilización de términos en inglés y francés, y en la abundancia de referencias culturales como el Rolls Royce, el *pierrot* o el *charleston*. Estos mecanismos no hacen más que poner en evidencia el fervoroso deseo de una modernidad utópica que se imaginaba desde la periferia. Lo único distinto respecto del modernismo son los personajes y los artefactos deseados: las marquesas y el ámbar han sido reemplazados por el avión y las leyes de gravedad, los castillos y carruajes por el motor y las hélices. Sin embargo, todavía se alude a elementos característicos del andamiaje escénico anterior, como el caso de «un mar del Japón» o «la trompeta lírica de Nabucodonosor». Otro de los paralelos que pueden establecerse entre «Looping» y muchos otros poemas pertenecientes al canon

²⁰ Esta observación reformula algunos puntos señalados por Monguió (1954: 42) al referirse al futurismo de autores como Hidalgo y Parra del Riego. Por su parte, Forster (1975: 20-25), también insiste en la popularidad del futurismo entre algunos autores latinoamericanos.

modernista es la glorificación del instante único de placer. Si, por ejemplo, «Invitación profunda» desarrollaba esto en el ámbito del amor erótico, aquí el éxtasis es producto de la emoción ante la potencia y la velocidad de la nueva máquina. Pero en ambos casos, este momento de plenitud se desea ardientemente y se describe como intenso y fugaz. Por lo mismo, si en los poemas modernistas el placer estaba limitado por la fugacidad, en «Looping» la excitante experiencia de la modernidad también se ve coactada, pero por la misma naturaleza de lo veloz. Así, el poema termina en un anticlímax en el que el sujeto, como al salir de una película de cine, ve acabada su fantasía y se prepara para enfrentar de nuevo el mundo de lo cotidiano: «y digamos adiós / abajo / todo estará igual que siempre / la casa / los tranvías / Marión».

De características compositivas muy distintas, pero también en torno al tema del universo de lo deseable, «Film de los paisajes» (*BT* 28: 3) es la única colaboración de Carlos Oquendo de Amat al *Boletín*:

Las nubes
son el escape de gas de automóviles invisibles
Todas las cosas son cubos de flores
 El paisaje es de limón
 i mi amada quiere jugar al golf con él
Tocaremos un timbre
PARIS habrá cambiado a VIENA
 En el campo de Marte
 naturalmente
 los ciclistas venden imágenes económicas
SE HA DESDOBLADO EL PAISAJE
a h o r a
Todos somos enanos
Las ciudades se han construido
sobre la punta de los paraguas
 I la vida nos parece mejor
 (porque está más alta...)
Un poco de olor al paisaje
Somos buenos

i nos pintaremos el alma de inteligentes

P o e m a a c é n t r i c o :

En Yanquilandia el cow-boy Fritz
mató a la oscuridad

Nosotros desentornillamos todo nuestro optimismo
nos llenamos la cartera de estrellas

i hasta hai alguno que firma un cheque de cielo

Esto es insoportable

un plumero para limpiar todos los paisajes

¿I quién habrá quedado?...

D I O S o N A D A

(Véase el próximo episodio...)

Como su mismo título indica, este es un poema totalmente imaginado y construido desde una óptica que intenta reproducir el lenguaje, los temas y otros elementos relativos al arte cinematográfico. Cabe entonces recordar la importancia fundamental del cine en esta etapa específica de la historia latinoamericana. A través de la magia de la pantalla se accedía al mundo fascinante y moderno que proyectaban las películas, en su mayor parte importadas de los Estados Unidos. Especialmente en el caso de las pequeñas ciudades y pueblos de provincias, el cine funcionaba como uno de los símbolos claves de una modernidad que en su mayor parte sólo se vivía en la ficción de las imágenes.

En términos estructurales, «Film de los paisajes» es una especie de *collage* de imágenes que se suceden una a la otra como distintas escenas de una película. Como en el cine, un rápido *switch* anula las distancias y cambia por completo los escenarios: «Tocaremos un timbre / PARIS habrá cambiado a VIENA». Incluso, el texto reproduce la fragmentación de las películas en serie y el suspenso que éstas creaban, haciendo que el final quede abierto al anunciar «(Véase el próximo episodio)». De manera similar a la poesía de Peralta, aquí también la metáfora es el eje organizador del texto, y el «yo» se ha escondido para evitar cualquier tono confesional o personal y dejar que el «P o e m a a c é n t r i c o» fluya por sí mismo. En este sentido, muchas de las observaciones hechas por Francine Masiello a propósito

del lenguaje vanguardista de los argentinos Oliverio Girondo y Eduardo González Lanuza se pueden extender a la apreciación del lenguaje de Oquendo de Amat. Ocurre que en «Film de los paisajes», así como en muchos poemas de los mencionados argentinos, «el significado en el poema se produce por la alineación de paisajes y objetos, y no por los pensamientos integrados de algún tema dominante» (119). Es decir, de lo que se trata es de diversas *fotografías*, superpuestas sin ningún tipo de lógica coordinativa de fondo, más allá del vínculo que las une como imágenes de la fantástica modernidad. Por otro lado, tanto Masiello como Bueno aluden al cambio de enfoque típico de poemas de este tipo: «la superación del paisaje estático, y su sustitución por una visión cinética de la realidad – mecánica, cambiante y fragmentaria, tan fragmentaria como el propio verso que la instala» (Bueno 1998: 30). Este «desplazamiento constante del punto de mirada» (30), forma parte de lo que Masiello llama «la crisis del yo observante» (1985: 111), y constituye uno de los rasgos más evidentes de la poesía de autores como González Lanuza, Girondo y Oquendo de Amat. Como dice la autora, lo que se da es una «nueva representación de un yo ubicuo cuya única racionalidad surge de sus encuentros con las “cosas”. Como resultado, yuxtapone imágenes incompatibles sobre la página, aparentemente sin orden, y las coloca ante un observador lúdico que no teme comprometerse con ellas» (122).

En «Film de los paisajes» se encuentran metáforas en las que los elementos adquieren naturalezas insospechadas y mágicas, transformándose en realidades sorprendidas y originales a través de técnicas como la sinestesia o la personificación. Por un lado, estas transmutaciones aluden a la transformación de los elementos naturales en bienes de consumo; fenómeno característico del sistema capitalista. Es así como surgen imágenes del tipo «nos llenamos la cartera de estrellas» o «hai alguno que firma un cheque de cielo». Estas buscan expresar cómo la fuerza de la modernidad y del consumismo es tal, que logra alterar la identidad de los elementos naturales, cambiando su composición física y la naturaleza de sus funciones. Sin embargo, el poema también le otorga a la naturaleza los mismos poderes demiúrgicos para transformar la realidad. En versos como «Todas las cosas son cubos de flores» o «El paisaje es de limón» puede verse

cómo los efectos del ilusionismo vanguardista no surgen únicamente a partir del contacto con los modernos objetos de la técnica, sino gracias a la nueva relación que la imaginación moderna del sujeto poético ha establecido con su propia realidad. Por esta razón, y a pesar de las referencias a contextos distantes como París, Viena, o el lejano oeste norteamericano, el fondo último del discurso está en la reflexión sobre el espacio local y sus relaciones —positivas y conflictivas— con el mundo moderno que viene de fuera. Lo que parece plantearse aquí no es el conflicto entre naturaleza y cultura —o entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno—, sino por el contrario, una integración de ambos mundos donde el resultado es un ambiente de jubilosa fecundidad.

En una lectura de *5 metros de poemas*, Bueno (1985: 126 y ss.) habló de una «naturalización» de lo urbano por la cual la naturaleza y sus valores anima y resemantiza el mundo de la ciudad. Esta «naturalización» tiene como efecto una humanización de la civilización tecnológica propuesta por la cultura moderna, volviéndola así menos desafiante, más cercana, más familiar. Según el crítico, la naturalización de lo ciudadano es «una intromisión feliz» porque «revaloriza la ciudad y su cultura al inculcarle sentidos de vitalidad y frescor jubilosos» (1985: 126). De hecho, éste es el espíritu que anima un poema como «Film de los paisajes» («Todas las cosas son cubos de flores», «nos llenamos la cartera de estrellas», etc.), pero lo que me interesa sin embargo es reconocer que este procedimiento es aún más complejo, en el sentido de que va por dos caminos. No sólo se trata de una fuerza metafórica que atrae la naturaleza a la ciudad, sino también (y quizás, sobre todo) de lo inverso: son los elementos urbanos y modernos los que se transplantan al mundo rural para reanimarlo y así también dotarlo de un nuevo espíritu («Las nubes / son el escape de gas de automóviles invisibles» [...] «El paisaje es de limón / i mi amada quiere jugar al golf con él»). Resulta entonces lo que el mismo Bueno señala a partir de otros ejemplos: ambas realidades, natural y cultural «se proyectan e invaden mutua y fraternalmente» (127). Así, la interacción entre Natura y Cultura surge gracias a la «acción colorativa recíproca» (120) de ambas en el proceso de elaboración metafórica.

Por otro lado, «Film de los paisajes» es un ejemplo de una característica notable del espíritu vanguardista de *5 metros de poemas*: la perspectiva del viajero cosmopolita que recorre el mundo moderno y registra su conocimiento de los nuevos objetos y acontecimientos. Masiello compara este sujeto poético al *flâneur* del siglo XIX, cuyo recorrido «se convierte en una guía del mundo moderno para sugerir la presencia dominante del audaz sujeto lírico que asume el rol de bardo de la experiencia internacional» (125).²¹ Como ya lo he afirmado anteriormente, la experiencia de la modernidad en el caso latinoamericano era ante todo un deseo, una voluntad hecha imágenes por poetas como Oquendo de Amat, quienes imaginariamente viajaban y frecuentaban grandes ciudades modernas como París o Viena. Así como en el terreno de lo real el cine era el vehículo más efectivo para realizar estos viajes de conocimiento, en el espacio poético esto se traducía en una visión del mundo modelada por la magia del arte de la pantalla: «En Yanquilandia el cow-boy Fritz / mató a la oscuridad». Todo esto tenía como resultado un «efecto de cosmopolitismo» que, como señala Bueno (1998: 29), refleja una intención poética que busca borrar la línea de separación entre la modernidad y la no modernidad «de modo que el yo poético pueda salir simbólicamente del espacio del deseo y situarse, al menos discursivamente, en el espacio de la satisfacción» (29). La familiaridad con la que se habla de los adelantos tecnológicos y la facilidad con la que se asume el estilo de la vida moderna es notable en la poesía de Oquendo, tal y como puede observarse en el poema que envió al *Boletín*. Se trata de una voluntad de asentamiento total en el territorio de lo moderno, generando así una visión desenfadada, casi doméstica de la máquina (Bueno 1998: 29).

Para completar mi lectura de «Film de los paisajes», me interesa volver al tema del proceso de modernización desigual, incompleto e incoherente que vivía el continente latinoamericano en esos años. Mientras muchos de los textos vanguardistas retrataban un mundo donde las máquinas, el deporte o el cine celebraban la fiesta de la

²¹ El ejemplo al que Masiello se refiere en este caso es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, pero sus afirmaciones pueden fácilmente extenderse a una lectura de *5 metros de poemas*.

nueva era, no faltó en algunos cierta dosis de ironía con respecto a las nuevas maravillas de la civilización occidental. La verdadera crítica vino de poetas como Vallejo y Neruda (y de intelectuales como Mariátegui) quienes tempranamente percibieron los peligros de la fascinación exacerbada por el escaparate de la modernidad, y advirtieron contra el espejismo de asumir que la nueva tecnología iba a asegurar el progreso y la libertad de los latinoamericanos.²² Pero incluso en un poema tan imbuído en el encantamiento de lo nuevo como «Film de los paisajes», no deja de aparecer un toque de sarcasmo que hasta cierto punto mitiga el tono festivo del texto. Me refiero a una perspectiva irónica que parece sugerir al cine como símbolo de ese dulce engaño del capitalismo vendedor de ilusiones. La magia del lenguaje cinematográfico resulta así paralela a la del mito del progreso y del desarrollo que occidente estaba instaurando en América Latina durante esos años. La ironía se utiliza para cuestionar la ingenuidad y la pasividad de muchos latinoamericanos que, entusiasmados por las maravillas del mundo desarrollado, se dejan encantar por sus trucos: «Las ciudades se han construído / sobre la punta de los paraguas / I la vida nos parece mejor / (porque está más alta...)». En el caso de estos versos, el tono burlón trasluce un cierto desengaño frente a lo que en otros momentos se celebra gozosamente. De esta manera se expresa la ambivalencia de un sujeto que intenta definir su espacio frente al impacto neocolonial. Puede verse, entonces, cómo «Film de los paisajes» no es una mera colección de términos alusivos a los elementos del nuevo espacio vital de la realidad occidental y moderna, sino la expresión poética de un mundo en proceso de transformación frente al impacto de fuerzas exteriores. Si bien el poema juega y se apasiona con la magia de la modernidad, también la cuestiona y proyecta la confusión que viene con ella. Por lo mismo, no se trata de una poética que, ajena a su entorno socio-cultural, se limita a reproducir las apologías de la modernidad que presentaba un sector de la vanguardia internacional. Lo que ocurre es más bien la creación alternativa de un lenguaje propio que habla

²² Tanto Lauer (1990) como Bueno (1998) desarrollan con mayor profundidad este punto.

sobre un momento específico de las relaciones (reales e imaginarias) entre el continente latinoamericano y las metrópolis occidentales.

Precisamente en torno a la autenticidad de la poesía vanguardista latinoamericana, el *Boletín* abre el debate presentando el comentario de Churata a un texto de Vallejo en el que este último, critica fuertemente a los poetas de su generación por su falta de autenticidad (BT 10: 4).²³ Se trata del hoy famoso artículo «Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero», publicado originalmente en *Variedades* en 1927. El comentario de Churata reproduce parcialmente el artículo, incluyendo los siete puntos en los que Vallejo desarrolla su crítica.²⁴

Como es bien sabido, la conflictiva relación que tuvo Vallejo con la vanguardia latinoamericana lo hizo calificar de superficiales y falsos los postulados y principios que frecuentemente aparecían en los manifiestos de los distintos grupos vanguardistas del continente. Esto ocurrió a pesar de sus contribuciones a distintas revistas de vanguardia como el *Boletín*, al que envió dos poemas de *Trilce*. Los siete puntos del artículo muestran un listado elaborado tan clara y agresivamente como cualquier manifiesto de esos días. En ellos, Vallejo explica la poca novedad de la técnica vanguardista, y critica la impostura de una poesía vana y facilista hecha de la simple copia de fórmulas ajenas. Uno a uno va describiendo los rasgos característicos de la «nueva poesía» de América y demostrando su poca originalidad:

1. Nueva ortografía. Supresión de signos puntuativos y de mayúsculas. Postulado europeo, desde el futurismo hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920.

²³ El comentario de Churata se limita a presentar el texto de Vallejo y a criticar el «criterio historicista» que —según el director del *Boletín*— hace inútil su crítica. Haciendo alarde de su erudición, Churata intenta mostrar la irrelevancia de ponerse a cotejar el eterno reciclaje del cual se sirve la literatura, y así cuestiona el ataque de «falta de autenticidad» hecho por Vallejo. El comentario de Churata no presenta mayor interés en este punto, y prefiero enfocarme en la importancia de la crítica de Vallejo en relación a los poemas que he estado comentando en este capítulo.

²⁴ Una reproducción completa del artículo de Vallejo puede encontrarse en Schwartz (1991: 513-16). Esta antología también incluye otros textos como «Autopsia del superrealismo» y «Poesía nueva», donde Vallejo otra vez critica duramente la estética vanguardista.

2. Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de arriba para abajo como los tibetanos o como los escolares de kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiera sugerir gráficamente en cada caso. Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo XV hasta Apollinaire y Beauduin.
3. Nuevos asuntos. Al claro de luna sucede el radiograma. - Postulado europeo en Marinetti como en el sinoptismo poliplano.
4. Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fué el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama «rapport» en la poesía d'après-guerre. - Postulado europeo, desde Mallarmé, hace cuarenta años hasta el superrealismo de 1924.
5. Nuevas imágenes. Advenimiento del poleaje inestable y causístico de los términos metafóricos, según leyes que están sintomáticamente en oposición con los términos estéticos de la naturaleza. - Postulado europeo, desde el precursor Lautreamont, hace cincuenta años, hasta el cubismo del 1914.
6. Nueva conciencia cosmogónica de la vida. El horizonte y la distancia adquieren insólito significado, a causa de las facilidades de comunicación y movimiento que proporciona el progreso científico e industrial. - Postulado europeo desde los trenes estelares de Laforgue y la fraternidad universal de Hugo, hasta Romain Rolland y Blais Cendrars.
7. Nuevo sentimiento político y económico. El espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. - Postulado europeo, desde Tolstoy, hace cincuenta años, hasta la revolución superrealista de nuestros días [sic]. (BT 10: 4)

Además de lo expuesto en estos puntos, la crítica más fuerte se encuentra al final, en las conclusiones que el *Boletín* no reprodujo:

Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene, a la vez, la corteza indígena y el sustratum común a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción, sana, natural, sincera, es decir, prepotente y eterna y no importa de dónde vengan y cómo sean los menesteres de estilo, técnica, procedimiento, etc. A este rasgo de hombría y de pureza conmino a mi generación. (Schwartz 1991: 515)

Como puede verse, la crítica de Vallejo se dirige a la impostura de una poesía que se limitaba a usar un léxico alusivo a la vida moderna, y a reproducir las recetas estilísticas de otros. Vallejo reclama que la verdadera nueva poesía sólo es posible a partir de la asimilación y

transformación de las nuevas relaciones y realidades de la vida moderna, en una sensibilidad inédita. En su opinión, lo que importa no son los temas, el léxico o las imágenes, sino la expresión de lo simple y humano —lo universal— a través de un lenguaje auténtico, producto de la interacción de los diversos factores que caracterizan a su propio entorno. En mi opinión, *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat y los poemas de Alejandro Peralta que he comentado aquí (junto a otros de *Ande*) son testimonio de esa verdadera transculturación a la que se refería Vallejo. Poemas como «Film de los paisajes» o «Lecheras del ande», por ejemplo, revelan una imaginación que reflexiona sobre el proceso de cambio que se estaba dando en América Latina ante la presencia de los nuevos elementos del desarrollo técnico y la vida urbana. Por otro lado, «El indio Antonio» y otros similares, se concentran más bien en esa manifestación del dolor humano y universal del que hablaba Vallejo. Salvando grandes distancias, un texto como «El indio Antonio» puede relacionarse a los de *Trilce*, donde la experimentación lingüística, metafórica y tipográfica se encuentra totalmente al servicio de la expresión más cruda del dolor. «Poema» (*BT* 4: 2), texto que en *Trilce* aparece bajo el número LXV (Vallejo 1988: 184),²⁵ así lo ejemplifica:

Madre me voy mañana a Santiago

A MOJARME EN TU BENDICION Y EN TU LLANTO

Acomodando estoy mis desengaños
y el rosado de llaga
de mis falsos trajines

Me esperará tu arco de asombro
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida

²⁵ Cabe anotar que el texto apareció en el *Boletín* no es exactamente el mismo que aparece en posteriores ediciones de la poesía de Vallejo, como la que cito en esta ocasión. Las diferencias son, sobre todo, de carácter tipográfico, aunque existen algunas variaciones más significativas que le interesarían mucho a la crítica textual.

Me esperará el patio el corredor de abajo
con sus tondos y repulgos de fiesta
Me esperará mi sillón ayo
aquel buen quijarudo trasto de dinástico cuero

QUE PARA NO MAS REZONGANDO A LAS NALGAS
TATARANIETAS

de correa a correhuela

Estoy cribando mis cariños más puros

ESTOY EJEANDO

no oyes jadear la sonda?

no oyes tascar dianas?

estoy plasmando tu fórmula de AMOR
para todos los huecos de este suelo

¡Oh!

si se dispusieran los tácticos volantes
para todas las cintas más distantes
para todas las citas más distintas

Así muerta

INMORTAL

¡así!

bajo los dobles arcos de tu sangre
por donde hay que pasar tan de puntillas
que hasta mi padre

para ir por allí

HUMILDOSE HASTA LA MITAD DEL HOMBRE

hasta ser

el primer pequeño

que tuviste

ASI

muerta inmortal entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros

y a cuyo lado ni el destino pudo entrometer

ni un solo

dedo suyo

así muerta inmortal así

Este texto transmite el dolor y la nostalgia por la madre muerta, a través de imágenes que materializan lo espiritual para insistir en la fuerza (incluso física) del sufrimiento. Las transmutaciones realizadas en, por ejemplo, «e s t o y p l a s m a n d o t u f ó r m u l a d e A M O R / para todos los huecos de este suelo» resultan muy efectivas para impactar la sensibilidad del lector y hacerlo experimentar vividamente las sensaciones del yo poético. El dolor se ha vuelto huecos en el suelo; algo no solo desestabilizador sino lóbrego, tenebroso, amenazante. Frente a él, el sujeto lucha por volver a sentir la fuerza del amor materno, resaltado significativamente en mayúsculas. Todo el poema es testimonio de esta lucha desgarradora, donde progresivamente la figura de la madre va adquiriendo proporciones superiores. Su grandeza espiritual la hace objeto de la veneración de su hijo e incluso de su esposo, quien física y espiritualmente se encorva ante ella en señal de respeto y amor. De esta manera, la presencia de la madre vence toda lógica, y ella se afirma como una «muerta inmortal», con todo el poder que transmite el oxymoron. El yo poético ha logrado recuperarla desafiando toda ley natural: frente a ella, «ni el destino pudo entrometer / ni un solo / dedo suyo».

El análisis a profundidad de un poema como éste podría extenderse muchísimo, y en este caso desviar el hilo conductor del presente capítulo. Con este breve comentario he querido simplemente señalar algunos puntos con los que Vallejo pone en práctica lo que tanto reclamaba en su crítica: el fin último de la experimentación técnica nunca puede quedarse en sí mismo, sino que tan sólo debe actuar como instrumento para la expresión de los sentimientos más sutiles e intensos que distinguen al ser humano. Lo mismo ocurre en el segundo poema («LXVIII») que Vallejo envía al *Boletín* (BT 10: 3)²⁶:

²⁶ Este poema conserva el mismo título en ediciones posteriores de *Trilce* y, al menos en la edición que manejo (Vallejo 1988: 188), no presenta variaciones.

Estamos a catorce de julio.
Son las cinco de la tarde. Lluve en toda
una tercera esquina de papel secante
Y llueve más de abajo ay para arriba.

Dos lagunas las manos avanzan
de diez en fondo,
desde un martes cenagoso que ha seis días
está en los lagrimales helado.

Se ha degollado una semana
con las más agudas caídas; hase hecho
todo lo que puede hacer miserable genial
en gran taberna sin rieles. Ahora estamos
bien, con esta lluvia que nos lava
y nos alegra y nos hace gracia suave.
Hemos a peso bruto caminado, y, de un solo
desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales.
Y preguntamos por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.

Y respondimos desde donde los míos
no son los tuyos,
desde qué hora el bordón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto).

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, mi paletó,

a
t
o
d
a
s
t
A

Desde los primeros tres versos del poema, la precisión con la que se especifica el tiempo y el lugar de la lluvia no sólo intensifica la

fuerza del sufrimiento, sino que contribuye a la identificación cada vez más evidente entre la lluvia y el dolor/llanto, a pesar de afirmarse más tarde que dicha lluvia alegre y hace «gracia suave» al yo poético. Esta localización del dolor es un rasgo característico de la elaboración metafórica de Vallejo, que a través de imágenes *irrealistas* accede a un realismo más crudo y más profundo («Y llueve más de abajo ay para arriba»). El hombre, «bruto», «animal», llueve desde abajo, y su sufrimiento es tal que alcanza a subir hacia los cielos. De nuevo, puede verse aquí un ejemplo más de la auténtica riqueza verbal a la que se refería el poeta peruano.

Para finalizar con la presentación de la variedad de poesía que se encuentra en el *Boletín*, quisiera comentar sobre un grupo de poemas que se distinguen notablemente de los demás. Se trata de aquellos escritos originalmente en quechua, y que aparecen ya sea acompañados de una traducción al español, o únicamente en su versión original. La importancia de estos poemas —más que en sus características particulares— radica en su ubicación contextual en una revista que se presentaba a sí misma como vehículo de renovación cultural. A este respecto, resulta clave que, desde la perspectiva de lo nuevo, el *Boletín* se dedique a rescatar poemas de este tipo. Lo que pasaba es que en el caso de la tradición literaria reconocida como *oficial* en el Perú hasta entonces la literatura en quechua había sido completamente ignorada. Como lo expliqué anteriormente, el concepto de nación formado durante el siglo XIX había dejado completamente de lado el componente indígena de la cultura peruana, y al hacerlo también había rechazado su literatura. Por esta razón, la presencia de estos textos en el *Boletín* —sobre todo por el hecho de publicarse en su versión en quechua— resultaba instrumental para justificar la oposición de la «nueva» intelectualidad frente a quienes habían detentado la hegemonía discursiva anterior. La presentación de estos poemas se convirtió así en un gesto muy significativo dentro de la militancia de avanzada de la revista. Por lo mismo, se podría volver al concepto de «indigenismo vanguardista» como base de este replanteamiento de la tradición en el contexto de la modernización del campo cultural peruano.

Algunos de estos poemas se presentan bajo el encabezado «Poesía neo-keshwa» o «La nueva poesía keshwa», y están traducidos al español. Este es el caso de «Lekechuqunas» o «Los Lekechos», de Inocencio Mamani (BT 27: 1). Cito aquí la versión en español:

Dicen que los lekechos a la orilla del lago,
con ojos inyectados de sangre,
buscan, llorando, su palomita ausente.
Desmayados, como si fueran a morir,
los picos verdes y los ojitos colorados,
se preguntan por la borrachera de ayer
y por la de mañana y la de hoy...
¡Lekechito! ¡Lekechito! ¿para qué te embo-
rrachaste?

Hasta tus patitas se llenaron de barro
Ah, pero ten cuidado: no sea que como el buho
pierdas la partida,
que por cantar al corazón de la noche
ahora grita como una gallineta.
Viejo pajarito del alba!
Todos los días
en los coteles del valle
estás llorando
sin respetar el vientre de tu hembra...
No te alucines, pues,
y sé blanco como la gaviota al medio día!

Aunque «Los lekechos» aparece dentro de una revista que pertenece a la esfera letrada de la alta cultura, su naturaleza quiere imitar la de una composición de origen oral. Como tal, ésta reproduce motivos populares propios de la cultura a la que pertenece (la palomita ausente que simboliza a la amada, por ejemplo). Además, los apelativos con los que la voz poética *reprehende* al *lekechito* por su conducta, son uno de los rasgos más característicos de las canciones que —a la manera de fábulas— expresan sus fines didácticos por medio de una

moraleja o advertencia final. El *lekecho*²⁷ es aquí el indígena varón que ha perdido a su mujer a consecuencia de sus constantes borracheras. Lo interesante de la presencia de este tema en la ficción poética es que recrea lo que en varios otros textos del *Boletín* había aparecido como un importante componente en la discusión sobre el indígena peruano. Por muchos años, el abuso del alcohol había sido señalado como una de las razones principales de la caracterización del indígena como un bárbaro. Se decía que el indio estaba embrutecido por el vicio y que su tendencia a él era «natural» y, por lo tanto, incurable. Como lo expondré en el próximo capítulo, las páginas del *Boletín* sirvieron de espacio de discusión del problema del alcoholismo y sus posibles soluciones. En ese contexto, un poema como «Los lekechos», no sólo vuelve a tocar el tema, sino que lo hace con intenciones didácticas precisas.

Otro poema que se publica en versión bilingüe es el que escribe Eustaquio Aweranka con motivo de la muerte de su hermana (BT 32: 2):

Tú vivías brillando en las auroras...
Junto a las estrellas, alegre, alegre
hilabas el vellón de oro de las wikuñas.
Pajarito de Oro, Manojito de Oro, Corazón de Oro:
Tres hombres nacieron en el kaito de tu rueca.
Brunilda, mi hermana de corazón amante,
nietecita mimada del Sol y de la Luna,
hija de Manko Cahpaj, hija de Mama Ojillo,
hermana del Inka joven ¿DONDE TE PIERDES?
Te alejas de nuestro lado
huyendo del Titikaka
centro de la balsa que para tí formaron las nubes blancas.
¿Quién es como tú?
¿Quién es como tú más perfumada y alegre?

²⁷ Según el dialecto quechua cusqueño (Rodolfo Cerrón Palomino, *Quechua sureño. Diccionario unificado* Biblioteca Nacional del Perú: 1994), el *lekecho* es una variedad de gaviota pesquera.

Si el Sol y la Luna son tus abuelos,
si los reyes mayores son tu padre y tu madre!
Desde ahora hasta los días venideros,
siempre y siempre
te asentarás junto a tus antecesores
a alegrar su tristeza.
Hoy te llamaron a su lado
para que amamantases a tus huérfanos
como ellos a tí te amamantaron.
¡Que tu luz nunca falte
en el hogar de Tawantinsuyu y Orko-Pata
para que la noche negra no cubra nuestro rostro

De manera similar a lo que ocurre en «Los lekechos», aquí el poeta construye intencionalmente una oralidad pero, paradójicamente, con ello no hace sino reforzar la categoría de escritura del poema y no su supuesta oralidad. Es decir, la artificialidad no está en la escritura sino en la oralidad que pretende reproducir e imitar desde un punto de vista inevitablemente positivista. A través de este procedimiento, la escritura se vuelve tan fuerte que es capaz de oralizarse (en el sentido de imitar lo oral) y de ser escritura al mismo tiempo. Así, desde la construcción *letrada* de este texto se pueden apreciar tópicos y rasgos distintivos de la poesía oral quechua, como el intimismo y la ternura en la variedad de apelativos con los que el sujeto poético invoca a la hermana muerta («Pajarito de Oro, Manojito de Oro, Corazón de Oro»). Por otro lado, el poema abunda en referencias a la cosmogonía andina, así como a personajes claves de la historia cultural indígena («nietecita mimada del Sol y de la Luna / hija de Manko Cahpaj, hija de Mama Ojlllo, / hermana del Inka joven ¿DONDE TE PIERDES? »). El texto es así un homenaje a «Brunilda», y un lamento que se expresa intensamente en las preguntas sin respuesta que marcan la sensación de irrecuperabilidad que invade al sujeto.

Especialmente por la lengua en la que fueron creados, pero también por la cosmovisión que representan, los dos poemas que acabo de comentar aluden a un sistema bastante diferente al del resto

de colaboraciones poéticas del *Boletín*.²⁸ Lo que es importante rescatar sobre la presencia de este tipo de textos, es la valoración que quería darle la revista a un material cultural que hasta ese momento se había encontrado completamente al margen del mercado oficial. A lo que me refiero es a la necesidad del sistema culto por nutrirse de los otros (el popular e indígena en este caso), con el objetivo de enriquecer el imaginario letrado del Perú (Cornejo Polar 1989: 157-159). Se trata de lo que se ha llamado el «primitivismo» (Unruh 1995: 140) o los «ritos de egreso» (García Canclini 1990: 47) de la vanguardia latinoamericana. Para los artistas de esta época, la manera moderna de hacer arte legítimo muchas veces implicaba fugarse de la tradición burguesa y occidental. En el caso peruano en particular, la recuperación de la antigua tradición de literatura en los idiomas vernaculares era vista como un valor positivo. No se trataba de volver a la vieja literatura de los incas, sino de rescatar la literatura indígena de ese entonces, que simplemente se movía en un sistema paralelo al de la cultura letrada en español. En la literatura indígena se unía la historia con lo contemporáneo, la vanguardia artística con la ideológica. De esta manera, la reivindicación de lo autóctono traía como novedad esa *otra* tradición que aunque marginada, siempre se había mantenido presente. De ahí que pueda afirmarse que la vanguardia latinoamericana buscaba continuar una tradición, rehacer o reinventar un pasado tendiendo «un hilo de continuidad» (Bueno 1995: 44) con aquellos elementos culturales sobre los que quería anclar la identidad nacional.

Con los ejemplos que he comentado en esta sección, espero haber podido demostrar cómo el proyecto del *Boletín Titikaka* comprendía distintas maneras de entender y desarrollar la renovación intelectual y artística que sus colaboradores tanto proclamaban. Como lo demuestran los poemas aquí citados, en el campo estético el reto de la modernidad fue asumido de maneras distintas por colaboradores

²⁸ Quiero aclarar que estos dos poemas no son los únicos en su tipo, ya que la revista también incluye otro poema de Mamani («Teofanoj Qutimunka» [BT 19: 2]) y los «Tres poemas vernaculares en la muerte de Mariátegui» de Mamani, Aweranka y Camacho Allqa, publicados únicamente en quechua [BT 34: 4]).

que también venían de contextos bastante variados. Bajo el propósito común de la renovación se ampararon estructuras de pensamiento, técnicas compositivas y referentes culturales bastante diversos y, en algunos casos, hasta contradictorios. Todo esto es testimonio de una revista que hoy puede verse como un espacio de intensa creatividad colectiva, donde los mecanismos de elaboración y reelaboración del canon estético pueden apreciarse en toda su heterogeneidad. Por ser los textos poéticos los que dominan el contenido textual del *Boletín*, consideré fundamental hacer esta breve revisión de los ejemplos más representativos de las diversas maneras como se presentó en la poesía la renovación del «indigenismo vanguardista». En seguida pasaré a comentar un similar grupo de ejemplos para mostrar lo que ocurrió en el campo narrativo.

4.3. La narrativa

A diferencia de la poesía, la narrativa de ficción no tiene mayor presencia en las páginas del *Boletín*. Sin embargo, es importante considerarla, ya que presenta características bastante distintas en comparación a los textos poéticos. Con sólo poquísimas excepciones, los textos narrativos son bastante tradicionales y están completamente dedicados al tema regional. Incluso, podría decirse que algunos son muestras típicas de la literatura costumbrista pre-vanguardia. Un ejemplo es «El ajjachiri» (*BT* 31: 1-2) de Mateo Jaika. Esta es una extensa narración que retrata la figura del domador de bestias salvajes de la región aimara, llamado *ajjachiri*. A la manera del costumbrismo, la narración se preocupa por ofrecer un cuadro regional informativo sobre los personajes, las costumbres, y otros elementos de la cultura local. Así, se describe la tradición del uso de la coca, la fiesta de la virgen y la música regional. La intención documental aparece claramente en el detalle con el que se hacen algunas de estas descripciones:

El kirki simbólico del tunquipeño (15), es el instrumento cuyas armonías tienen el privilegio de dar vida á las piedras y adormecer á los seres vivientes. Se hace de una cancha de kirkincho y se le pone wayrurus por ojos; cuerdas de alambre de carretilla y de tripas de chiwanqu (16). Benito por

cariño y gusto singular adornó además el suyo con una delgada cintita peruana que colgó de la clavijera [sic]. (BT 31: 1)

Una descripción de este tipo claramente revela que el texto está dirigido a un lector metropolitano, ajeno al espacio que recrea la narración. Es un lector al que hay que «ilustrar» sobre la cultura local. Como en el caso de muchas novelas regionalistas que se publicaron durante estos años, «El ajjachiri» incluye al final un vocabulario explicativo que le «traduce» al lector los términos regionales. Por ejemplo, en el fragmento que acabo de citar, la nota 15 aclara que «tunquipeño» es el nativo o habitante de Tunquipa, mientras la nota 16 explica que «chiwanku» es un chirote, es decir, una especie de ave que habita en Ecuador y Perú. Sin embargo, en algunos casos la narración abunda en el uso de un vocabulario regional que deja sin aclarar, como cuando relata la sobremesa entre dos de los personajes:

Al terminar, Benito sacó de su alforja una botella de cañazo (13), y en una copita de asiento roto que también sacó, le invitó a mi padre y comenzaron a libar. También invitó cigarrillos bolivianos, para luego íntimamente disponerse a pitar y coquear. (BT 31: 1)

Todo esto muestra el deseo subyacente del texto de ser afirmación de una americanidad basada en lo regional. Esta intencionalidad ideológica se da precisamente porque la narración va dirigida a un lector extraño, a quien se le quiere hacer reconocer el valor y la legitimidad de lo provinciano y lo regional en la formación de la identidad del continente americano. Al mismo tiempo, y por ser un reclamo testimonial frente a una cultura urbana que tradicionalmente ignoraba el mundo más allá de las ciudades, el texto cae en una idealización de la realidad del campo. Esto es especialmente notorio en la construcción de la figura de Benito, el *ajjachiri*, quien aparece como un clásico héroe romántico de cualidades misteriosas y casi divinas:

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. (BT 31: 1)

[...]

Todos, pues, atribuíanle un privilegio sobrenatural, algo de maleficio y brujería. Era Benito, curtido de relámpagos, arropado de viento, modelado por las violencias de la tempestad; tenía el vértigo de la inmensidad; la pampa lo llamaba, y él buscaba la pampa para galopar, para satisfacer ese deseo que era sustancial á su vida [sic]. (BT 31: 2)

Como Don Segundo Sombra, Benito es una construcción emblemática que representa todo un conjunto de valores presentados como prototipos de una vida integrada a la naturaleza, que se valora como pura e ideal. Lo mismo ocurre en el caso de «El Kamili», de Gamaliel Churata, donde el héroe es un médico-sacerdote del área del Titikaka. El *kamili* también es un personaje-tipo, pero que en este caso está vinculado al sistema religioso de la cultura del lugar, erigiéndose como entidad fundamental de todo el sistema de creencias de los antiguos tiahuanacotas. Lo singular del texto de Churata es que comienza como una narración de tipo ficcional, donde se relata el ritual del *kamili* para curar al narrador de un extraño mal, pero luego entra en una serie de comentarios que —dejando de lado el hilo narrativo— se dedican a reclamar la importancia de «nuestro indoamericano acervo filosófico» (BT 25B: 4), explicando repetidas veces cómo la evangelización católica no destruyó el sistema religioso del indígena. De esta manera, el texto se convierte en una especie de ensayo en el que Churata denuncia el rechazo del Perú ilustrado por la cultura indígena e insiste en la legitimidad de sus creencias:

Desde los días de la Colonia el Perú (o Pirú, como dice todavía Aweranka) ha desenvuelto su vida a espaldas del indio, sin dar precio a las enseñanzas que de su vieja y madurada civilización podíamos recibir (BT 25B: 4).

Churata entra en un confuso argumento en el que cita —como es costumbre en él— a filósofos y escritores europeos para continuar su defensa de la cultura indígena. El texto concluye reclamando que teorías metropolitanas como la elaborada por Richelet, profesor de la Sorbona, son similares a la filosofía del *kamili*, tan valiosa y legítima como la de cualquier letrado europeo. Haciendo uso de la ironía, Churata critica la marginación a la que están sujetos los aportes culturales de figuras como el sacerdote indígena:

Por lo que se relaciona con la antípoda, una afanosa tengencial del profesor Richelet le ha llevado a establecer que todos los fenómenos de orden biológico o espiritual a que estamos sujetos, se encierran y completan dentro del sistema planetario de suerte que la esperanza de una vida superdemonológica no es ya de esperarse. ¡Lo que resta es descubrir, saber descubrir, en el peso del éter la calidad del gesto angélico! Y ello, todo ello, según se vé, no difiere de la posición del kamili...Pero sería curioso imaginar al profesor de la Sorbona con la inocente y jugosa mentalidad de Tata Ulogio, a sus prácticas espíritas, trabadas de antemano al tokoro, que es un agente de telekinesia (BT 25B: 4).

«El Kamili» termina muy lejos de ser una narración de tipo ficcional y más bien le sirve de espacio a su autor para continuar las digresiones desarrolladas en otras colaboraciones suyas en torno al tema de la defensa de la cultura indígena peruana y continental.

Otro texto bastante interesante es «Un indio» (BT 21: 3) de Mateo Jaika. Su historia parece tener como objetivo mostrar la enorme distancia entre la mentalidad del indígena y la del resto de las personas que forman el sistema dominante que rige la vida social del medio en cuestión. Desde el principio, el narrador asume una postura ajena con respecto del mundo representado por el indio, al que observa con extrañeza. Incluso, podría decirse que se trata de un enfoque primitivista que, mostrando curiosidad por *lo otro*, se complace revelándose a un lector, tanto o más ajeno al mundo retratado, como el autor:

En el Juzgado del Crimen donde me emplearon, cierto día se presentó un indio manifestando en castellano aymara el deseo de entrar a la Cárcel Pública a pagar un delito que se atribuía...Toméle por loco.

El texto se caracteriza por la tajante separación entre el habla del narrador y la de su personaje. Este rasgo común de la narrativa regionalista contrasta el español standard y sin errores del narrador, con un habla casi ininteligible que enfatiza las particularidades de pronunciación y la interferencia lingüística del aimara que presenta el indio:

—Siñur; ¡jase noibe años yo me lo bebes contento en el cordellera como allpaketas; pero una noche supe que la imilla rresebeó rrebosos del hejo de Tatacora; sego de colera lo hurqué con el sogas...

En este caso, la intención no es la burla o el desprecio, sino más bien una representación supuestamente realista del indio que busca estar de acuerdo con el subtítulo «auténtico», que sigue al título de la narración. A diferencia de los textos anteriores donde la distancia se establecía por medio del vocabulario explicativo, aquí el contraste discursivo sirve para enfatizar la dificultad de comunicación entre dos mundos completamente escindidos uno del otro. Cuando el juez le dice al indio que no va a abrir el caso después de nueve años, y que por lo tanto no tiene ninguna pena que pagar, el narrador relata la desesperación del indio, quien de acuerdo a su moral, no puede aceptar que el sistema bajo el que vive se rija por reglas muy distintas a las de la verdad y la justicia. Finalmente, y con un objetivo indudablemente moralizador, el narrador emite su juicio sobre el «indio auténtico»:

Durante varias semanas vagó por las puertas de la Corte de Justicia, mirando, a través de las ventanas el interior del Juzgado, y por la puerta de la Cárcel los firmes barrotes de los calabozos.

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...

Pero el indígena y sus costumbres no es lo único que retratan los relatos que aparecen en el *Boletín Titikaka*. «Aguafuertes» (BT 28:2) de Roberto Leiton (Potosí, Bolivia), más bien describe el bajo mundo de un pueblo de provincia poniendo el acento en lo regional aunque sin enfatizar el componente indígena. Esta variante criollista introduce sus elementos culturales representativos, como el uso del *che* para dirigirse a alguien, o la constante mención a la cueca como la música popular del lugar.²⁹ La narración se realiza en tercera persona y no presenta ningún tipo de novedad técnica ni audacia temática; los eventos giran alrededor de la cantina del pueblo y de sus personajes típicos: el cantinero, los borrachos, las mujeres de mal vivir, etc. El

²⁹ En la reseña que hace el *Boletín* de esta obra, se insiste en considerarla como el «primer ensayo de novela estéticamente boliviana» (BT 30: 4). Más allá de lo que he mencionado sobre el dialecto y las costumbres regionales, es imposible concretar a qué más podría deberse esta clasificación, especialmente porque en el *Boletín* se reproduce sólo un pequeño fragmento de la novela.

nudo argumental es el conflicto generacional entre jóvenes y viejos, y el relato presenta las opiniones de ambos lados, concluyendo con un enunciado valorativo que defiende a la juventud sobre los adultos. La sensación de que se está describiendo «un mundo que se va» es inevitable en el relato, de manera similar a lo presentado en «Leyenda policial», de Jorge Luis Borges (BT 9: 3).³⁰ Siguiendo la tradición del gauchismo, el texto de Borges presenta la intención de contar, de dar fe de los acontecimientos que caracterizaron un tipo de vida que parece ya no existe. De ahí el tono testimonial del relato, y su énfasis descriptivo de la idiosincracia local:

Esta es la historia de cómo se enfrentaron coraje en menesteres de cuchillo el Norte y el Sur. Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero, de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventiseis o noventisiete, ya el tiempo es caminata dura de desandar.

La historia se concentra en el Chileno, «peleador famoso de los corrales», cuya figura como líder de barrio es amenazada por El Mentao, a quien busca para pelear. Un relato como éste, lleno de regionalismos y con un tema característico de la cultura del «macho» presentada por la crónica gauchesca, permite observar una etapa determinada en el desarrollo de la estética de Borges. Cabe recalcar que el énfasis en la estampa local también aparece en el poema que envía al *Boletín*, cuyo tema es la noche de San Juan (BT 10: 3), y que posteriormente fue incluido en *Fervor de Buenos Aires*.

Los textos narrativos que presentan mayor originalidad técnica y temática en el *Boletín* son básicamente tres: «Día en fiesta de robo» del peruano Felipe Urquieta, «Suramérica» del chileno Pablo de Rocca, y «Adán», del peruano Antero Peralta Vásquez. Lo que llama la atención de «Día en fiesta de robo» (BT 8: 3) es el juego con la sintaxis que domina todo el texto y que confunde al lector, dificultando el seguimiento del hilo narrativo. En una especie de rayuela verbal, el

³⁰ Cabe anotar que en una de las más reconocidas compilaciones de la obra de Borges (*Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974) este relato no aparece.

espacio de unas palabras es ocupado por otras, como si se tratara de una versión nueva del hipérbaton:

Mirábamos a una esquina, que comiendo un pedazo de joven había aparecido por la mujer y que la morcilla pasada se librara de un furioso queso, cuando en el patio de la semana comenzó a dar gritos de costurera hambrienta un tabardillo que estudia jurisprudencia...

El espíritu de una narración como ésta se aleja por completo del realismo de la crónica o de cualquier propósito documental, para adentrarse en una pura experimentación donde el tema es irrelevante, ya que lo que importa es el desarrollo de los aspectos lúdicos del lenguaje. La expresividad del relato se construye así con la voluntad de desrealizar lo narrado, obteniendo resultados estéticos bastante similares a los de las metáforas de los poemas de Peralta y de Oquendo de Amat:

En la taberna del frente, un caballo gritaba groseramente. Pasaba por la calle una carreta tosiendo y con sombrilla, un militar lleno de basura, un viejo pestífero de largo rabo, un muchacho de madera llevando en una fuente a un borracho, un bucéfalo meneándose y con sable, un chacarero halando unos anteojos y una mujer q' olía a corbina [sic].

Por sus características, «Día en fiesta de robo» es el único texto narrativo que presenta cierta dosis de humor en su exploración de las posibilidades creativas de un lenguaje que busca romper las expectativas del lector tradicional. Por su parte, «Suramérica» (BT 27: 3) es otro ejemplo de experimentación vanguardista que en este caso muestra una gran afinidad con la escritura automática del surrealismo. Se trata de un texto bastante reconocido dentro del canon vanguardista, y dada su extensión el *Boletín* se limita a reproducir sólo un fragmento. Como era usual en este tipo de escritura, el texto no posee ninguna forma de puntuación, y es más bien un *continuum* verbal donde no existe idea alguna de principio ni final y donde todo parece seguir el flujo arbitrario de la libre asociación de ideas y de términos. Comienza así:

santo de plata viviendo en la electricidad geometría que se retuerce dirijiéndose palomas sin índice orijinario en la aventura todavía silencio de bande-

ras todavía luna tan lunadel comercio hácia el hombre hácia el hombre todavía lo esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable... [sic]

Como puede apreciarse, aquí no se trata de una simple atmósfera fantástica provocada por audaces metáforas o por la transposición de unos elementos por otros, sino de una total libertad compositiva donde los elementos parecen estar simplemente acumulados sin ninguna conciencia lógica de sentido sintáctico o semántico. Sin embargo, y a pesar de su ininteligibilidad, «Suramérica» alude a una serie de asuntos claves de la época, como lo era el complejo proceso de modernización que enfrentaba el continente. Frases como «ferrocarriles elegantes arreando las yeguas desnudas» o «soy como los telégrafos y lo mismo que las guitarras que se parecen al mar encima de lo antiguo», parecen aludir a la fragmentada e ilusoria experiencia de la modernidad que se estaba viviendo en América Latina en ese entonces.

Finalmente, quisiera concluir con un texto que resulta muy interesante no sólo por su tema sino por ser el único en toda la revista que pone en práctica la «ortografía indoamericana» propuesta por Chuquiwanka Ayulo. Aunque muchos otros textos de vez en cuando incluyen una que otra rebeldía ortográfica que parece coincidir con lo propuesto en el manifiesto, «Adán» (*BT* 21: 4) es el único que sigue al pie de la letra sus reglas, y que mantiene tales características ortográficas en toda su extensión.³¹ Por ser bastante corto, me permito reproducirlo en su totalidad:

en un prinsipyo el ombre bebya orines de embra - desqubryyo el qaso subyendo una qwesta - es desir desqubryyo el sejsyo de la montaña - la fwente — aqarisyo su pelambre la deesa i pensó en el isopo fequndante - subyo a otros montes pero byo que todo era fémina - bolbyo los ojos al sol qomprendyo el seqreto del qalor i palpó la embrura de la tyerra - entonses pensó en la bengansa - injenyó el qulto fáliqo e imbento la gárgola para EBA

desde ese tyempo las mujeres llenan los qántaros - símbolo del byentre fequndado de orines másqulos

³¹ Por supuesto que no quiero decir que no hayan errores en la aplicación de las reglas del manifiesto, pero lo importante aquí es la intención de escribir todo el texto siguiendo la ortografía propuesta por Chuquiwanka.

¿y en no a bisto rreunirse a las donsellas jugosas en rrededor del qaño
qantando innos de jerminasyon?

¿no las an visto oprimiendo y chupango las gárgolas?

Además de la ortografía, lo que hace único a «Adán» es su pertenencia a la narrativa mítica; es decir, al campo de la ficción alegórica que narra los orígenes de un pueblo o explica los fenómenos naturales. En ese sentido, es muy significativo que el epígrafe de la sección bajo la cual se ubica el relato tenga como título «Huanacaure». Según una de las leyendas sobre la fundación del imperio incaico, éste es el nombre del cerro donde se hundió la barra de oro de Manco Cápac, indicándole el lugar desde donde debía iniciar la construcción de su reino.³² Asimismo, el mismo título del relato, «Adán», alude a un personaje central de otro mito de fundación, en este caso el de la creación del mundo y del hombre según la tradición judeo-cristiana. Esta especie de superposición de mitos es interesante en términos del sincretismo cultural que en tantos aspectos presenta la revista (como en el caso del «indigenismo vanguardista»), combinando elementos y referentes culturales que apuntan a más de una tradición, y proponiendo así una identidad basada en el concepto mismo de heterogeneidad. En este caso, el nombre «Adán» resulta un referente que puede presuponerse como más conocido que «Huanacaure». Lo singular es que a pesar de un título que se ubica dentro del sistema cultural de occidente, el texto no presenta en lo absoluto ninguna conexión con la historia bíblica. Así, «Adán» es sólo un nombre emblemático para aludir a lo que «Huanacaure» también aludía: origen, fundación, creación primigenia.

El singular relato que cuenta «Adán» explica, en términos generales, los eventos que llevaron al cambio de un culto a otro: del culto a lo femenino al culto fálico que, según se sobreentiende, fue el que finalmente perduró. El texto habla de una inversión de roles que no

³² En este caso específico, resulta muy sugerente que el texto aparezca asociado a la palabra «Huanacaure». Sin embargo, en otras (aunque en muy pocas) oportunidades, esta palabra aparece arbitrariamente en las páginas de la revista, sin ningún contexto adicional. De ahí que fácilmente pueda no existir ningún tipo de asociación entre «Adán» y «Huanacaure».

es más que el resultado de una lucha de poder entre los sexos; un tema bastante trabajado por los sistemas mitológicos de diversas culturas. Del mismo modo, la escenografía imaginaria que construye los símbolos está íntimamente relacionada a una cosmovisión donde la agricultura es el sistema ordenador vital, tal y como ocurría en el caso de las culturas antiguas que elaboraban este tipo de mitos. En cuanto a la historia misma que narra el triunfo del culto fálico, ésta puede vincularse al miedo masculino del antiguo poder de la mujer dado su papel de continuadora de la especie por medio de su fertilidad. Este miedo que provoca la rebelión del hombre («la bengansa» en el relato) y su consecuente accionar para despojar a la mujer del poder y establecerse como el nuevo superior, podría asociarse con una serie de constantes arquetípicas e incluso con teorías como el psicoanálisis, que al analizar mitos similares de varias culturas habla del concepto de la «vagina dentada» para representar la amenaza del poder femenino, frente al cual el hombre se ha impuesto gracias a una serie de artificios. Pero sea cual fuere su interpretación, lo cierto es que «Adán» es un texto que llama la atención sobre sí mismo a más de un nivel, constituyéndose como lo que Gerald Prince ha llamado «un interludio de lectura».³³

Como en el caso de «Día en fiesta de robo» y «Suramérica», las características formales de «Adán» buscan rebelarse contra las reglas y expectativas que condicionan la recepción de un texto narrativo. Si «Día en fiesta de robo» rompió con la sintaxis y la gramática, y «Suramérica» lo hizo con el concepto esencial de hilo narrativo, la ruptura de «Adán» se realiza en el campo de la ortografía. Es como si desde su misma concepción estos textos se plantearan como mecanismos de ruptura dirigidos a un lector particular, con el mismo espíritu de avanzada y con la misma intención de destruir cualquier tipo de esquema pre-establecido. Por otro lado, las características ortográficas específicas de «Adán» también pueden ser leídas como una forma de erotismo relacionada a las dimensiones eróticas que la misma historia despliega. Me explico: la ortografía de «Adán» genera una dinámica

³³ Esta noción se propone en Prince (1980: 236-240).

entre lo que se oculta y lo que se revela a través de la cual es necesario ir *des-cubriendo* o *des-vistiendo* las palabras en un proceso que insiste en la importancia de los aspectos formales (materiales) del texto. En lugar de presentarse directamente, los términos están enmascarados por el velo de su ortografía, y el lector debe asumir un papel activo para poder acceder a lo que se quiere decir. Un texto como «Adán» consigue así activar uno de los propósitos fundamentales del arte vanguardista: conmocionar a su público para involucrarlo en una experiencia nueva, estimulante y provocadora. Este era uno de los objetivos principales del proyecto cultural del *Boletín*. Por otro lado, si por su número reducido la narrativa de ficción no tiene una importancia sustancial en las páginas de la revista, las características específicas de este pequeño grupo logran mostrar una vez más las distintas alternativas formales y temáticas que el proyecto estético del *Boletín* comprendía.

CAPÍTULO 5

LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA DEL PROYECTO

Es indudable que el *Boletín Titikaka* debe considerarse como una publicación de elite, ya que la mayor parte de su material textual estaba hecha por y para intelectuales, y su circulación se concentraba en la red de canje que había establecido con otras revistas de grupos similares en América y Europa. Sin embargo, hay un aspecto de la empresa que no debe descuidarse: la dimensión pedagógica destinada a un público más amplio. En este sentido, el *Boletín* intentaba proyectarse hacia una comunidad mucho mayor que la de los círculos intelectuales y artísticos.

Como elemento constitutivo de una prédica que anunciaba cambios profundos en la sociedad, el aspecto pedagógico del *Boletín* apuntaba hacia varias direcciones. Dentro del objetivo subyacente de transformar el canon estético y el discurso ideológico de la época, estaba el promover la valoración de lo autóctono a través de una difusión mayor y un conocimiento más profundo de sus elementos culturales. Además del indigenismo que caracterizó a muchos de sus textos y a casi todas sus ilustraciones, la difusión de elementos culturales andinos también trató de vehiculizarse por otros medios. Uno de ellos fue la promoción de la enseñanza de los idiomas quechua y aimara que ofrecía el profesor Julián Palacios.¹ En una época donde la costumbre todavía inculcaba que cualquier interesado en ingresar a los círculos literarios debía iniciarse en las distintas lenguas europeas

¹ En el siguiente capítulo reproduzco uno de los avisos que publicó Julián Palacios en el *Boletín*.

(sobre todo el francés), promover la enseñanza de las lenguas andinas constituía toda una renovación de los cánones educativos. El propósito no sólo era difundir el conocimiento de los idiomas vernaculares —siempre ignorados por la cultura oficial—, sino también legitimarlos dentro del canon literario. De ahí la inclusión de poemas en quechua en algunos números de la revista. Sin embargo, los textos en quechua son muy pocos, y en cuanto al proyecto de incentivar la enseñanza de las lenguas andinas, más allá de los avisos de publicidad, no se ofrece ningún tipo de información sobre su éxito o fracaso.

Otro campo donde el *Boletín* buscó educar a su lector fue en el del problema de la situación de la mujer en la sociedad de la época. Sin embargo, también como en el caso de las lenguas andinas, los textos dedicados a este propósito no pasan de dos o tres, y más bien contrastan con el discurso fuertemente machista de la mayoría de las colaboraciones de la revista. Usualmente, al discurrir sobre cualquier tema, las colaboraciones del *Boletín* usaban el término «femenino» para calificar peyorativamente lo que querían desprestigiar. Este procedimiento era paralelo a la constante valoración de «lo viril», término que se utilizaba para alabar actitudes, poéticas y hasta posturas ideológicas.² Pero en artículos como «El silencio de la hora» (BT 18: 3-4) de la argentina Teresa Maccheroni, o «Elogio a la madre soltera» (BT 13: 2) del chileno Humberto Díaz Casanueva, lo que se aprecia es el intento de despertar las conciencias de ambos sexos sobre la situación injusta en la que se encontraba la mujer en esos años.

«Elogio a la madre soltera» se esfuerza por reivindicar a un tipo de mujer a la que se rechazaba por su condición de transgresora de los valores más conservadores de la sociedad. El autor propone a la madre soltera como una víctima de la maldad de los hombres, y exige que se le respete incluso más que a otras mujeres. El texto es una denuncia frente a las convenciones sociales que su autor consideraba absurdas y cobardes, y por eso mismo constituye una muestra del

² Además de la utilización de este tipo de lenguaje, hay un texto que incluso llega a tener como tema el placer de la violencia contra la mujer, algo bastante común entre muchos vanguardistas, sobre todo europeos. Su autor es nada menos que Evar Méndez, el director de la famosa revista argentina *Martín Fierro*, y el texto lleva como título «Música prohibida» (BT 12: 4).

proceso general de cuestionamiento que se estaba realizando sobre el tema. Por su parte, en «El silencio de la hora» Teresa Maccheroni anuncia la llegada triunfal del «despertar espiritual de la mujer», e invoca a ambos sexos a dejar los prejuicios y los falsos deberes que siempre la habían sojuzgado en el letargo y la esclavitud del hogar (BT 18: 4). La retórica del texto revela una militancia feminista que se iniciaba en América Latina con un discurso muy parecido al que tocaba temas como la redención del indio o el advenimiento de la era del progreso. Me refiero al esquema fundamentalmente milenarista que guiaba el tono de las proclamas:

Estamos en los albores de un resurgimiento triunfal, de fiestas cívicas, de un gran día en que la mujer deberá acompañar al hombre en las cruzadas trascendentales por la conquista de lauros nuevos de paz y confraternidad. [...] La mujer americana despierta en la actualidad; la encontraréis de pié mañana [sic]. (BT 18: 3-4)

Textos como el de Maccheroni o el de Díaz Casanueva intentaban educar al público lector en una de las reivindicaciones que había emprendido la sociedad moderna. Aunque por su singularidad respecto al tono general de la revista no se puede afirmar que la dimensión pedagógica del *Boletín* incluyó de manera central la lucha por los derechos de la mujer, sí hay que tener en cuenta la importancia de contribuciones como éstas. La relativa democracia de la política editorial de la revista permitió la publicación de textos de este tipo en un espacio que por otro lado presentaba un discurso fuertemente agresivo contra la mujer.

Otro aspecto de la dimensión pedagógica del proyecto del *Boletín* se encuentra en las preguntas dirigidas al público lector publicadas bajo el título de «Seminario de cultura peruana» (BT 27: 3). Según la pequeña nota introductoria que precede al texto, este seminario se había instalado en Puno, Arequipa y Lima para «el estudio de problemas nacionales en forma intensiva y metódica». El texto consiste en una especie de cuestionario bastante detallado sobre distintos aspectos de la economía peruana, y trae instrucciones para la resolución de las preguntas. Estas se dividen en secciones de acuerdo a sub-temas tales como las comunidades indígenas, la pequeña propiedad indígena,

y los sistemas económicos de las tres regiones principales (costa, sierra, y «región de los bosques») del Perú. Aquí algunos ejemplos de los tipos de preguntas que se incluyen en el cuestionario:

«SIERRA»

- I. - Cuáles son las manifestaciones de la supervivencia de la feudalidad?
- II. - Qué factores pueden contribuir, o están contribuyendo, a la destrucción de la feudalidad?
- III. - Advierte Ud. algunas manifestaciones pre-capitalistas?
- IV. - Ha desaparecido históricamente la posibilidad de una etapa capitalista?
- V. - En caso negativo, cuál sería el porvenir económico-social de la «Comunidad Indígena»? [sic] (BT 27: 3)

Como puede verse, estas preguntas revelan la existencia de un proceso de estudio y discusión bastante profundo y detallado sobre las características fundamentales de la organización económica del país, a la que se estaba evaluando a la luz de las entonces nuevas teorías marxistas. Aunque en el *Boletín* nunca se publicó otro texto alusivo al «Seminario...», ni tampoco ninguna respuesta al mismo, éste fue mencionado en un artículo de Víctor Valdivia Dávila en el número dedicado al homenaje a José Carlos Mariátegui (BT 34: 1). En su artículo, Valdivia alude a las respuestas que el director de *Amauta* dio al cuestionario, y que supuestamente aparecieron publicadas en el número 29 de la revista *La Sierra*.

La promoción del estudio de las lenguas indígenas, la presencia del tema de la reivindicación de la mujer, y la divulgación del «Seminario de Cultura Peruana» tienen un punto en común. Los tres estaban dirigidos a un público letrado al cual se aspiraba educar de una u otra manera. Se trataba de una acción orientada hacia el público natural del *Boletín*: intelectuales nacionales y extranjeros pertenecientes a círculos similares a los de la revista puneña, o en todo caso personas de nivel e intereses culturales mayores que los del ciudadano común. Frente a esto, lo que fundamentalmente me interesa reconocer como la esencia del proyecto pedagógico del *Boletín* son los textos que se proponían influir directamente en la población indígena, que por supuesto no leía la revista y probablemente ni sabía de su existencia. Me refiero a

aquellos textos que postulan y elaboran diversos programas o planes para la educación de los indígenas de la región. En algunas de estas propuestas el plan presentado es bastante concreto y ofrece puntos claros y una cierta metodología de acción. En otras, tan sólo se llega a esbozar algunos principios para regular la educación del indígena. Pero lo singular es que todas estas colaboraciones traslucen un aspecto del «indigenismo vanguardista» que aspiraba a trascender la esfera intelectual en la que se ubicaba el debate estético e ideológico de la revista, y afectar a otro público. Incluso, podría decirse que fue éste el único aspecto en el que se ofrecieron alternativas de cambios sociales concretos que iban más allá de la exaltación apasionada e idealista del discurso del *Boletín*. Al margen de las posibilidades reales de aplicabilidad, o del éxito o fracaso de las propuestas planteadas, su valor reside en el ataque al centralismo educativo peruano y en su genuina preocupación por elaborar una política educativa alternativa a la que existía entonces. Es decir, lo que se reclamaba era la necesidad de una educación más coherente, contextualizada y especializada sobre la base de las características específicas de la región.

5.1. «La Pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu»

Julián Palacios, el mismo profesor que publicaba sus clases de quechua y aimara por correspondencia, es el autor de «La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu» (BT 32: 1-3), el primer texto que quiero comentar aquí. Tamayo Herrera ubica a Palacios en lo que llama la tendencia pedagógica del indigenismo puneño, y señala que la labor educativa de José Antonio Encinas fue la que inició esta tradición de interés por los problemas relativos a la educación de los indígenas del altiplano. Julián Palacios era un intelectual y profesor puneño que, para la época de aparición del *Boletín*, ya contaba con amplia experiencia en el campo docente de Puno.

En «La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu» Palacios critica duramente el sistema educativo oficial por su centralismo y por su deseo de imponer un mismo tipo de educación en un país tan culturalmente heterogéneo como el Perú. De allí su reclamo a «dejar

el *Parque Universitario* i salir al campo a darse cuenta de lo que allí pasa para reorganizar la educación nacional» (BT 32: 3). Afirmando que el tan debatido problema indígena era fundamentalmente de orden pedagógico, Palacios critica la inexistencia de una educación rural en armonía con su medio y diseñada sobre la base de las necesidades prácticas de sus educandos. Según el texto, en lugar de asegurar el porvenir económico y las cualidades morales del indígena —por tradición asociado a la producción agropecuaria y manufacturera en el ambiente rural— lo que hacían las escuelas oficiales era formar tinterillos, amanuenses y sacristanes. Aquí es importante anotar que los planteamientos de Palacios no están exentos de una dosis de paternalismo (e incluso de racismo) tan característica de la actitud indigenista en general. Palacios afirma que «el educando indígena y mestizo [...] tiene más voluntad que inteligencia i más aptitudes manuales que verbales» (BT 32: 3), y que por esto debe ser preparado para sobrevivir en trabajos directamente relacionados a las esferas productivas primarias.

El objetivo principal del texto de Palacios es la revalorización del «significado educativo de la labor de la pareja legendaria i maravillosa» (BT 32: 1), es decir, de la función ante todo pedagógica de Manco Cápac y Mama Ocllo como dioses ordenadores del antiguo caos. Según Palacios, los aspectos religiosos y políticos de la labor de esta pareja deben subordinarse a su herencia en el campo de la enseñanza. ¿En qué consiste este legado? En el espíritu del ayllu y la organización de la vida colectiva sobre la base de los principios de solidaridad y reciprocidad. Como es bien conocido, el ayllu —célula organizativa básica de la cultura andina— es tanto una relación de parentesco como una unidad social y económica que logró resistir la dominación hispánica y aún pervive en nuestros días. El texto de Palacios expone las costumbres y ritos con los que el ayllu asegura la educación y el futuro económico del niño. Así, explica los diversos mecanismos a través de los cuales la comunidad del ayllu le brinda oportunidades de desarrollo económico al joven indígena: el regalo de una parcela de tierra, de los primeros animales para iniciar su rebaño, la facilidad para adquirir préstamos económicos, la prestación de servicios que él en otro momento retribuirá, etc. Palacios aboga por la eficacia de

los principios de la vida en el ayllu —donde según él cada niño ingresa con la responsabilidad y los medios para ser un miembro activo de la sociedad y de la economía comunitaria—como la clave de su proyecto pedagógico. Según él, los beneficios de este sistema son mucho mayores que la compleja, burocrática y desorganizada política educativa del gobierno:

La pedagogía que todavía se ejerce en los ayllus andinos no está obstaculizada por pomposos planes de estudios ni programas; no está sometida a disposiciones de reglamentos ni leyes orgánicas; no está encerrada dentro de las cuatro paredes de aulas antihigiénicas, ni sometida a reglas ni caprichos de dómines con nombramientos oficiales i rutina perjudicial a la salud de los educandos. (BT 32: 2)

Por otro lado, no hay que olvidar que además del sistema educativo oficial auspiciado por el gobierno, las misiones adventistas jugaban un papel bastante importante en la educación indígena de la región altiplánica. Los adventistas crearon escuelas que fueron acogidas con mucho éxito por un amplio sector de la población nativa, que veía en la presencia protestante una alternativa positiva frente a las autoridades locales. Como lo mencioné anteriormente, algunos intelectuales indigenistas apoyaban la labor de los adventistas, pero otros señalaban que el proceso de aculturación que resultaba al asistir a sus escuelas era un precio demasiado alto que pagar. De ahí que muchos, como Palacios, rechazaran la adopción de planes o misiones extranjeras para más bien proponer una alternativa nacional basada en los principios de la tradición antigua:

Los serranos no podemos aclimatar las pedagogías de Froebel, Pestalozzi, John Dewey, Tolstoy, Lietz, Winecken, Montessori, Claparede i mil más, porque este clima es frío para que esas semillas den frutos apetecibles. Parece que nos encariñamos cada día más i más con lo que tenemos como fruto de nuestra tierra i producto del ingenio de nuestra raza. Por eso quisiéramos reconstruir la PEDAGOGIA DE MAYKU QQAPA Y MAMA OJLLU para nuestros hermanos indios. (BT 32: 2)

Equivocados o no, liberadores o discriminatorios, los planteamientos de Palacios buscaban rescatar y aprovechar un valioso aspecto de la cultura andina que estaba siendo completamente ignorado por

la ideología de la modernización. Así, su propuesta fue otra de las maneras como la perspectiva del «indigenismo vanguardista» trató de combinar la tradición y el cambio en el diseño de su reforma educativa.

5.2. El «Plan Programa de la Escuela Ambulante Indígena de Ilave»

Un texto más extenso que el de Palacios, y que además presenta una propuesta bastante más concreta para un nuevo tipo de escuela y de curriculum, es el «Plan Programa de la Escuela Ambulante Indígena de Ilave» (BT 31: 2-4). Su autor, el poeta y profesor Emilio Vásquez, es presentado en la nota introductoria que antecede al texto, alabando su interés por desarrollar una efectiva política educativa en el ambiente rural. Me interesa comentar esta nota porque a pesar de que muestra el apoyo brindado por el *Boletín* al proyecto de Vásquez, también le hace una rectificación capital:

Es natural que Vásquez conserve aún conceptos equivocados al juzgar la sicología y la organización del indio. Por ejemplo: considerar un vicio el espíritu pleitista impenitente del aborigen es desconocer muchas verdades ya de antemano refrendadas. El indio pleitea por instinto de vida; y hay que cultivar ese espíritu, pues de su desarrollo depende su capacidad para aceptar la idea abstracta del patriotismo. Además, éticamente, con ética económica, el indio pleitea su parcela, su chujlla, su musña, el reducto de su libertad, y nó terrenos que no cultiva y que menosmente le sean inútiles [sic]. (BT 31: 2)

En primer lugar, un comentario como el que acabo de citar debe leerse en el contexto de toda la serie de prejuicios y criterios discriminatorios con los que la nación peruana había marginado a los indígenas.³ Una de estas presuposiciones era la del natural *salvajismo*

³ Para mencionar sólo dos ejemplos, está el caso de Clemente Palma, quien en *El porvenir de las razas en el Perú* (1897) resumió el pensamiento de los intelectuales peruanos diciendo: «la raza india es una rama degenerada y vieja del tronco étnico del que surgieron todas las razas inferiores». Por otro lado, en *La cultura nacional* (1920), Alejandro Deustua afirmó: «el Perú debe su desgracia a la raza indígena» (Flores Galindo 1988: 279).

indígena, que dominaba la percepción de cualquier acción violenta realizada por los indígenas frente a aquellos ciudadanos *civilizados*. Como es lógico, el indigenismo fue el primer movimiento ideológico que luchó contra este tipo de concepciones, pero es muy revelador observar cómo el mismo discurso indigenista abundaba en afirmaciones no menos autoritarias, y cómo muchas veces su defensa del indígena no hizo más que continuar considerándolo como un bárbaro. Esto salta a la vista porque a pesar de que se defiende al indígena diciendo que lo único que motiva su violencia es la defensa de sí mismo y de su propiedad, hay cierta ambigüedad al afirmarse que el indio pelea «por instinto de vida», como si se estuviera implicando que la naturaleza violenta fuera algo específico de la raza indígena. Lo interesante es que el texto vincula la agresividad del indígena con el desarrollo del patriotismo, implicando que hay que aprovechar ese natural instinto para desarrollar en él lo que no puede obtenerse por medio de ideas abstractas. Como en el texto de Palacios, de nuevo aparece aquí la premisa de las limitadas capacidades intelectuales de los indígenas, a los que siempre se les ubica en un nivel inferior, instintivo, completamente sub-desarrollado. Volveré al tema de «la idea abstracta del patriotismo» más adelante.

Pasando al texto del «Plan Programa...», el proyecto de Vásquez consistía en la creación de una escuela ambulante que debía ir de ayllu en ayllu y permanecer a lo sumo tres meses en cada uno para supervisar el desarrollo educativo local. El propósito era organizar y reforzar la labor de la escuela rural permanente del lugar, que debía asimilar los programas y las enseñanzas impartidas por esta suerte de seminario peregrino. Lo que se buscaba era resolver uno de los problemas fundamentales que, incluso hasta nuestros días, afecta a la educación rural: el ausentismo. Ya sea por los rigores del trabajo en el campo, por lo alejado de las escuelas, por su falta de efectividad, o incluso por los variados prejuicios que se tienen en su contra, muchos campesinos indígenas simplemente no acuden a las aulas. Lógicamente, la situación de hoy en día ha mejorado considerablemente, pero no es difícil imaginarse las dimensiones del problema hace más de setenta años, cuando el aislamiento de las comunidades indígenas era mucho mayor.

El problema del ausentismo se unía al de la mala reputación de las escuelas, lo que hacía de la educación rural un proyecto muy difícil de llevar a cabo. Por ejemplo, en varias ocasiones el texto de Vásquez habla sobre la corrupción de los maestros que trataban de sacar ventajas económicas de los alumnos: «Si á la escuela —dicen los padres— mi hijo va á trabajar para la maestra y trae comisiones y encargos para que se le consiga mercaderías para sus negocios [sic]» (BT 31: 3). Vásquez también alude al «sistema impíamente coercitivo» (BT 31: 3) que se utilizaba en el aula, que además se veía reforzado por la actitud equivocada de los campesinos que usualmente amenazaban con castigar a sus hijos mandándolos a la escuela. Esto se basaba en el concepto erróneo —pero muy común, según Vásquez— que veía a la escuela como el lugar donde debía enviarse al hijo que presentaba «caracteres inmorales»; como el sitio para enderezar a los «organismos y espíritus torcidos» (BT 31: 3).

Frente a estos problemas, el «Plan Programa...» propone la función supervisora de la escuela ambulante, que debía encargarse de la preparación y del comportamiento de los maestros, así como de asegurar la asistencia y el beneficio de los alumnos. Según el plan, la escuela ambulante haría visitas constantes a las escuelas permanentes, y además instalaría un instituto de maestros particulares que cada seis meses sería el encargado de evaluar los resultados de los programas. Este instituto también serviría para motivar a los maestros a la continuación de sus labores.

El *curriculum* de la escuela ambulante estaba basado en puntos bastante específicos cuyo cumplimiento, según el autor, iba a ayudar al indígena «a vivir una vida mejor» (BT 31: 4). Uno de los objetivos principales era el mejoramiento de la agricultura gracias a la adquisición y la instrucción en el uso de herramientas modernas. Lo mismo debía ocurrir en el caso de la ganadería. Para lograr estos fines, el plan insiste en la creación de un pequeño banco establecido por la escuela ambulante. Este debía estar orientado a fomentar la tenencia de ahorros propios entre los campesinos. La idea era inculcar ciertos hábitos modernos para incentivar el desarrollo económico del campo.

Pero además de la activación económica, el programa de la escuela ambulante pone especial énfasis en el fomento de las buenas costum-

bres, cuyo objetivo era alejar a los indígenas de parecer «nómades cazadores tribales» (BT 31: 2). Es en este aspecto cuando vuelve a advertirse que aún aquellos que se proclamaban reivindicadores de los indígenas todavía no habían superado una visión racista profundamente afectada por dicotomías tan xenofóbicas, simplistas y culturalmente ciegas como la de «civilización» y «barbarie». El peso que aún tenían los postulados de Sarmiento, así como las teorías sobre el progreso tan en boga en esos años, hicieron que el texto de Vásquez abundara en comparaciones entre los vicios de los indígenas y el estilo de vida de aquella gente que vivía «con la civilización» (BT 31: 4). Según el autor, una de las misiones más importantes de la escuela ambulante era combatir los vicios orgánicos de la raza: el alcoholismo y la adicción a la coca (BT 31: 2). Vásquez consideraba que éste era el problema más difícil, pero a la vez el más urgente de resolver. En este aspecto, su dura crítica a las costumbres indígenas contrasta con la opinión de otro colaborador del *Boletín*, Segundo Núñez Valdivia, quien en una entrevista afirma que las acusaciones de alcoholismo y de adicción a la coca no son más que otra manera de discriminar al indígena:

Actualmente la degeneración de la raza es algo que carece de sentido. Se habla de la coca i del alcohol. Pero, ¿i la morfina, la heroína, el opio de las razas pseudo-superiores? Además, el alcoholismo en el indio se ha exagerado demasiado. Estoy por creer que en las ciudades se bebe tanto o más que en la Sierra. La cuestión es que aquí el alcohol viene con esta nombre escueto: ¡alcohol!, i en la ciudad va con nombre de whisky, cognac, &. De esta diferencia de etiquetas, nace el fantasma del alcoholismo indígena [sic]. (BT 26: 3)

Lo que para Vásquez era un vicio de la raza, para Núñez no era más que otro de los procedimientos utilizados por una sociedad que se sentía amenazada en su legitimidad, y que por eso mismo le negaba cualquier tipo de aceptación social al indígena. Lo que además no debe pasar desapercibido es que estas dos opiniones tan distintas no son resultado de una visión blanca o «*misti*» que observa desde fuera. Tanto Vásquez como Núñez eran mestizos de la sierra, y como era usual, esta característica no predecía de ninguna manera su actitud para con un grupo del cual se querían diferenciar.

Volviendo al «Plan Programa...», otro ejemplo bastante ilustrativo es la insistencia de Vásquez por emprender una «tenaz campaña» para resolver el «problema completamente utópico» de la higiene del indígena (BT 31: 3). El texto señala claramente los cinco aspectos en los que había que impulsar las prácticas higiénicas: la habitación, la ropa de dormir, los vestidos, los alimentos y el régimen de vida en general. Cito como ejemplo el fragmento que alude a la limpieza de los vestidos:

Las prendas de uso personal que nos acompañan en otra gran parte del tiempo de nuestra vida, necesitan ser tratadas de tal modo, que les podamos exigir que nos den las garantías de una inmejorable salud. Haciéndolas holgadas y limpiándolas de los emporios de la suciedad, podemos estar un tanto seguros de nuestra salud.

Que poco á poco el indio vaya cambiando la inmundia *almilla* por la camisa de tocuyo, que poco á poco vaya votando el *chullu* que no es otra cosa que el calorífero agente del piojo en la cabeza, por un lindo sombrero; que poco á poco vea la necesidad de cambiarse cada fin de semana, todas las prendas de vestir interiores perfectamente lavadas y expuestas á los rayos solares.

Los maestros deben ser insistentes hasta la indiscreción quizá, en constituir hábitos de buen trato á la ropa [sic]. (BT 31: 4)

Frente a afirmaciones de este tipo, cabe recalcar que Vásquez no era el único en mostrar preocupación por la higiene de los indígenas. En diversos puntos de la sierra peruana existían campañas para fomentar la higiene y la prevención de enfermedades. Así lo muestra la revista *Escocia*, una de las muchas que canjeaba con el *Boletín*. La función principal de esta publicación arequipeña era difundir las prácticas higiénicas entre la población nativa.⁴ Esta preocupación generalizada por la higiene en el medio rural era uno de los aspectos de la necesaria modernización de la región serrana emprendida por los indigenistas. Como lo ha explicado de la Cadena, todo esto era parte de una visión positivista cuyo discurso higienista frecuentemente adquiriría dimensiones moralizantes (112). Pero volviendo al texto de Vásquez, lo que resalta en el fragmento citado es la necesaria asociación que se establece entre la vestimenta indígena tradicional y la

⁴ En el siguiente capítulo explico con más detalle el origen y los contenidos de esta revista.

falta de higiene. Las sugerencias que se hacen al respecto parecen afirmar que únicamente dejando de lado sus prendas típicas, el indígena podía superarse y elevar su nivel de vida. Puede verse entonces cómo un planteamiento como este enfrenta la ideología del progreso (o, más bien, lo que entiende por éste) con elementos significativos de la tradición cultural.

Por otro lado, una diferencia esencial entre el «Plan Programa...» y «La Pedagogía...» de Palacios se da en torno al tema del papel de la escuela en cuanto a la fijación de los principios a seguir para el cuidado y la educación de los niños. Si el texto de Palacios podría ser acusado de pecar de una excesiva idealización sobre lo decisivo de la relación de parentesco dentro del ayllu como garantía de la buena formación del individuo, el texto de Vásquez muestra una confiada asimilación de las modernas teorías que ofrecían durante esos años el desarrollo de la psicología y los estudios pedagógicos extranjeros. A diferencia de Palacios, quien criticaba a las escuelas y defendía el espíritu pedagógico del ayllu y sus raíces históricas, Vásquez aboga por la constante supervisión de la escuela en los más variados aspectos de la crianza infantil. Según él, la escuela debía orientar a los padres en el cuidado y la educación de sus hijos, ya que éstos no sabían cómo hacerlo:

La madre indígena, con mayor razón el padre, no sabe cómo se lleva á cabo la crianza del fruto preciado de sus entrañas. No sabe cómo debe tratarse á si, en los diferentes períodos en que está formando el nuevo ser dentro del sagrado claustro materno. [...] Ya que no es posible hacerlo todo por el niño y para el niño, se le debe rodear de ciertas comodidades de vida postnatal que faciliten el desarrollo de sus capacidades y de su crecimiento armónico. Más bien parece que los padres quisieran martirizarlos desde el primer día de nacidos, exponiéndoles en envolturas ásperas y fuertes que no les hacen ni siquiera moverse para respirar.

Dentro del marco de lo posible, la escuela debe congregarse á todas las madres en lugares públicos, para darles siquiera bosquejadamente orientaciones hacia la crianza del niño; enseñándoles los métodos que deben observar en las distintas edades infantiles, para la educación de los sentidos y de los sentimientos á base de un conocimiento a grandes rasgos de las características biológicas y sexuales del niño [sic]. (BT 31: 4)

Lo afirmado en un fragmento como éste, lleno de resonancias progresistas sobre los avances en la psicología y la pedagogía infantil

de occidente, contrasta fuertemente con la defensa étnica e histórica de «La pedagogía...»; y muestra claramente los términos en los que se daba la discusión del tema educativo entre los propios intelectuales indigenistas.

El último aspecto del «Plan Programa...» que voy a discutir es el concerniente a la misión cívica o patriótica de la escuela ambulante. El texto de Vásquez sostiene que el indígena no tiene ninguna noción de civismo, y que por lo tanto hay que inculcar en él un sentimiento profundo de amor a su país que lo haga dejar de lado la idea de que ser patriota es simplemente servir en el ejército. En varias ocasiones, Vásquez se refiere al error indígena de concebir el patriotismo únicamente como una cuestión bélica. Lo que resulta curioso es esta convicción que asumía incuestionablemente que la solución del problema estaba en manos de la víctima. Bien es conocido que desde las guerras de independencia la nación peruana usó al indígena con fines únicamente utilitarios; es decir, como arsenal para pelear guerras por una patria que ni antes ni después lo supo tomar en cuenta. Precisamente, éste fue uno de los reclamos más importantes de los indigenistas, que retomaron la crítica de González Prada al respecto. Por eso sorprende lo tajante de algunos de los pronunciamientos de Vásquez, quien incluso llega a afirmar lo necesario de desarrollar en el indígena «el sentimiento de solidaridad social, de amor al pedazo de tierra que le da los frutos para el sustento económico» (BT 31: 2), como si ésta no fuera una de las características más notorias de la vida social del campesino andino. Quizás, el objetivo de Vásquez era promover el desenvolvimiento de una conciencia nacional por encima del regionalismo interno que, en ese entonces y hasta hoy en día, domina gran parte de las relaciones sociales del poblador andino. Pero lo extraño es que en ningún momento se alude directamente a este problema, y más bien el texto se concentra en abogar por la dedicación al trabajo y el cumplimiento de las exigencias del estado como elementos claves del espíritu patriota. Sin embargo, hay que reconocer que Vásquez también se pronuncia en contra de los abusos cometidos por las autoridades contra los indios, reclamando que la escuela ambulante tenía el deber de hacerle comprender al poblador indígena que él era un ciudadano con derechos y deberes que reclamar y que cumplir:

En una palabra, y en la medida de lo posible, ha de procurar hacer del indígena —sobre todo del adulto— un buen ciudadano, capaz de defender lo que le corresponde por derecho natural, y legislativo también, ante las autoridades y ante la razón, para así no seguir siendo el eterno objeto de explotaciones. (BT 31: 2)

De alguna manera, y en contraste con el tono general del texto, este pronunciamiento apunta a reclamar la legitimidad que en el discurso nacional le había sido completamente negada a la población indígena. Finalmente, y también alrededor del tema del patriotismo, Vásquez aprovecha para criticar el abandono del estado frente a las escuelas rurales, que desaparecían al no contar con el más mínimo apoyo económico. A esta total desatención se le añadía el centralismo y las enormes dificultades para conseguir materiales de enseñanza. El texto explica cómo muchos maestros rurales de la región sur peruana tenían que encargar libros a Chile o a Bolivia. Vásquez anota:

El suscrito ha visto en manos de algunos niños indígenas libros en que dicen: «Esta mi bandera, tiene tres colores y una estrella», «Mi patria se llama Chile», «Chile es más fuerte que el Perú», etc. ¿Qué educación será esta que adopta cosas y métodos extranjeros? Pero el caso es fatal. «Yo quiero aprender á leer», dice el indio [sic]. (BT 31: 3)

Ejemplos como éste muestran cómo por diversas razones, la escuela rural era a veces más perjudicial que beneficiosa para sus estudiantes. Así, tanto «La Pedagogía...» como el «Plan Programa...» se ocuparon de denunciar los graves errores que se estaban cometiendo en el campo educativo. A pesar de la diferencia en sus contenidos, ambas propuestas coincidían en la defensa del agrarismo como el elemento central de la educación indígena. Este era un tema bastante controversial entre los propios indigenistas, ya que muchos (como Uriel García, por ejemplo) lo rechazaban por considerarlo el principal factor que impedía el desarrollo moderno de la vida de la población indígena. Su argumento era que mientras el indígena estuviera atado a la vida en el campo nunca iba a acceder al verdadero progreso. Por el contrario, Palacios y Vásquez aspiraban a reivindicar la economía agraria y la vida rural, y su intención no era erradicarlas sino más bien reforzarlas introduciendo nuevos métodos o defendien-

do las costumbres tradicionales. El rechazo de ambos hacia un sistema educativo que no se enfocaba en desarrollar los distintos aspectos de la economía rural se basaba en consideraciones prácticas: el inadecuado sistema oficial, con planes de estudio y una retórica completamente descontextualizada frente a sus educandos tenía muy pocos resultados positivos entre las comunidades rurales. Por eso, ambos denunciaron a una escuela rural que no ofrecía ninguna solución a los problemas cotidianos que afectaban directamente la vida del indígena.

Quizás el factor más importante a considerar en torno al problema de la educación rural sea el de la lengua de instrucción. A lo largo del presente siglo, la discusión sobre el asunto ha sido amplia y el problema ha tratado de enfrentarse de distintas maneras, pero en la época del *Boletín Titikaka* la cuestión recién se estaba empezando a plantear. Gran parte del fracaso de las escuelas rurales se debía a que sus maestros insistían en usar el español, cuando en muchos casos los estudiantes apenas lo comprendían. El desfase era aún mayor cuando se trataba de la lectura y la escritura: la alfabetización era más una utopía que una realidad. El *Boletín Titikaka* estuvo muy atento a este problema, y como parte de su militancia intelectual presentó una interesante alternativa de solución.

5.3. La «Ortografía Indoamericana»

El proyecto de la «Ortografía Indoamericana» constituye una de las propuestas más originales del *Boletín* en su compleja intención de unir el espíritu de vanguardia con las reivindicaciones culturales e ideológicas del indigenismo. Este se presentó adoptando la forma de un manifiesto firmado por Francisco Chuqiwanka, intelectual indigenista muy cercano a Churata.⁵ Reproduzco aquí el texto en su totalidad:

⁵ El *Boletín* no presenta regularidad alguna en la ortografía del apellido del autor del manifiesto. En éste firma «Chuqiwanka» (*BT* 17: 1), pero más tarde en otro texto el mismo firma como «Chuqiwanka» (*BT* 25B: 1-2). En todo caso, al escribir este nombre utilizaré la primera forma en que aparece, es decir, «Chuqiwanka».

- 1.- qada letra no rrepresenta mas qe un sonido elemental imbaryable qalqyera que sea la qombinasyon qe forme
- 2.- qada silaba no tyene mas de una boqal - las silabas de una palabra se qwentan por el numero de sus bocale
- 3.- qada palabra se escribe qomo se pronunsyá

EDITORIAL TITIKAKA - syendo la K una letra ejsotiqa en el qastellano los idyomas keshwa o inqa i aimara la an adoptado para rrepresentar un sonido gutural elemental propyo arto frequente en sus palabras

pronunsyada la palabra keshwa TITIKAKA qorrejtamente bertida al qastellano sijniqa RROQA DE PLOMO i qe ejspresibo nombre para una editoryal! parodiando podria desirse qe la PRENSA (se entyende la prensa libre) es la rroqa de plomo sobre la qe el ombre edifiqa i perpetua su progreso

i lwego si por asosyasyon de ideas rreqordamos la ermosa leyenda de MANQO KAHPAJJ i MAMA OJJLLO la apoteosis de la pareja indya de la pareja umana salyendo de las pristinas awas del titikaka en dibina misyon sibilisadora de la primitiba MADRE AMERIQA es indudable qe ese nombre es aun mas qomprensibo

bien pwes - la editoryal titikaka bajo la direjsyon de jobenes de ideales ampliamente umanos qe son los mas grandes ideales de la epoqa i quyo BOLETIN es ya una rebelasyon biene a rrealisar una funsyon necesaria para la sibilisasyon de los kollas - keswas i aimaras de la rrejsyon - desde su desanalfabetisasyon qon la qartilla asta su qultura propya con el peryodico i el libro propyos

f r a n s i s q o c h u q i w a n k a

(BT 17: 1)⁶

Desde la formación del Perú como república, el quechua fue relegado a una posición fuertemente negativa como parte del proceso

⁶ Tal como lo indica el mismo Francisco Chuqiwanqa en un texto posterior (BT 25B:1), la «Ortografía Indoamericana» había sido presentada anteriormente en Lima en 1914, en la edición de julio de *La escuela moderna*, la revista mensual de pedagogía de la Escuela Normal de Varones de Lima. El texto apareció bajo el título de «Alfabeto syentífico keshwa-aymara», y fue firmado por Julián Palacios y Francisco Chuqiwanqa.

que intentó *civilizar* a los indígenas. El menosprecio hacia la cultura andina estaba fuertemente anclado en la desvalorización de su lengua, que fue subestimada al considerarla incapaz de ser utilizada legítimamente dentro de la cultura letrada. Como es conocido, el proyecto ilustrado de esta época se basaba en un concepto criollo de nación que moldeaba la identidad nacional sobre la base de los intereses específicos de la minoría dominante. Como lo ha señalado Cerrón Palomino (1989: 157), en los nuevos estados hispanoamericanos jamás fue debatido el problema de la lengua nacional. Los criollos asumieron que ésta era el español, ya que la idea de nación —a pesar de ciertos discursos integradores— excluía sistemáticamente a la población nativa, que sin embargo constituía la base social sobre la que se asentaban los nuevos estados. Por lo mismo, la escritura institucionalizada que definió al Perú como nación no hizo más que consolidar las enormes diferencias de poder entre las lenguas que se hablaban en el país, y la respectiva carga simbólica que se le atribuyó a cada una. Es así como el bilingüismo (o plurilingüismo) en el Perú se ha caracterizado siempre por «una jerarquización rígida que concibe en el imaginario y en la práctica cotidiana al castellano como la lengua del poder [...] y al quechua (o a cualquier otra lengua ancestral) como una lengua de uso limitado relativa únicamente al desarrollo interno de las comunidades rurales» (Zavala Cisneros 1996: 82).

El manifiesto de Chuqiwanka presenta el problema de la marginación lingüística desde una perspectiva bastante particular: la ortografía. No es ninguna novedad afirmar que la ruptura de diversos aspectos del lenguaje (fonéticos, sintácticos, gráficos, etc.) constituyó una de las más generalizadas tradiciones de los movimientos de vanguardia tanto en Europa como en América. Los más diversos tipos de rebeliones o rupturas lingüísticas fueron moneda común entre los sectores de la avanzada intelectual de esos años, y muchos de los textos del *Boletín* así lo prueban. Entre los procedimientos más generalizados se pueden destacar dos: la supresión de los signos de puntuación y el juego con los caracteres gráficos de las palabras. Ambas experimentaciones intentaban romper el fluir continuo del

discurso verbal y dotar a los textos de una estructura y de un movimiento que enfatizara su aspecto visual.⁷

A otro nivel, también puede decirse que la experimentación lingüística de los vanguardistas latinoamericanos entroncaba con una tradición que desde el siglo XIX, insistía en el establecimiento de una «lengua americana» por oposición a una herencia lingüística colonial y estática que se intentaba desplazar. En el caso peruano, fue precisamente González Prada (reconocido por muchos como el antecesor directo del movimiento indigenista de los años veinte) quien propuso una serie de alteraciones ortográficas, como el reemplazo de la «y» por la «i», de la «g» por la «j», etc. El objetivo era cuestionar la dependencia cultural y el hispanismo que regulaba los cánones culturales peruanos hacia fines del siglo XIX.

Por estas razones, el manifiesto de Chuqiwanka no ofrece gran novedad respecto al común de otros textos —llámenseles vanguardistas o no— que incluso para esos años ya se habían mostrado agresivos frente al lenguaje y su establecida institucionalización escrita. Sin embargo, lo que marca su importancia y subraya su singularidad es la naturaleza de la revolución lingüística que plantea, y la relación de esta misma con la situación de conflicto lingüístico en el Perú. Dentro del carácter imperativo y programático que caracteriza a todo manifiesto vanguardista, los contenidos de «Ortografía Indoamericana» aspiran articular los principios renovadores modernizantes de la vanguardia con el trasfondo ideológico y las claves culturales del indigenismo como redefinición del espacio y del imaginario nacional.

El texto citado aparece acompañado de una nota —supuestamente aclaratoria— firmada por Churata.⁸ En ésta, el director del *Boletín* aboga por la importancia de la propuesta del manifiesto insertándolo en una línea de continuidad con respecto a las renovaciones de la

⁷ Cabe recordar que los vanguardistas no fueron los primeros en realizar cambios de este tipo. En el siglo XIX, una de las más interesantes experimentaciones que rompió con el carácter lineal del texto fue la del venezolano Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar. Para mayores detalles, véase Simón Rodríguez, *Obras completas* (Caracas: Universidad Simón Rodríguez, 1975).

⁸ La nota es bastante extensa, y en lugar de reproducirla en su totalidad, prefiero simplemente citar y comentar los puntos más relevantes que presenta.

lengua escrita hechas por González Prada. De esta manera, la revista puneña reclama estar respaldando un proyecto de autonomía lingüística del español americano. Churata valora el proyecto de Chuqiwanka como fruto del «genio popular de la lengua indoamericana», y lo reconoce como la culminación del proceso de independencia iniciado con la emancipación política de España. Asimismo, reclama la legitimidad de su uso como expresión fundamental del espíritu democrático: según afirma, «la salvación espiritual de este continente estriba en que los menos (los mestizos) se acerquen a los más (los indios)»[BT 17:1]. Luego, concluye: «y qué conducto más apropiado y lógico que tender una red común de comunicación que ésta ideada por chuqiwanka? [sic]»[BT 17:1]. Sin duda alguna, este tipo de afirmaciones parecen pasar completamente por alto la artificialidad del sistema comunicativo planteado en el manifiesto. Pero antes de señalar los problemas de la propuesta, quiero explicar en qué consistía exactamente la revolución ortográfica y cuáles eran sus principios reguladores.

Lo más importante a señalar aquí es que los cambios propuestos con respecto del español estándar operan exclusivamente a nivel ortográfico. La intención es reproducir en la escritura algunos de los fenómenos fonéticos característicos del español andino, vale decir, de aquel español que tiene como eje la interferencia de rasgos del quechua y del aimara. Las tres reglas ortográficas que presiden el manifiesto apuntan a consolidar un sistema gráfico que se acerque a la pronunciación del español realizada por hablantes de lengua materna quechua o aimara. De esta manera, el objetivo político es legitimar un habla bilingüe que presenta notables interferencias en la pronunciación del español.

En contra de lo establecido, y proclamando que la lengua oral debe subordinar a la escritura, el manifiesto exige una simplificación de esta última haciendo que a cada grafía o «letra» le corresponda sólo un sonido, y viceversa. Esto implica, por ejemplo, la eliminación de la grafía «v» que en español estándar coincide con la «b» para representar ortográficamente al fonema /b/. Bajo la misma lógica, los sonidos que en español se transcriben como «ca», «que», «qui», «co» y «cu» deben ser reemplazados por las transcripciones «qa», «qe», «qi», «qo» y «qu». Los casos en que el manifiesto utiliza la grafía

«k» ocurren porque se está diferenciando el fonema /q/, que no existe en español y es característico del quechua. En cuanto a la sibilante, lo que se propone es el uso exclusivo de la grafía «s», eliminando así la «z» y el uso de la «c» en el contexto de las vocales débiles. Siguiendo el mismo principio, el manifiesto ejecuta algunas otras modificaciones similares.

Por otro lado, la «ortografía indoamericana» exige la supresión de ciertos accidentes fonéticos como los diptongos y las combinaciones consonánticas que representan sonidos distintivos (la «ch», por ejemplo). Teniendo en cuenta la inexistencia de diptongos en el quechua y el aimara, el propósito es respetar al máximo la fonética de las lenguas indígenas y hacer que la escritura del español se ajuste a ésta. Por lo tanto, se propone la eliminación de los diptongos reemplazándolos por semivocales (*glides*) como las que corresponden a las grafías «y» y «w». Tal como lo señala Chuqiwanqa en un artículo posterior, el objetivo era «escribir como se habla. I en qonseqwensya leer mas fásil i qorrejtamente [...]. El lengwaje onomatopéyco es el más ideofonético natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografía bangwardista» (BT 25B: 2).

Como ya lo he afirmado, Churata apoyó entusiastamente el manifiesto de Chuqiwanqa, sobre todo por su objetivo de lograr una unidad escritural representativa destinada a acercar el español a las lenguas ancestrales mediante el establecimiento de reglas ortográficas comunes, que en su opinión, iban a facilitar la alfabetización de los indígenas. El objetivo del sistema era disolver las arbitrariedades ortográficas del español. Según Chuqiwanqa, esto iba a facilitar su aprendizaje como segunda lengua, ya que los estudiantes podrían diferenciar los sonidos y así pronunciar de manera distinta cada representación gráfica. En este sentido, puede decirse que el nuevo alfabeto tuvo una intención pedagógica concreta y partió de una observación bastante acertada de la realidad lingüística. Sin embargo, los limitados alcances de su efectividad aparecen inmediatamente si se observa no sólo la falta de control que tiene el mismo autor sobre el alfabeto que propone, sino sobre todo su inconsistencia con respecto al sistema de escritura de la misma publicación que lo auspició, que lo ignoró casi por completo.

Quisiera detenerme a señalar los momentos en que el alfabeto de Chuqiwanka no aparece sostenible ni siquiera por su propio autor. Inmediatamente después de las tres reglas que aparecen en el encabezado del manifiesto, el texto continúa con una explicación de las razones y la importancia de los cambios propuestos. Si se observa la escritura de las palabras «rrepresentar» (segunda línea del texto que sigue a las reglas del manifiesto) y «rreordamos» (octava línea), puede apreciarse que el fonema vibrante múltiple del español se ha transcrito con el uso doble de la grafía «r», con la aparente intención de diferenciarlo gráficamente del fonema vibrante simple, que se pronuncia de modo distinto. Así, puede advertirse el propósito pedagógico destinado a evitar confusiones al momento de la pronunciación. Pero lo que falla es que en este caso no hay ningún espacio común entre el español y el quechua. Por un lado, esta transformación parece olvidarse de la inexistencia del fonema vibrante múltiple en el quechua, que caracteriza el sonido asibilado del español andino, también conocido como la «r» serrana. Por otro, el planteamiento aparece inconsistente ya que se escribe la palabra «rebelasyon» (línea 15) con un uso simple de la grafía «r» al principio de la palabra, mientras que en la misma línea se continúa con el uso doble en la palabra «rrealisar». Algo similar ocurre en el caso de los diptongos. En su reemplazo por las semivocales, el postulado también falla, ya que el texto mantiene la ortografía estándar de palabras como «necesaria» (línea 15), «bien» (línea 13) y «biene» (línea 15). De la misma manera, en la regla n.º 1 se escribe «que» a la manera estándar, lo mismo que «bocales» en la regla n.º 2.

Incluso si no se dieran las inconsistencias que acabo de señalar, la radicalidad de esta posible «red común de comunicación» (BT 17: 1) resulta muy débil en sus intenciones de presentarse como un mecanismo de resistencia cultural efectivo. En primer lugar, su postura indigenista nunca llegó a cuestionar en lo absoluto las relaciones coloniales entre el español y las lenguas indígenas, ya que se trataba de un proyecto cuyo máximo nivel de radicalidad era el de facilitar y acelerar el aprendizaje del español; la única lengua reconocida en ese entonces como oficial y «nacional» en el Perú. El estatus privilegiado del español fue asumido sin ningún tipo de cuestionamientos,

incluso en una revista indigenista como el *Boletín*, donde sólo se incluyeron seis poemas en quechua. Estos se presentaron más como elementos exóticos, que como parte de un proyecto político que promoviera una diversidad cultural de naturaleza más orgánica, en el sentido gramsciano del término. Además, —por su misma naturaleza— el proyecto de la «ortografía indoamericana» no implicó un cambio de percepción —fundamental con respecto al problema de la legitimidad lingüística peruana, ya que de ningún modo alteró la percepción generalizada que veía al español como la única lengua posible en el campo de la cultura letrada. Esto a pesar de que las intenciones del momento auguraban resultados mucho más alentadores, ya que se creía que con el alfabeto propuesto el quechua y el aimara estaban ingresando al mundo de la legitimidad escrituraria. Abogando por la validez y la efectividad de su «alfabeto syentífíqo bilingwe i asta trilingwe» (BT 25B: 1), Chuqiwanqa pensaba que su adopción por fin borraría las fronteras discriminatorias entre las lenguas, posibilitando un futuro y mayor desarrollo literario de las lenguas indígenas:

I qyen sabe si asi la literatura propya de estos ermosos idyomas onomato-
péycos i ejspresibos de los matises más baryados del sentimiento i la ajsyon
llegara a un grado de qultura qe no podemos imajinar!! (BT 25B: 1)

Como bien ha señalado Schwartz al analizar comparativamente éste y otros proyectos similares (1995: 39), el deseo utópico de definir una identidad nacional encontraba como una de sus soluciones una actitud de parricidio lingüístico frente a la herencia colonial (el español castizo), que ideológicamente se justificaba en el interés por la lengua, la cultura y la población indígena. Esto motivó la elaboración de proyectos como éste, muchas veces inconsistentes y poco aplicables, y que eran —más bien— declaraciones políticas. Un análisis lingüístico profundo fácilmente muestra las limitaciones del proyecto, ya que éste sólo toma en cuenta algunos fenómenos de interferencias fonéticas propios del contacto entre el quechua y el español, pero en ningún momento reconoce los fenómenos gramaticales y semánticos que caracterizan la totalidad del complejo proceso de contacto de lenguas, y que conforman —entre otros— los rasgos constitutivos

del español andino. Quizás la falta de rigurosidad, la naturaleza intuitiva y las desviaciones demagógicas de este tipo de propuestas no hayan sido más que la otra cara de un populismo ideológico que terminaba promoviendo una castellanización no menos asimilacionista que la oficial. Por lo mismo, no debe olvidarse que la intelectualidad detrás del *Boletín* pertenecía a un sector urbano que, aunque periférico en su condición provinciana y mestiza, se encontraba en una situación de emergencia social, cultural y política que le abría posiciones reales en el debate nacional del momento, en una coyuntura bastante receptiva a sus reclamos que no volvió a repetirse hasta los años sesenta. Por ello, no sorprende el alto nivel de exageración retórica con el que el *Boletín* consideró la propuesta de Chuqiwanka como elemento revolucionario dador de autonomía e identidad postcolonial al pueblo indígena. El proyecto fue incluso caracterizado como una lengua, es decir, con todo el poder que ésta tiene en la formación de una nación.

Al respecto, y dentro del fervor indigenista de esos años, propuestas como la «ortografía indoamericana» no eran fenómenos aislados ni producto de intelectuales desconocidos o completamente marginales. Ya desde 1922 se había fundado en el Cusco la Academia de la Lengua Quechua, y el Ateneo Quechua existía en la misma ciudad desde 1923. Además de motivar el estudio del quechua, estas instituciones alentaron otros proyectos de legitimación lingüística de diversos tipos. Un ejemplo de intenciones muy similares a las del manifiesto de Chuqiwanka se encuentra en *Tempestad en los Andes*. Aunque sin entrar en muchos detalles, allí Valcárcel se pronuncia fuertemente contra la sujeción «al yugo de la gramática española» que enfrentaban las lenguas indígenas. Postulando la necesidad de la «rebelión ortográfica» como aspecto esencial para la formación de la lengua nacional, Valcárcel insiste en que debía romperse «el último eslabón de la cadena», imponiéndose lo que llama «el léxico andino». Según el cusqueño, la «nueva grafía» (que no describe, pero que asume como un proyecto elaborado) era el «símbolo de la emancipación», tan ansiado por el pueblo indígena de la sierra peruana.⁹ Por otro lado, las distin-

⁹ Todas estas citas provienen de Valcárcel (1972: 100).

tas revistas indigenistas eran los espacios principales donde se promocionaban y realizaban los debates en torno al problema lingüístico nacional.¹⁰ Vanguardismo e indigenismo se unían así en la voluntad de crear un nuevo lenguaje apropiado para el «país nuevo», en el también «nuevo» continente americano (Schwartz 1995: 33).

Pero volviendo a lo planteado por Chuqiwanca, un año después de la publicación del manifiesto aparece en el *Boletín* un segundo texto titulado «Ortografía Indoamericana» (BT 25B: 1-2). Se trata de la reproducción de una carta enviada por Chuqiwanca a Churata.¹¹ El texto defiende detalladamente lo postulado en el manifiesto anterior, elaborando su argumento sobre la base de múltiples ejemplos que insisten en lo apropiado de las reglas planteadas previamente.

Como ocurrió al presentar el manifiesto, el *Boletín* incluye una nota introductoria expresando su interés por continuar propiciando «el pleito de la ortografía indoamericana, que tantos discípulos i adversarios se conquistara entre poetas y escritores» (BT 25B: 1). El texto añade: «es deseo del boletín titikaka que dicha publicación inicie el debate filológico de transcendencia incalculable en los actuales momentos de nuestra cultura. Eruditos, artistas y toda persona generalmente inclinada a labores afines, deben mostrar sus puntos de vista» (BT 25B: 1). Teniendo en cuenta este llamado, y considerando la alusión previa al debate surgido en torno a la propuesta de Chuqiwanca, es bastante sorprendente que en el *Boletín* no aparezca ningún otro comentario, discusión o colaboración sobre el tema. Dados los positivos augurios que tuvo la propuesta, los colaboradores del *Boletín* se muestran curiosamente silenciosos al respecto. Esto también debe relacionarse al hecho de que cualquier evaluación crítica de lo planteado por la «ortografía indoamericana» debe tener muy en cuenta que ésta no fue adoptada de forma siste-

¹⁰ Para mencionar otro ejemplo, en la revista *Amauta* (29: 31-36) el sociólogo jaujino Abelardo Solís publicó un artículo titulado «La cuestión del quechua». Este texto es el resultado de las investigaciones lingüísticas que se encontraba realizando su autor en el Cusco.

¹¹ A pesar de aparecer publicada en el número del *Boletín* correspondiente a diciembre de 1928, la carta está fechada en diciembre del año anterior, es decir, poco después de cuando se publicó el manifiesto.

mática ni siquiera por la misma institución que la impulsó. Más allá de las rupturas en la puntuación o en la ortografía que ya he reconocido como fenómenos típicos de la estética vanguardista, los textos del *Boletín* no siguieron regularmente los preceptos del manifiesto. Los únicos que sí lo hicieron fueron la carta de Chuqi-wanka a la que acabo de aludir, y el poema «Adán» (BT 21: 4) de Antero Peralta Vásquez.

Además, al reflexionar sobre los supuestos beneficiarios reales de la reforma ortográfica (es decir, los indígenas en proceso de castellanización) es fácil darse cuenta del nivel de artificialidad de propuestas como ésta, que no pueden dejar de ser leídas como elaboraciones intelectuales que difícilmente logran trascender el ámbito específico del campo intelectual. Como es bien sabido, las lenguas y las transformaciones lingüísticas nacen en los hablantes y no en la literatura. Evaluando el rol que en todo caso hubiera cumplido una propuesta como la de la «ortografía indoamericana», ésta aparece como un fenómeno creado de modo intencional y artificial, resultando inevitablemente paralelo y desconectado de la misma habla del pueblo a la cual pretende ser fiel. A pesar de la importancia del proyecto por su rechazo a una recepción pasiva y mecánica de la normativa lingüística del español, y a pesar también de sus intenciones de legitimar lo oral frente a lo escrito, el intento nunca trasciende el espacio de su propio manifiesto. Lo que garantiza su fracaso es la incoherencia interna que presenta, y el hecho de que el mismo *Boletín* nunca trató de adoptar (ni mucho menos imponer) las reformas planteadas. Casos como éste, de limitados alcances prácticos y pocas posibilidades reales de emancipación cultural, resultan muy reveladores de las bases sobre las que descansó la compleja y contradictoria retórica de reivindicación social del indigenismo de esos años.

CAPÍTULO 6

LA REVISTA COMO VEHÍCULO DE MODERNIZACIÓN: ROL Y ALCANCES DEL *BOLETÍN TITIKAKA*

En la introducción a este libro hice hincapié en la importancia del estudio de las revistas al intentar reconstruir la dinámica de un medio cultural específico.¹ En este capítulo final me ocuparé de las revistas en dos aspectos generales: en primer lugar, revisaré las particularidades del género y mostraré la función clave que tuvo en el contexto de la modernización latinoamericana de principios de siglo, y luego pasaré a comentar toda la red de conexiones nacionales e internacionales que hicieron del *Boletín Titikaka* algo más que una publicación aislada en una región lejana de la sierra del Perú. Al mostrar las activas relaciones que mantenía el *Boletín* con escritores, agrupaciones de artistas e intelectuales y con otras revistas culturales del continente y de Europa, mi objetivo es reconstruir un espacio de acción conjunta que, superando fronteras y medios de comunicación que hoy muchos considerarían incipientes, se había propuesto conducir la redefinición del discurso cultural latinoamericano. Los alcances que tuvo el *Boletín*

¹ Quisiera aclarar que mi uso del término «revista» se refiere en este caso a las publicaciones periódicas dentro del campo cultural. Al respecto, Judith Weiss (1977: 31-33) hace una distinción entre lo que llama «literary review» (la revista estrictamente dedicada a los estudios literarios) y la «intellectual review», a la que entiende como un híbrido periodístico-académico dedicado no sólo a la literatura sino también a otras disciplinas. Por su misma naturaleza, resulta difícil y reductivo establecer categorías estrictas para clasificar a revistas culturales como el *Boletín Titikaka*, pero si hubiera que hacerlo, ésta estaría dentro de la denominación de «intellectual review», ya que a pesar de que la literatura tiene un espacio primordial en sus páginas, el *Boletín* busca cubrir el campo de la discusión ideológica, la reflexión pedagógica, la crítica a otras artes, etc.

como parte integrante de este efectivo grupo son sin lugar a dudas uno de los aspectos más importantes de una práctica cultural que, venciendo todo tipo de obstáculos, le aseguró un lugar a la intelectualidad regional peruana en la discusión continental.

6.1. La revista como espacio textual

Al aproximarse al campo de la historia de las ideas sociales, estéticas, ideológicas o de cualquier tipo, las revistas presentan —como ningún otro tipo de texto— el escenario más completo donde se desenvuelven los debates, se legitima una u otra producción, y se dan a conocer los actores principales de un campo cultural específico. Lo que posteriormente querrá ser borrado y olvidado, así como lo que se recordará y valorará en el futuro aparece en la revista en su estado primigenio, es decir en toda su desnudez. A diferencia del libro, la revista no tiene ese imperativo de permanencia ni ese control institucional que vigila su edición, y es así como se define como espacio de experimentación. Esta naturaleza le brinda el lujo de poder ser vehículo de desarrollo y maduración de una idea, así como lugar de discusión de lo que luego será filtrado hacia los libros. De alguna manera, la revista siempre se ha visto como el medio natural para el inicio de cualquier práctica discursiva individual o grupal, erigiéndose como el lugar propicio para presentar lo que todavía se considera en proceso de elaboración.

Aunque no muchos estudiosos se han aproximado al estudio de la forma de la revista y a la descripción de sus particularidades como espacio textual, no faltan quienes han insistido en su importancia y en su papel propulsor para el desarrollo cultural. En un debate a propósito de este tipo de publicaciones (VV.AA. 1981: 110), el escritor mexicano Carlos Monsiváis señaló el papel fundamental de las revistas en los inicios de la carrera literaria de jóvenes valores. Asimismo, enfatizó que a la vez de brindar oportunidad de expresión a los que se inician, las revistas sirven para que los grupos se obliguen a producir. Sin duda alguna, el compromiso de continuidad que implica la publicación de una revista es un factor determinante para el desa-

rrollo de los objetivos iniciales que motivan su aparición original. En el caso del *Boletín Titikaka*, por ejemplo, este compromiso implicó la ampliación de un proyecto que inicialmente tenía un objetivo específico (servir de propaganda y difusión de las publicaciones de la Editorial Titikaka) y que luego alcanzó dimensiones mucho mayores, convirtiéndose en un espacio estructurado con variadas funciones. Pero volviendo a las observaciones de Monsiváis, éste también ha reparado en el valor de las revistas para expresar formas o etapas de las ideologías culturales o generales (VV.AA. 1981: 110). Esto resulta particularmente valioso cuando se intenta examinar lo que en distintas épocas o en distintos medios se entiende por experimental, por lo nuevo o por lo subversivo. Como espero haber podido demostrar a lo largo de mi trabajo, éste es un aspecto fundamental para la comprensión del *Boletín* como testimonio de las particularidades del vanguardismo latinoamericano.

Una aproximación bastante iluminadora sobre el rol de las revistas en el campo cultural fue realizada por Beatriz Sarlo (1991) como colaboración a una de las únicas publicaciones monográficas que existen sobre el tema.² Sarlo entiende a las revistas como «bancos de prueba», y enfatiza la instrumentalidad de este medio de comunicación en la formación de una cultura. Según la autora, la revista «se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, *mostrar* los textos en vez de sólo publicarlos» (1991: 11). Me interesa mucho el uso que hace Sarlo del término «mostrar» como distinto a «publicar», ya que expresa la función específica del contexto, rasgo esencial de toda publicación periódica. El texto que aparece en una revista no sólo debe considerarse en sí mismo, sino en su relación con todo el conjunto de elementos textuales y gráficos que presupone el espacio colectivo de una revista. Precisamente, al analizar la poesía y la

² Me refiero a los volúmenes de *América. Cahiers du CRICCAL* citados en la bibliografía. Estas compilaciones reúnen una serie de artículos sobre las particularidades de la revista en sí, y sobre algunas revistas latinoamericanas en particular. El artículo de Sarlo se dedica al tema en general, exponiendo algunas propuestas teóricas para el acercamiento a este tipo de publicaciones.

narrativa del *Boletín* elegí los ejemplos textuales no sólo por sus características específicas (ni mucho menos a partir de un criterio valorativo que los considerara como mejores), sino sobre todo por su correspondencia, relación o desencuentro con los postulados programáticos que definieron el proyecto de la revista. Sólo en su funcionalidad dentro de un contexto específico es que se puede apreciar el valor agregado de obras cuya vida va mucho más allá de sus límites textuales. De ahí que «mostrar» sea mucho más que simplemente publicar, ya que la revista posee diversos mecanismos con los que introduce, condiciona, legitima, rechaza, premia y hasta determina el futuro de una colaboración particular.

Otro rasgo específico de las revistas es su temporalidad, es decir, su inevitable correspondencia a un *presente* específico. La característica heterogeneidad textual de la revista, así como su condición como medio de información periódica genera la presentación de muchos textos estrechamente vinculados a su contexto, y hasta algunos cuya validez está limitada al corto plazo o al ámbito particular al que pertenece la publicación. Me refiero, por ejemplo, a las noticias, los anuncios de eventos o actividades, los avisos de publicidad y toda esa serie de textos menores que le brindan el sabor de época al lector que se aproxima a la publicación como material histórico. Este tipo de información —imposible de hallar en los libros— enriquece la comprensión que todo estudioso busca tener sobre la energía social (cultural, política) de un período o medio determinado. En el caso del *Boletín Titikaka* son muchos los textos que se refieren a sucesos del momento considerados de interés para sus lectores. Por ejemplo, en junio de 1927, Churata publicó una nota de protesta contra el apresamiento de José Carlos Mariátegui, Jorge Basadre, Carlos Cox y otros intelectuales vinculados a *Amauta* («Pompas de jabón», *BT* 11: 4). Como es conocido, la revista de Mariátegui se vio obligada a interrumpir su edición a causa de la prohibición gubernamental. El comentario de Churata ilustra las relaciones entre el grupo intelectual de *Amauta* y el gobierno de Leguía:

en el curso del presente mes ha sido teatro este país de uno de aquellos sucesos pintorescos y típicos que dan mas excepcional colorido a nues-

tras 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 [sic].

Más adelante, Churata aprovecha para protestar por el anterior encarcelamiento de Luis E. Valcárcel, así como por la prisión de Esteban Pavletich y Serafín Delmar, quienes estando en Cuba habían sido detenidos por el gobierno de ese país. Posteriormente, continúan en el *Boletín* las acusaciones contra el gobierno cubano de Gerardo Machado cuando desde Venezuela, R. Guevara Pérez envía su denuncia de los múltiples delitos cometidos por aquel líder: disolución de la Universidad de la Habana, persecución del Grupo Minorista, masacres contra el Obreroismo Cubano y, finalmente, la desaparición de un estudiante venezolano famoso por sus protestas contra Juan Vicente Gómez, el entonces dictador de ese país («Un crimen de Gerardo Machado», *BT* 31: 4). Como puede verse, este tipo de textos permiten acceder a los sucesos que enmarcaban la cotidianeidad de la publicación del *Boletín*, y que en muchos casos influían en sus pronunciamientos ideológicos. La revista constantemente publica cartas, proclamas, noticias y protestas asociadas a los eventos políticos durante los años de su publicación. Asimismo, se anuncian eventos diversos como la «Primera Exposición de Pintura Titikaka» convocada por el comité de redacción de la revista, y que debía realizarse durante el invierno de 1929 (*BT* 28: 4). Pero la caracterización de la época —y en particular, del campo cultural en el que se movía el *Boletín*— también puede reconstruirse a partir de los anuncios publicitarios que se incluyeron en sus páginas. Aunque a diferencia de otras revistas similares, el *Boletín* no abundó en este tipo de avisos, todavía se puede apreciar la presencia de la publicidad como componente esencial de toda publicación periódica.

El aviso publicitario más popular de la revista está asociado al proyecto de reivindicación indigenista del *Boletín*. Me refiero a los constantes anuncios del profesor Julián Palacios, quien ofrecía sus servicios de enseñanza de las lenguas vernáculas. Cito aquí uno de ellos:

El profesor Julián Palacios R.

Ofrece enseñanza, por correspondencia, de los idiomas andinos Kichwa y Aymara; y se encarga de hacer traducciones.

Para pormenores diríjase al profesor, ciudad Puno, Perú, Sudamérica. c/o. Casilla 55

1-A82-No. 1-17

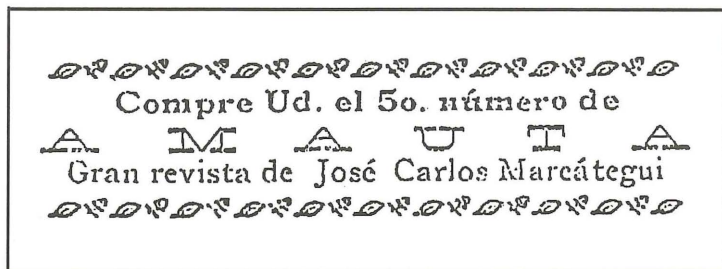
(BT 29:3)

Sin duda alguna, el *Boletín* era un lugar sumamente apropiado para el *marketing* de este tipo de servicios. No hay que olvidarse del gran desarrollo que tuvo la publicidad desde principios de siglo como componente característico de la vida moderna. Así, el lenguaje inconfundible de esta disciplina no deja de estar presente en las páginas de la revista, como en el caso del aviso de la Tipografía Fournier, que se promociona con frases como «Toda clase de trabajos modernos» y «Especialidad en impresiones nítidas» (BT 14: 2). Lo mismo ocurre en el anuncio de la Farmacia Ayala, «la mejor surtida», que señala: «Constante existencia de específicos selectos. Prontitud y esmero en la preparación de recetas» (BT 32: 4). Este mismo lenguaje comercial también se filtra a la propaganda de libros de la Editorial Titikaka, así como a la de las revistas que el *Boletín* estaba interesado en apoyar:

le hemos comunicado los varios
juicios pronunciados en américa i
europa sobre a n d e , nuestro po
emario puneño ¿lo ha leído usted?

C O M P R E L O

(BT 4:3)



(BT 6:1)

Como lo mencioné anteriormente, este tipo de textos le permiten al lector de hoy acceder a un interesante aspecto del proceso de producción del *Boletín*. Como en toda revista, la publicidad no era únicamente una manera adicional de asegurarse cierto apoyo financiero, sino también un mecanismo a través del cual se ratificaba a un determinado público consumidor.

6.2. Papel de las revistas en el proceso de modernización cultural latinoamericana

La vanguardia de los años veinte y treinta se caracterizó por ser un movimiento de ruptura que buscaba influir no sólo en el campo cultural, sino también en la vida cotidiana de los ciudadanos comunes y corrientes. En lugar de reconocerse como un fenómeno de elite —limitado a una porción bastante reducida de la sociedad— los vanguardistas erigían sus proclamas dirigiéndose al público en general, con el firme propósito de borrar los límites que tradicionalmente habían separado al medio artístico de la vida común. Fue así como el carácter agresivo de la vanguardia encontró en las revistas, pasquines, volantes, carteles y demás espacios textuales informales, el vehículo ideal para la divulgación de sus propuestas de ruptura del *status quo*. Precisamente, uno de los puntos de coincidencia de muchas de las agrupaciones vanguardistas de entonces era su insistencia en la necesidad de ampliar la definición misma de lo literario, para otorgarle categoría artística a toda una serie de textos, objetos y actividades entre los que se encontraban las revistas. Además, las revistas —especialmente

las de vida breve, corta extensión y asociación directa a un grupo vanguardista— representaban en sí mismas la obsesiva valoración de la novedad, el cambio constante, la velocidad y la consagración del presente que caracterizaron al espíritu de la época. Un ejemplo muy ilustrativo al respecto es la serie *Trampolín - Hangar - Rascacielos - Timonel*, nombres distintos de una misma revista que cambiaba su nombre en cada número y que se publicó en Lima entre octubre de 1926 y marzo de 1927. Por otro lado, en su reseña a *Semáforo* — revista mexicana publicada en Jalapa— el *Boletín* señala:

Acaso las publicaciones sintéticas, como este «Semáforo» y aún como el boletín que el lector tiene en sus manos, sean las típicas manifestaciones de periodismo moderno. No hay tiempo para más. Dos, tres ideas, expresadas en forma descarnada y vibrante, que se incrustan en el espíritu de la multitud y se reproducen en acciones. Pocas metáforas y el ojo deslumbrado del estudiante (con overol el estudiante es el símbolo de esta época) bastan para alegrarle el minuto y darle un principio de angelidad. No se concibe ya la poesía y la verdad buenas en el luengo periódico académico, en el sillón muelle de la biblioteca. La verdad al campo; la belleza a la vida. Estos periódicos mínimos vuelan ágiles sobre los surcos [sic]. (BT28: 4)

Desde los inicios del proceso de industrialización y desarrollo de los medios de comunicación que marcó las primeras décadas del siglo XX en Europa y en América (en desiguales proporciones, claro está), las revistas fueron adquiriendo una posición clave con respecto a la expansión de la denominada «cultura de masas». Los vanguardistas supieron aprovechar la posición mediadora de las revistas entre el arte y los medios de comunicación masivos para vehiculizar su proyecto de transformación social. Al propiciar una difusión mayor y más inmediata que la del libro, fue en ellas donde aparecieron los manifiestos, poemas y demás textos vanguardistas. También fue en ellas donde nacieron, crecieron, se divulgaron y murieron la mayoría de los movimientos de vanguardia de América y de Europa.³ Por esta razón, podría decirse

³ En Europa, por ejemplo, el dadaísmo se inició oficialmente con el manifiesto publicado en el tercer número de la revista *Dada* de Zurich en 1918. En el caso del futurismo, el primer manifiesto apareció en las páginas de *Figaro* en 1909, y posteriormente en la revista milanesa *Poesia* en 1910. En América Latina es famosa la anécdota sobre los inicios del ultraísmo argentino, cuando en 1921 sus militantes pegaron la hoja mural *Prisma* en las paredes de Buenos Aires. Algo similar ocurrió en el caso del estridentismo mexicano y su publicación *Actual*.

que los mismos libros de los escritores vanguardistas tuvieron un carácter secundario frente a las revistas. Por su naturaleza periódica, que presentaba novedades en intervalos determinados de tiempo, este espacio era el más adecuado para registrar al detalle las propuestas, debates y transformaciones que se generaban con frecuencia dentro de un mismo movimiento. Las revistas son así el testimonio más completo de la experimentación, la polémica y el parricidio cultural tan típicos de la militancia vanguardista.

En el caso específico de América Latina, las revistas jugaron un papel esencial en los inicios artísticos de quienes luego fueron las grandes figuras del vanguardismo continental. Por ejemplo, estando en París, Vicente Huidobro se vinculó al círculo futurista de la revista *Sic*, a la que también estaban relacionados poetas como Tristan Tzara, André Breton y Guillaume Apollinaire. Esta fue una etapa particularmente influyente en el posterior desarrollo poético de Huidobro, quien en 1919 se apartó de *Sic* y fundó la revista cubista *Nord-Sud* junto a Max Jacob y Paul Reverdy. Durante estos años, Huidobro viajaba a Chile con frecuencia, y así difundió las novedades vanguardistas de Europa y desarrolló el creacionismo a través del establecimiento de diversas revistas en su país. Por su parte, Jorge Luis Borges participó activamente en varias revistas ultraístas españolas, entre ellas *Grecia*, donde pueden rastrearse los orígenes de este movimiento. Al regresar a Buenos Aires, Borges fue agente decisivo para el desarrollo del vanguardismo en la Argentina. Su labor en revistas como *Proa* y *Prisma* fue fundamental. Como éstos, muchos otros intelectuales latinoamericanos se vincularon a revistas de la Europa vanguardista para luego sembrar las raíces del fenómeno de renovación cultural de regreso a América. Entre ellos, podría nombrar a Gironde, Vallejo, Asturias, Uslar Pietri y Mariátegui.

Una de las más importantes funciones de las revistas de vanguardia fue la de conectar a Europa y a América en una red de intercambio cultural que superaba distancias y barreras nacionales. No se trataba en lo absoluto de un nuevo fenómeno, sino de la intensificación de las comunicaciones entre dos continentes que desde la colonia estaban habituados a conocerse por medio de las publicaciones periódicas. En América Latina, las revistas siempre fueron las principales arterias

a través de las cuales la intelectualidad y la aristocracia en general se mantenían al día de lo que sucedía en Europa. Particularmente en el campo cultural, el colonialismo pudo así asegurar su desarrollo.

La época virreinal se caracterizó por las gacetas informativas (mayormente publicadas en América) a través de las cuales las ciudades capitales como Lima, México o Bogotá se nutrían de los gustos y de las últimas novedades de las artes europeas. Posteriormente, revistas de otro tipo como el *Mercurio Peruano*, por ejemplo, tuvieron un papel decisivo en el desarrollo de la conciencia criolla que motivó las guerras de independencia. Más allá de administrar y propagar las importaciones culturales, estas revistas se dedicaron a estudiar y difundir asuntos relacionados a sus propios «países», motivando así el desarrollo de una suerte de *protonacionalismo* que fue separándose cada vez más de la metrópoli. Una vez lograda la independencia, las revistas culturales tuvieron un importante rol al registrar «la respiración diaria de las letras» (Martínez 1990: 13) y conectar a la intelectualidad en ambos lados del Atlántico. Publicaciones como *Biblioteca Americana* (1823) y *Repertorio Americano* (1826-27), dirigidas desde Londres por Andrés Bello y Juan García del Río, respectivamente, fueron ejes fundamentales para la comunicación intelectual entre Europa y América. Si bien el servir de canal de comunicación entre ambos continentes muchas veces implicaba la dominación cultural europea, el discurso de estas revistas se manifestaba en pro de la independencia intelectual latinoamericana. Así, publicaron textos como «Alocución a la poesía» o «Agricultura en la zona tórrida», de particular importancia en cuanto a la afirmación independentista.

Sin embargo, y a pesar de la tradición en el papel jugado por las revistas como agentes conectores intercontinentales, fue a partir del modernismo cuando las publicaciones de este tipo se multiplicaron significativamente, y, sobre todo, diversificaron la dirección de sus importaciones intensificando la recepción de la producción intelectual latinoamericana en Europa. De esta manera, los latinoamericanos no fueron los únicos en *cosmopolitizarse* a través de las revistas. Figuras de renombre en España, como Valera y Unamuno, desarrollaron su admiración por la producción modernista latinoamericana gracias a lo que podían leer en las revistas. Muchas de éstas venían direc-

tamente desde América, mientras que otras se publicaban en la misma Europa gracias a la presencia de un buen número de intelectuales latinoamericanos en el viejo continente. Por ejemplo, la labor iniciada por Darío con la publicación de *La Revue de Deux Mondes* fue continuada entre 1922 y 1932 por un grupo de latinoamericanos y franceses que publicaron en París la *Revue de l'Amérique Latine*. Bajo el énfasis en la latinidad como factor de unificación entre Francia y América Latina, esta revista se dedicó a estudiar y difundir en Europa los movimientos culturales latinoamericanos. Así, se tradujeron y se publicaron en francés textos de Darío, Martí, Gutiérrez Nájera, Ibarbourou y Quiroga. Alrededor de trescientos autores latinoamericanos vieron sus textos publicados en la *Revue de l'Amérique Latine* a lo largo de sus diez años de existencia (Castillo de Berchenko 1991: 22). Otra muestra de la activa comunicación intercontinental fue la actividad realizada por el semanario italiano *La Fiera Letteraria*. Entre 1927 y 1930 esta publicación mostró un notable interés por la producción literaria de América Latina publicando traducciones, entrevistas y reseñas de las revistas latinoamericanas del momento. El mismo Alejandro Peralta publicó y fue extensamente elogiado en las páginas de *La Fiera Letteraria* (Melis: 1991).

El crítico Angel Rama ha señalado que fue a partir del modernismo cuando nació un verdadero «sistema literario latinoamericano», gracias a la comunicación interna entre las diversas áreas del continente. Revistas de Cuba, Venezuela, Perú, México, Argentina y Uruguay fueron instrumentos claves en el proceso de modernización de las comunicaciones en el campo cultural. Lo más importante fue que este tipo de publicaciones creó un público propiamente latinoamericano que asumió su literatura a través de su lectura en América Latina. Por otro lado, la activa producción y circulación de revistas desarrolló el interés de los mismos latinoamericanos por la producción artística e intelectual de su propio continente.

Todo esto tuvo como resultado que ya no se concibiera a Europa como el lugar desde donde siempre se esperaba que vinieran los cambios y las nuevas propuestas estéticas. A través del mutuo conocimiento y de la difusión de las revistas a escalas más locales, lo que se estaba proponiendo era un sistema de canonización alternativo.

Así, en muchos casos, la formación y el establecimiento de juicios valorativos no necesariamente tenía que venir de los centros culturales hegemónicos. Precisamente, ésta era una de las funciones principales de una revista de provincia como el *Boletín Titikaka*, que actuaba como tribuna de exposición para la obra de una serie de figuras que muchas veces no llegaban a las antologías, y que así se agenciaban oportunidades de visibilidad. Publicaciones de esta naturaleza contribuyeron a mostrarle la producción nacional a un público lector que anteriormente había estado demasiado acostumbrado a leer mayormente textos europeos. Además, la labor de las revistas no sólo salvaba del anonimato a autores cuyos libros no alcanzaban amplia difusión, sino que también era fundamental en la preparación de antologías, rescatando la obra de autores que por diversas razones muchas veces no podían publicar libros. De esta manera, la literatura latinoamericana fue ganándose el prestigio y la atención de un lector que también se concebía en términos continentales. Como lo subrayó Fernández Retamar, el alto grado de intercomunicación continental que se inició durante el modernismo y se intensificó con la vanguardia fue la base fundacional de la autopercepción de un continente cuya literatura era la mejor prueba de la existencia de una América Latina como conciencia colectiva por encima de las variantes nacionales. El espacio comunitario del campo cultural latinoamericano logró entonces su pleno desarrollo.

Finalmente —y con respecto del período de modernización cultural continental que va desde el modernismo a la vanguardia—, es importante reparar en un tipo de figura intelectual que parece estar íntimamente asociada a la actividad cultural promocionada por las revistas. Se trata del surgimiento, en diversos puntos del continente, de promotores culturales que supieron activar la vida intelectual de su medio y tuvieron una posición de líderes en cuanto a la renovación del campo cultural. En el caso del *Boletín Titikaka* me refiero a Gamaliel Churata, y extendiéndome a otros grupos y revistas podría nombrar a José Carlos Mariátegui (*Amauta*), Victoria Ocampo (*Sur*), Joaquín García Monge (*Repertorio Americano*) y Evar Méndez (*Martín Fierro*), entre muchos otros. A pesar de sus distintas filiaciones estéticas o posiciones ideológicas, todos éstos coincidieron en

ser gestores en la formación de una suerte de «comunidad de cultura».⁴ Desde sus distintas posiciones, las revistas que dirigieron crearon una dinámica en la que la interacción entre lo publicado, el público y el contexto socio-cultural que los enmarcaba era bastante intensa. Estos personajes actuaron como agentes mediadores entre sus propias revistas y otras publicaciones similares, y a la vez entre éstas y toda la variedad de discursos que cohabitaban su contexto ideológico, social y cultural. Así, se convirtieron en figuras claves de su época. Además, la publicación de una revista y el liderazgo de su grupo productor era sólo una de las facetas de su labor, cuya importancia en el desarrollo de las letras y las ideas en sus países fue fundamental. Como lo expuse al inicio de mi trabajo, desde muy joven Churata fue un agitador cultural que desarrolló el ambiente literario en Puno (su labor como bibliotecario fue fundamental para esto), y sus alcances como maestro y líder de la más brillante generación de intelectuales puneños del siglo XX no estuvieron en lo absoluto limitados a su papel de director del *Boletín Titikaka*. Lo mismo ocurrió en el caso de las otras figuras que he nombrado como ejemplos, a menor o mayor escala. Ya que todas estuvieron directamente vinculadas al desarrollo de una (o de varias) revistas, lo que me interesa es plantear la relación entre el hecho de fundar o dirigir una revista y el desarrollo de este tipo de personalidades culturales. Quizás por todas las actividades que implica la organización y el mantenimiento de una publicación periódica es que se puede afirmar que las revistas son piezas claves en la formación de un determinado tipo de intelectual, destinado a ser uno de los protagonistas principales del desarrollo artístico y/o ideológico de su medio. La revista brinda un espacio de visibilidad difícilmente alcanzable de otra manera y, a la vez, le impone a su director(a) una serie de responsabilidades que lo(a) hacen pieza decisiva en la conformación del discurso de su época.

⁴ Este término lo rescata Hiber Conteris (1968: 30) de la *Sociología de la literatura* de Escarpit, para describir un núcleo asociativo de productores y público lector que se reconocen, a través de distintos signos de identificación (un enfoque, una terminología, etc.), como miembros de una misma comunidad de intereses.

6.3. La cosmopolitización del *Boletín Titikaka*: colaboraciones externas y red de canje

Describir toda la vasta red de conexiones establecidas por el *Boletín Titikaka* con revistas, periódicos, asociaciones de artistas e intelectuales y colaboradores individuales, puede resultar bastante abrumador. Más difícil aún es rastrear las posibles razones que tuvo la revista de Puno para vincularse a unos o a otros, o las causas para la ausencia de algún nombre o grupo clave en sus páginas. Sin embargo, registrar la mayor cantidad de información posible sobre la extensa red de textos y autores vinculados al *Boletín* es un componente fundamental para reflexionar sobre la importancia lograda por esta pequeña revista de Puno en el contexto de la discusión artística e ideológica que se estaba llevando a cabo a fines de los años veinte en América Latina.

Las dimensiones del *Boletín* se miden en gran medida a partir de su diálogo intertextual con grupos y personalidades más allá de sus fronteras. Como parte de su propio discurso de modernización, la revista intentaba abolir las distancias espaciales y las dificultades en la obtención de libros gracias a medios alternativos de intercambio cultural como el canje de revistas, la recepción de colaboraciones y la reseña de libros. El canje no sólo era la principal vía de distribución del *Boletín*, que de esta manera se hacía visible en otros medios, sino también la manera como éste se mantenía al día con las novedades del campo. Esta práctica le daba a la revista un alcance bastante cosmopolita, al cual nunca hubiera podido acceder desde la alejada y marginal ciudad de Puno. Así, el canje actuaba como una suerte de *urbanización por correspondencia* por medio de la cual el *Boletín* lograba salvarse de las condiciones periféricas reales de su ubicación geográfica. Este fenómeno niega de manera rotunda la supuesta inconexión entre las vanguardias literarias latinoamericanas, premisa que por mucho tiempo asumió que éstas simplemente se limitaban a absorber lo que venía de Europa. Con sus abundantes reseñas y colaboraciones, así como con su canje con más de ochenta revistas del continente y de Europa, el *Boletín* sirve de prueba para lo que varios críticos se han esforzado en reclamar: la dispersión física entre los vanguardistas latinoamericanos nunca fue un obstáculo para la

discusión y propagación de sus intereses comunes. Las antologías, los canjes de libros y sobre todo las revistas, ubicaban a todos en un mismo espacio intertextual. Por otra parte, la activa y rápida comunicación promovida por estas publicaciones permitía que mecanismos como la comparación o la crítica actuaran en beneficio de un proceso de socialización cultural bastante avanzado. La consideración de Nelson Osorio (1981: 247-248), quien describe a las vanguardias latinoamericanas como un archipiélago y no como islas inconexas, capta muy bien la dinámica que voy a describir aquí.

Para realizar esta tarea, he considerado apropiado registrar todas las revistas que canjearon con el *Boletín*, todos los libros que se reseñaron y todos los colaboradores cuyos textos (o ilustraciones) se publicaron, en el apéndice que incluyo al final de mi trabajo. Por razones de espacio (y también porque no lo considero necesario), en este capítulo no voy a comentar la relación con cada una de estas revistas o con cada autor, texto o ilustración en particular; me limitaré más bien a exponer sobre las relaciones que considero de mayor importancia y trascendencia para la configuración del *Boletín* como participante de las discusiones estético-ideológicas más importantes durante sus cuatro años de vida. Sé que corro el riesgo de la arbitrariedad en mi selección de los datos sobre los que voy a ampliar, así como en la de los que simplemente consideraré como entradas informativas en el apéndice. De cualquier manera, espero poder contribuir a la visualización y comprensión de una especie de mapa del espacio latinoamericano en este importante período de su desarrollo artístico e intelectual.

6.3.1. *El diálogo con Lima*

En este punto es fundamental extenderme un poco sobre las relaciones del *Boletín Titikaka* con *Amauta* y con Mariátegui en particular. Diversas fuentes revelan la profunda admiración de Churata y del grupo Orkopata por la labor de Mariátegui. Al comentar sobre *Amauta*, el *Boletín* no sólo califica a su director como «un apóstol»,

sino que reconoce a la revista como un hito en el pensamiento peruano, afirmando que «por sus páginas pasan todas las inquietudes de América y en ellas también se revisan todos los problemas del mundo» (BT 27: 4). No hay que olvidar que durante estos años Churata era agente de *Amauta* y de la Editorial Minerva en Puno. Por lo mismo, el vínculo con Mariátegui estaba asegurado, y la frecuente correspondencia entre los directores de ambas revistas muestra la consanguinidad que existía entre ambos proyectos.

A través de las cartas, uno puede seguir el desarrollo de las relaciones entre Churata y Mariátegui para luego cotejar sus efectos en ambas revistas. Por ejemplo, en una carta Churata le expresa a Mariátegui su deseo de que algunos miembros de su grupo publiquen en *Amauta*, revista que tenía mayor difusión que el *Boletín* (Mariátegui 1984: II, 384). Específicamente le sugiere los nombres de Mateo Jaika (Víctor Enríquez) y Diego Kunurana, y pocos meses después, «Relatos aimaras», de Jaika, aparece en *Amauta*.⁵ En general, el apoyo editorial de Mariátegui frente al grupo fue significativo; en *Amauta* son constantes las colaboraciones de Alejandro Peralta, del mismo Churata, de Inocencio Mamani y de otros miembros de Orkopata. Sin embargo, resulta interesante saber que Churata le manifestó su sorpresa a Mariátegui por haber ignorado a *Ande* en su ensayo «El proceso de la literatura».⁶ Por lo tanto, uno podría preguntarse si este reclamo no afectó el juicio emitido por el *Boletín* a los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* cuatro meses después (BT 30: 4). Si bien al reseñar la obra principal de Mariátegui el *Boletín* reconoce repetidas veces su importancia y manifiesta el apoyo absoluto a la propuesta de solución del problema indígena «dentro de principios marxistas», sí expresa ciertas reservas sobre el ensayo dedicado a la literatura peruana. La reseña afirma, en plural, que los responsables del *Boletín* no están de acuerdo con la opinión

⁵ *Amauta* 18 (Octubre de 1928).

⁶ La carta donde Churata hace este reclamo no se encuentra en la edición de la *Correspondencia* de Mariátegui, ya que fue encontrada después de la publicación del volumen. Solo he podido acceder a un fragmento de este documento (que data de enero de 1929), que se encuentra citado en Badini (1991-92: 99).

generalizada que considera al séptimo ensayo como el mejor del libro, ya que según lo que se expone allí, en lo respectivo «al aspecto novísimo» de la literatura peruana, «quedamos atrasados en veinte años». ¿No sería ésta una manera de aludir a la obra de autores que Mariátegui dejó de lado, entre ellos la de Peralta?⁷

Otro dato que resulta curioso es que la sección «Libros y Revistas» de *Amauta* nunca reseñó al *Boletín*, cuando por lo general dicho espacio se dedicaba a promocionar las publicaciones de diversos grupos con los que mantenía contacto. Sin embargo, no parece que las relaciones entre Churata y Mariátegui se hubieran deteriorado a partir del reclamo del director del *Boletín* o de la reseña a los *Siete ensayos*, ya que durante el año de 1929 Churata continúa publicando en *Amauta*, e incluso Mariátegui envía un texto de crítica literaria al *Boletín* (BT 32: 1).⁸ A esto se le añade la demostración más notable del respeto y la admiración de la revista puneña por el director de *Amauta* expresada en el número de homenaje a raíz de su muerte (BT 34). No sólo se trata del único número monográfico y de homenaje que alguna vez editó la revista, sino que éste es un verdadero reconocimiento a la obra y la labor educativa de Mariátegui, a quien se elogia con verdadera exaltación. Además, en este número colaboran no sólo muchos de los intelectuales vinculados al *Boletín*, sino también los estudiantes y profesores puneños, quienes presentan diversos textos recordatorios.

A pesar de la crítica contra los indigenistas hecha por Luis Alberto Sánchez en su famosa polémica con Mariátegui en 1927, el *Boletín* reconoce la importante posición que Sánchez ya tenía en la escena cultural e ideológica de la época. Así, luego de haber reseñado bastante positivamente *Se han sublevado los indios* (BT 29: 4), el *Boletín*

⁷ Cabe anotar, sin embargo, que Mariátegui se expresó muy positivamente de *Ande* en el comentario suyo que aparece en el *Boletín*: Su libro es la más afinada e inspirada 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 (BT 3: 2).

⁸ El texto trata sobre la novela *El cemento* del escritor ruso Fedor Cladkov. Conforme a la radicalización del pensamiento mariáteguiano a partir de 1928, el texto es un elogio del «realismo proletario y de las premisas ideológicas que guían a este tipo de literatura».

reproduce todo un capítulo de *La literatura peruana*, cuyo primer tomo apareció en 1928 (BT 30: 2-4). Este fragmento, al que la revista le da el título de «La Sierra», aparece en el mismo número en el que se califica a esta obra de Sánchez como «libro de primer orden, que honra a la bibliografía americana» (BT 30: 4). Asimismo, y en el contexto de las fuertes rivalidades, tensiones y resentimientos entre los intelectuales de la costa y los de la sierra, se califica a Sánchez como «un costeño inteligente y culto» respecto de las cuestiones andinas. Esto sin lugar a dudas deja en claro el respeto y la simpatía que tuvo la revista puneña por el futuro líder aprista. De manera similar, en su comentario a *Ande* (BT 4: 3) Sánchez premia el indigenismo de avanzada de Peralta comparándolo con el de predecesores como Melgar, al que no considera auténtico.

Por otro lado, Magda Portal, Serafín Delmar (Reynaldo Bolaños), Federico Bolaños y Julián Petrovick —cuatro de los vanguardistas más activos de esos años— tuvieron bastante presencia en las páginas del *Boletín*. Como es conocido, Portal y Bolaños habían co-dirigido *Flechas*, la primera revista peruana que se proclamó vanguardista. Posteriormente, Portal y Delmar dirigieron *Rascacielos*, etapa de la serie *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel*, en cuya aparición los hermanos Peralta participaron directamente firmando su manifiesto «Bandera» (Osorio 1988: 193). El *Boletín* reseña *Rascacielos* (BT 7: 4) y aprovecha para emitir sus juicios sobre algunos de los poetas e intelectuales limeños que publicaban en sus páginas:

delmar es demasiado peligroso para dirigir revista revolucionaria en lima - y conste que lima prohijó esa arista de pórvido que es prada - tal genial poeta que es eguren - a magda superior y distinta tan llena de espíritu 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 crucesitas sepulcros blanqueados) hombre recio poesía máscula palabra gruesa y una catapulta tejida de nervios [...]

En este fragmento llama la atención la mención a Chocano, pues la controversia en torno a su papel como el *poeta nacional* fue una de las características de la dinámica del campo cultural peruano del momento. Chocano contaba con el favor del *Boletín*, al que le interesa publicar su juicio sobre *Ande* («La palabra de Chocano» [BT 2: 2]) presentándolo

como el pronunciamiento de una gran autoridad. Allí Chocano califica a Peralta como «un gran Poeta incaico» cuyo libro produce «una emoción vernácula» que «promete la fundación de un nuevo Imperio en nuestra lírica». A pesar de las diferencias entre Chocano y muchos de los vanguardistas de entonces (incluso varios vinculados al *Boletín*, como Mariátegui), resulta interesante que el autor de «Alma América» gozara de una recepción tan positiva en la revista puneña.

Pero volviendo a los poetas de *Rascacielos*, a pesar de haber tenido que salir del país por cuestiones políticas, Portal, Delmar y Petrovick continuaron presentes en la vanguardia peruana a través de sus colaboraciones a distintas revistas y del seguimiento que los mismos peruanos hicieron de sus pasos. Desde Santiago de Chile, Petrovick colaboró con el *Boletín* y le hizo llegar su poemario *Naipe adverso*, reseñado por Peralta (BT 33: 3). Desde México, Delmar y Portal colaboraron extensamente con poemas, proclamas y otros artículos. Asimismo, el *Boletín* siguió cuidadosamente las obras publicadas por estos autores tanto en Lima como en el extranjero, reseñándolas y promocionándolas constantemente. Los poemas de Federico Bolaños también aparecieron en la revista puneña. Aunque ningún poema suyo apareció en el *Boletín*, José María Eguren estuvo presente en sus páginas a través de un comentario a *Ande* (BT 5: 1). Incluso antes de la publicación de *Ande*, Eguren ya tenía contacto con Peralta, y a esto alude en un comentario muy positivo a la obra del puneño:

Hace pocos años, a la primera lectura de sus poemas, pensé que llegaría Ud. a las cumbres altas, y no me ha 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.

Algunos números más adelante, la revista usa como carátula la reproducción de un *linoleum* de René Magariños Usher que lleva por título «peregrín, cazador de figuras» (BT 25: 1).

Una importante revista capitalina con la que el *Boletín* mantiene contacto es *La Sierra*. Editada en Lima, ésta se dedicaba a promocionar la producción de la región serrana, combatiendo así el centralismo editorial. La Sierra estaba dirigida por Guillermo Guevara,

un cusqueño con conexiones en el parlamento de la época, y cuyo hermano era representante del Cusco. Precisamente, el *Boletín* comenta una visita hecha por Guevara a la ciudad de Puno, alabando el discurso que pronunció «llamando a las juventudes andinas a la gran lucha por la reivindicación de los ideales culturales del ande, y, sobre todo, sustentando la necesidad de organizarse para responder al momento histórico» (BT 27: 2). Sin embargo, a pesar de lo que podría deducirse de este comentario, la revista era algo conservadora, y aunque en un momento manifestó su aprecio por Mariátegui, luego polemizó con sus posturas. Colaboraban con La Sierra intelectuales de renombre en la época como Antenor Orrego, Emilio Romero y Jorge Basadre.

Finalmente, no quisiera pasar a la siguiente sección sin comentar la presencia de Carlos Oquendo de Amat en las páginas del *Boletín*. Aunque puneño de origen, Oquendo desarrolló su carrera poética en Lima, donde residió la mayor parte del tiempo durante los años de publicación del *Boletín*. En marzo de 1929, poco antes de afiliarse al Partido Comunista Peruano y dejar de publicar poemas, Oquendo colaboró al *Boletín* con «Film de los paisajes» (BT 28: 3). Sin embargo, no deja de llamar la atención que, dada la naturaleza de sus poemas, su origen puneño y sus regulares viajes a esta región (además de las relaciones que mantuvo con los miembros de Orkopata), Oquendo sólo publicara un poema en el *Boletín*. A pesar de que se ha afirmado que nunca hubo tensiones o polémicas significativas entre Oquendo y Churata,⁹ resulta interesante rescatar la «nota» escrita por el director del *Boletín* a propósito de cierto comentario de Oquendo, quien había dicho que Alejandro Peralta debía liberarse de las fuertes influencias de Gironde en su poesía. Cito aquí un fragmento del texto de Churata:

poeta amat - peralta y gironde son dos sustancias tan diversas como el pallar (de orejas) y la hoja de parra que más si le compara al chuño de los

⁹ En su biografía de Oquendo de Amat, José Luis Ayala (1998) describe las relaciones entre el poeta y diversos miembros de Orkopata. Ayala se preocupa por aclarar que no se produjo ninguna polémica o distanciamiento literario o político entre Churata y Oquendo, a pesar de que el autor de *5 metros de poemas* no participaba del furor indigenista del director del *Boletín*, ni tampoco de su interés en los idiomas vernaculares y en su activismo en pro de la reivindicación del indígena.

ANDES - los abrazos que usted ha visto no existen en otra parte que en su imaginación y no pueden existir porque peralta es un poeta personal cuando gironde es un admirable espíritu millonario de virtud consubstancial el cual por vecindad e idiosincracia anda de <brazo> con ramón el piruetero y luego (se lo digo en secreto) porque el autor de <ANDE> no conoce de gironde sino una caligrafía de universitario que graficó sin duda estupenda belleza que dios guarde y para <abrazos> sería exceso de telepatía [...]

la poesía de <ande> es inédita es el esfuerzo que salvó de catástrofe inminente la auténtica poesía indoamericana como dijo pavletich en méxico -

en forma y esencia la poesía de ANDE es doncella de penetrante doncellez dionisiaca (BT 7: 4)

Como puede observarse, el ferviente deseo de Churata de legitimar a *Ande* como el mejor y más novedoso poemario de esos días es lo que motiva reacciones y juicios de este tipo, donde dominan la subjetividad y cierta agenda personal. Por eso, tuviera o no efecto alguno la presencia de Oquendo en el *Boletín*, este tipo de anécdotas son interesantes de recuperar para sentir la fuerza con que se vivía entonces la literatura.

6.3.2. *Las conexiones en provincias*

Una de las preocupaciones principales del *Boletín Titikaka* fue la de conjugar horizontalmente la oferta textual capitalina con la que se ofrecía desde las provincias. Con esta labor se intentaba «suprimir la acción absorbente del centralismo para repartir en el resto del país el beneficio del presupuesto» (BT 25B: 2). El objetivo fundamental de los responsables del *Boletín* fue mostrar la existencia de un circuito de intelectuales provincianos que, como ellos, exigían la descentralización editorial como elemento necesario para la modernización.

De la región sur-peruana, la revista más importante que canjeaba con el *Boletín* era *Chirapu*, órgano del grupo Los zurdos de Arequipa. Las colaboraciones de su director, el ayacuchano Antero Peralta Vásquez, son bastante frecuentes y merecen ser comentadas. Estas comienzan con el ensayo «Indoamericanismo estético» (BT 14: 2), que tiene un formato bastante novedoso en el que no sólo la ortografía

y la tipografía presentan rasgos vanguardistas, sino que el texto mismo se corta varias veces para introducir frases o citas enmarcadas en recuadros, como si se tratara de avisos de publicidad. Por ejemplo, uno de los comentarios más interesantes del texto aparece de esta manera:

El arte vanguardista de hoy, examinado con cuidado, ofrece, en primer término, un doble aspecto. Por un lado, lucha contra el modo i forma del pensar europeo i trata de forjar su personalidad, i por otro, frente a la cuestión social del mundo, encarna un apostolado: el de la justicia.

I esto es mucho

En cuanto al primer aspecto del arte vanguardista al que se alude, este fragmento continúa una afirmación anterior sobre el papel fundamental del «neo indio» en la apoteosis del arte indoamericano. Esta personalidad que, según Peralta, se está tratando de forjar, también es vista con el optimismo tipo Vasconcelos tan frecuente en el discurso del *Boletín*. Por otro lado, la alusión al «apostolado de la justicia» entronca con la idea de la vanguardia como fenómeno ideológico: la reivindicación de los oprimidos. De esta manera, un texto como éste se vuelve muy representativo para entender la programática del *Boletín*.

Posteriormente, de Peralta Vásquez se incluye un poema y un texto bastante extenso titulado «Por la humanización del vínculo sexual» (BT 30: 1). Churata lo presenta con una elogiosa introducción, aclarando que se trata de un capítulo de la tesis que presentó su autor para graduarse de abogado. Sin embargo, y a pesar de su título, el ensayo muestra el estado primitivo en el que todavía se encontraban los estudios sobre la población indígena, así como la enorme cantidad de prejuicios y afirmaciones racistas que se manejaban incluso dentro de tribunas indigenistas como el *Boletín*. Finalmente, cabe recordar

que Peralta Vásquez es el autor de «Adán», la original narración que comenté a finales del capítulo 4.

Volviendo al contexto arequipeño, varios activos vanguardistas de esta región colaboraron extensamente con la revista de Puno. Entre ellos, César Atahualpa Rodríguez; poeta muy cercano a Churata y a quien el director del *Boletín* reconoció como uno de los «valores continentales» producidos por Arequipa (BT 25B: 2). Como el puneño, Rodríguez fue autodidacta y también director de la biblioteca municipal de su ciudad. Habiendo sido miembro de agrupaciones poéticas como Colónida y posteriormente Aquelarre, Rodríguez fue uno de los primeros en comentar la poesía de *Ande*. En su comentario —más bien una carta dirigida a Alejandro Peralta— Rodríguez aprovecha para exponer extensamente sus propias ideas sobre la naturaleza de la vanguardia latinoamericana, a la que premia por recrear el pasado y humanizar al arte vía el retorno a «las fuentes primitivas» (BT 3: 1). A la vez, este texto ilustra muy bien el cambio que promovía la nueva estética con respecto de los antiguos rigores de la rítmica poética. Rodríguez valora la libertad y la individualidad del poeta, quien, según él, no debía sentirse inhibido por ningún tipo de restricción técnica. En este punto, el tono de sus afirmaciones revela bastante bien el deseo de los vanguardistas de ser percibidos como auténticos revolucionarios del arte:

Para el poeta rubendariaco la música poética consistía en silabear los versos en cantidades arbitrarias, pero guardándose siempre de no alterar el módulo rítmico, que era, en efecto, la mónada silábica. Este sincronismo fonético, mal llamado música, fué por lo fácil y acariciador, el deleite de nuestros antepasados, que se habían acostumbrado a ser meros resonadores auditivos, y no lo que se propone que sea el hombre moderno el poeta de avanzada: un creador de su propia sensación estética. [...] De mero repetidor de compases sincrónicos, el poeta ha de pasar a ser un armonista consciente de su percepción musical [sic]. (BT 3: 1-2)

Como puede verse, en este tipo de comentarios Rodríguez despliega esa actitud parricida tan propia de los vanguardistas; actitud con la que buscaban consagrar su originalidad y su valor como legítimos fundadores de un nuevo arte.

Entre otras colaboraciones de Arequipa están las de Guillermo Mercado, Alberto Guillén y Alberto Hidalgo. Este último —conside-

rado por Monguió (1954: 66) como el escritor de «mayor agilidad vanguardista» de esos años— sólo envía un poema desde Argentina (lugar donde residía), pero su presencia en la revista es notable gracias a las constantes reseñas de sus poemarios hechas por Alejandro Peralta. El autor de *Ande* premia la publicación de *Tu libro, Química del espíritu, Simplismo, Los sapos y otras personas y Descripción del cielo*, llamando a su autor «guión del ARTE NUEVO en Peru [sic]» (BT 6: 3) y «bandera de exaltación en el nuevo frente de las juventudes de américa india» (BT 23: 2). Además, el *Boletín* canjeaba con *Pulso*, la revista dirigida por Hidalgo desde Buenos Aires. La reseña a esta revista valora su aporte como órgano informativo de las novedades poéticas de Argentina, ya que, como dice, «desfilan por sus páginas los escritores de *Martín Fierro* y *Proa* junto a otros nuevos valores» (BT 28: 4). Como es bien sabido, Hidalgo estaba muy involucrado en la escena vanguardista argentina, llegando incluso a ser co-autor (junto a Borges y Huidobro) de la más importante antología poética de esos días; el *Índice de la nueva poesía americana*. Este clásico de la vanguardia latinoamericana, pieza clave en la transnacionalización del arte nuevo a nivel continental, también fue reseñado por Alejandro Peralta en el *Boletín*. Entre una serie de frases celebratorias, lo interesante es que la reseña de Peralta busca darle la mayor parte del crédito a Hidalgo, cosa que podría tener más que ver con cierto nivel de clientelismo y/o nacionalismo que con un reconocimiento serio y objetivo. Habiendo calificado al *Índice...* como «labor que hidalgo acometió», Peralta concluye afirmando muy vanguardistamente: «<índice> quedará como un boquete. Ya puede la burguesía literaria inclinarse ante la irrupción formidable del ARTE NUEVO» (BT 6: 3).

Como lo desarrollé ampliamente en el tercer capítulo, la presentación de los postulados del indigenismo cusqueño es pieza fundamental en el *Boletín*. Pero sorprendentemente, más allá de lo planteado por Valcárcel y García, son pocas las colaboraciones de cusqueños o el canje con revistas de esta parte del país. Lo único que valdría la pena resaltar es el nombre de Guillermo Mercado, quien envía varios poemas al *Boletín* y cuyo libro *Un chullo de poemas* es reseñado positivamente por Peralta (BT 21: 1).

Por otro lado, de la actividad cultural del norte peruano el *Boletín* se preocupa por resaltar la figura de Nasario Chávez Aliaga, cuyo libro

Parábolas del ande fue publicado en Cajamarca en 1928. Chávez Aliaga era un poeta y periodista colaborador de *Amauta*, y según el *Boletín*, también fue «el iniciador de un valioso movimiento ideológico en Cajamarca» (BT 33: 3). Esto es precisamente lo que se valora en la reseña a *Parábolas del ande*:

Resulta halagador notar su advenimiento porque con él le ha nacido una nueva voz a nuestra poética: la voz del Ande sublevado.

[...]

Con este vibrante poeta el indio deja de ser un elemento para la exportación, una curiosidad arqueológica, un matiz en la gama del arte americano, para asumir carácter, presencia actuante[...] (BT 33: 3)

La reseña concluye diciendo que el libro de Chávez Aliaga afirma los ideales del *Boletín*, y que por eso cuenta con todo el apoyo de «los indios del Titikaka» (BT 33: 3). Por otro lado, en cuanto a su origen y a sus actividades en el famoso «grupo de Trujillo», podría mencionar aquí a César Vallejo, pero aclarando que sus colaboraciones llegan al *Boletín* desde París. Refiriéndose a *Ande*, Vallejo le expresa a Peralta: «su libro me ha emocionado de la emoción de mi tierra» (BT 2: 2). Posteriormente, aparecen en la revista dos de los poemas de *Trilce*, y la presencia de Vallejo se intensifica con el comentario hecho por Churata a su artículo «Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero» (BT 10: 4).

Para terminar con las relaciones del *Boletín* en el norte, quisiera comentar el canje con la revista *Attusparia* de Huaraz. Además de reseñarla alabando a los «cuatro muchachos viriles y de talento» que la co-dirigían (Alejandro Tafur, Federico Ramírez, Guillermo Guzmán y Nicolás Gonzáles), el *Boletín* reproduce el manifiesto que marca su inicio. Este texto muestra claramente un interés compartido entre muchas de las revistas provincianas que se presentan en el *Boletín*: el propósito de descentralizar la cultura e impulsar la producción regional. Dice el manifiesto:

La aceptación que ATTUSPARIA ha tenido en Ancash y en algunos departamentos del norte nos revela que la aspiración regionalista está lejos de ser una esperanza lejana para convertirse en un verdadero problema de imperativa y próxima solución. Por eso nos permitimos solicitar colabora-

ción para las páginas de nuestra revista a la vez que apoyo moral, lo que habrá de alentarnos en la árdua labor emprendida.

Con este motivo significamos la simpatía intelectual de los camaradas de ATTUSPARIA [sic]. (BT 15: 4)

A partir del apoyo a publicaciones como ésta, es posible observar cómo el *Boletín* buscaba conjugar en sus páginas la presencia de figuras de prestigio (cuyas colaboraciones servían como mecanismo de legitimación), con el apoyo a las iniciativas de jóvenes menos conocidos que, de otra manera, no habrían alcanzado mayor visibilidad. El objetivo de rescatar lo que se producía en la «periferia» se convirtió así en una de las bases de su labor descentralizadora.

6.3.3. *Las conexiones internacionales*

6.3.3.1. México, Centroamérica y el Caribe

Así como el *Boletín* servía de espacio de presentación de la producción cultural peruana de la capital y las provincias, éste buscaba *cosmopolitizarse* a través de sus vínculos con una gran cantidad de intelectuales de toda América Latina.

El México «revolucionario» es uno de los principales ejes de intercambio intelectual de la revista. Además, en muchas ocasiones se menciona a México como un ejemplo a seguir, especialmente por la conjunción de intereses ideológicos y artísticos que caracterizaba a su proyecto de renovación nacional. Así, abundan en la revista puneña textos que proclaman el liderazgo de México en la tarea de la independización económica, cultural e ideológica del continente. Un tema común en este aspecto es el de la pintura mexicana, sobre la que el exiliado cubano Martí Casanovas presenta dos colaboraciones. Como muchos otros, Casanovas insiste en el éxito de la revolución mexicana en cuanto a la liberación del indio, afirmando que ésta lo estaba emancipando económicamente, le estaba restituyendo sus tierras y lo estaba convirtiendo en el eje de su organización social («Plástica mexicana» BT 25: 3-4). Casanovas afirma:

El arte nuevo mexicano, fruto de la Revolución. He aquí un precedente ejemplar para nuestros países. La revolución mexicana marca el primer paso para toda empresa de afirmación auténticamente americana, i la nueva plástica mexicana es el primer episodio, en el campo estético, de esta empresa esencial de reamericanización de nuestros países i nuestras potencialidades [sic] (BT 25: 4)

En su segundo texto sobre el tema («La nueva pintura de México: testimonio de cultura indoamericana» BT 26: 1), Casanovas alaba la labor de las escuelas de pintura al aire libre que se habían instaurado en México, ya que opina que en ellas se producían valores eternos, humanos y universales que iban más allá de las modas que invadían las escuelas europeas. En un tono exaltado, proclama que por fin se está formando en México la personalidad de una cultura nueva, libre de exotismo y de influencias; la auténtica cultura americana. Otro colaborador que por su mera presencia afirma los lazos entre el *Boletín* y el México de la revolución es Diego Rivera, quien insiste en la necesidad de un arte independiente en su artículo «Estética antiimperialista» (BT 13: 4). Rivera también dirigía la revista *El libertador*, que canjeaba con el *Boletín* (BT 8: 4).

El triunfalismo con respecto a los logros de la revolución mexicana es un lugar bastante común en el *Boletín*. Además de ser el eje estructurador de textos como los que he comentado de Casanovas y otros de List Arzubide («Proletarios», BT 23: 3, por ejemplo), también invade el discurso de los miembros de la sección mexicana del APRA (Esteban Pavletich, «La significación auténtica de Emiliano Zapata», BT 33: 2). Este grupo mantuvo bastante contacto con el *Boletín* tanto a través de las colaboraciones de sus miembros como por medio del canje con la revista *Indoamérica*, su órgano editorial (BT 26: 4). Una muestra muy significativa de esta relación es la carta de apoyo que «por la célula del APRA en México» envían Esteban Pavletich, Martí Casanovas, Carlos Cox, Serafín Delmar, Magda Portal y Manuel Vásquez Díaz. La carta, fechada en diciembre de 1927, se presenta en el *Boletín* bajo el título «Solidaridad en la rrebolusyon» (BT 17: 3). Además de premiar «la labor americanista e indigenista» del *Boletín*, el texto afirma que el estudio de la revolución mexicana, a la que reconoce como una auténtica gesta campesina e indígena, comprueba

la virtud «de estas razas fuertes, abnegadas e inteligentes» para luchar por sus derechos. En consecuencia, se invoca a los indígenas de Perú y Bolivia a hacer lo mismo. Los firmantes expresan su apoyo a los grupos que luchan en los Andes, ya que los reconocen como «la más fuerte base para una futura acción conjunta», y manifiestan su deseo de unir «en un Frente Unico» a la juventud intelectual indoamericana.

Aunque no desde México, sino desde San Salvador y Londres, Haya de la Torre se une a la célula aprista mexicana para expresar su apoyo a la revista puneña. Más allá de los vínculos del discurso del *Boletín* con el pensamiento de Haya (sobre los que expuse en anteriores capítulos), la participación del líder aprista se dió a través de una carta de agradecimiento por el libro *Ande* (BT 6: 1) y de un texto posterior, en donde expresa su reconocimiento «a los jóvenes renovadores de Puno» (BT 22: 3). En este último, y como parte de su llamado a los jóvenes para unirse «al imperativo de nuestro deber histórico», Haya ratifica su fe en la juventud provinciana, y concluye afirmando que «de los jóvenes de las ciudades y del campo puneños, vendrán seguramente las fuerzas de vanguardia». Por otro lado, la receptividad del *Boletín* frente a las propuestas de Haya se corrobora con la propaganda hecha a su libro *23 de mayo*, cuya publicación se anuncia en el primer número del *Boletín* (BT 1: 2).

Pero volviendo a las conexiones con la intelectualidad mexicana en general, la presencia de colaboraciones y el canje con revistas va mucho más allá de aquellos vinculados al APRA. Como es conocido, el panorama vanguardista mexicano se organizaba en torno a las actividades de los «estridentistas» y de los «contemporáneos». El *Boletín* se conecta a ambos grupos, aunque resulta obvio que los miembros y las publicaciones del estridentismo tuvieron mayor presencia en sus páginas. Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide envían poemas y artículos al *Boletín* y, especialmente este último, colabora extensamente con sus comentarios a la poesía de autores como Magda Portal o Serafín Delmar («Valores», BT 18: 4 y BT 20: 4, respectivamente). Por otro lado, la reseña a *El movimiento estridentista* de List Arzubide es un cúmulo de halagos al movimiento y a sus miembros. Luego de afirmar que «el libro de arzubide es el mejor baluarte - la más alta barricada que tiene el levantamiento espiritual de indoamé-

rica» (BT 13: 3), Peralta menciona a cada uno de los estridentistas veracruzanos de la siguiente manera:

en veracruz irrumpió la fogarada revolucionaria - allá maples arce piqueta de incendio - list arzubide de acero a flor de cumbre - arqueles vela - salvador gallardo - kintaniya trinchera de hombres libres - alva de canal - germán cueto artistas de fusta indígena - martillos numerosos erigieron ya el edificio estridentista (BT 13: 3)

Pronunciamientos similares forman la reseña de Peralta a los poemarios *Andamios interiores* y *Urbe* de Maples Arce (BT 7: 3). Este último es uno de los ejemplos más representativos de la experimentación futurista realizada por los estridentistas. Por su parte, Churata tampoco se mide en su reconocimiento a Arzubide, y aprovecha la reseña a la revista *Horizonte* (dirigida por este autor) para premiar una vez más al gobierno mexicano por su labor de apoyo al arte revolucionario:

[...]pero además debe anotarse que horizonte no es 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.

el gobierno en jalapa capital del estado de veracruz donde se edita HORIZONTE es el general Heriberto Jara y secretario de ese gobierno un alto poeta el revolucionario jefe del estridentismo manuel maples arce. (BT 7: 4)

Pero *Horizonte* no era la única revista vinculada al estridentismo con la que el *Boletín* canjeaba. También lo hacía con *Norte-Este-Sur-Oeste* y con la *Revista de Germán List Arzubide*. Finalmente, otra miembro del estridentismo cuya presencia es notoria en la revista es María del Mar, quien envía varios poemas, un comentario a *Ande*, y su libro *El alma desnuda*, al que se le hace una positiva reseña.

En cuanto a los «contemporáneos», el *Boletín* canjeaba con *Ulises*, una de las principales revistas del grupo. *Ulises* estaba dirigida por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, y presentaba, según Churata,

«un interesante aspecto intelectual frente al revolucionarismo militante y ortodoxo que, bien visto, define la personalidad de México» (BT 22: 4). En su comentario a la revista, Churata subraya la presencia del ensayista Samuel Ramos, del admirable pintor Agustín Lazo, del poeta Roberto Montenegro y de los novelistas Gilberto Owen y Mariano Azuela, cuya novela *Los de abajo* es alabada entusiastamente por el director del *Boletín*. Fuera de los dos grupos líderes del vanguardismo mexicano, el *Boletín* se relaciona con un buen número de escritores, artistas y revistas, cuya lista completa aparece en el apéndice.

De los países caribeños, el que más relaciones tuvo con la revista de Puno fue Cuba. La particular situación política de la isla, bajo la represión del régimen de Gerardo Machado, propició la radicalización de sus intelectuales y la activa militancia política de sus vanguardistas. Muchos de éstos se exiliaron en México, como Martí Casanovas, frecuente colaborador del *Boletín*. Otros contribuyeron desde Cuba a la constante idealización de México como «la tierra de promisión» (BT 6: 2) por medio de proclamas y poemas de tono bastante panfletario, como éste de Mariblanca Sabás Alomá, que se inicia así:

México: ¡tierra de hombres fuertes!
México: crisol
donde el oro del ideal más bello que alentó el alma humana
va adquiriendo un purísimo fulgor.

México: arado violador de tierras,
y fecunda simiente en la mano del sembrador
México: pensamiento
y acción.

(BT 6: 2)

Sin embargo, la conexión principal con la intelectualidad cubana se estableció gracias al canje con la *Revista de Avance* del Grupo Minorista, la más fuerte institución de renovación cultural de esos años en la isla. Al reseñar esta publicación, el *Boletín* la pone al nivel de *Ulises*, *Proa* y *Martín Fierro*. Sin duda, la preocupación de la *Revista de Avance* en torno al tema de la identidad nacional en el contexto de la modernización, reflejada, por ejemplo, en su apoyo a la poesía afro-

cubana de Guillén o a la experimentación vanguardista de Mariano Brull, tenía mucho en común con el proyecto del *Boletín*.

De la actividad vanguardista puertorriqueña marcada por la preocupación autoctonista y la dependencia colonial con los Estados Unidos sólo se encuentra una colaboración del poeta Juan Antonio Corretjer. «Regresemos a la montaña» (BT 31: 4) es el lamento del jíbaro que ve perderse a su pobre Puerto Rico en manos del agresivo Wall Street destructor del paraíso rural («El campo se nos va de las manos / entre el aplauso burgués / de los yanquis»). Aunque no se reseña ninguna de las revistas puertorriqueñas de esos años, puede deducirse que el *Boletín* tenía acceso a *Índice*, ya que se indica que el poema de Corretjer fue originalmente publicado allí.

En cuanto a las conexiones con Centroamérica, la más importante fue la establecida con *Repertorio Americano*, una de las más amplias y prestigiosas revistas que durante esa época impulsaron la renovación cultural continental. La revista se publicaba en San José de Costa Rica y estaba dirigida por Joaquín García Monge.

El otro país centroamericano con el que canjeaba el *Boletín* era Guatemala. Aunque la actividad vanguardista guatemalteca fue bastante reducida en comparación a la de otros países del continente, la figura capital de Luis Cardoza y Aragón no faltó en las páginas de la revista puneña. Cardoza y Aragón colabora con tres poemas, y sus obras *Maelestrón y Fez*, *ciudad santa de los árabes* aparecen reseñadas por Peralta. Asimismo, el *Boletín* canjeaba con dos revistas de este país; *La semana*, donde aparecían artículos «relativos a luchadores y luchas de Indoamérica» (BT 27: 4), y *El tiempo*, al que se reconoce como «un periódico modelo de periódicos» por su labor conductora de la «inquietud moral» de América (BT 27: 4). Finalmente, aunque no se registra ningún canje con revistas nicaragüenses, el *Boletín* se conecta con la escena ideológico-cultural de ese país homenajeando a Sandino como héroe indoamericano.¹⁰

¹⁰ La cita completa de este homenaje se encuentra en el capítulo 2, nota 15.

6.3.3.2. América del Sur

De todas las colaboraciones sudamericanas recibidas por el *Boletín*, las de Chile son las más numerosas. Lo interesante de la vanguardia chilena que aparece en la revista es que trasciende la importancia de figuras como Neruda y Huidobro para poner en primer plano la creación de otras voces de la generación vanguardista de ese país. De ahí que el mayor logro del *Boletín* haya sido el de ofrecer una amplísima muestra de la experimentación vanguardista chilena hecha por autores que, pasaran o no al canon, son vistos como menores frente a Neruda y Huidobro. Por supuesto, esto no significa que el *Boletín* ignorara a los dos principales vanguardistas chilenos, sino que simplemente no registra colaboraciones suyas a la revista y solo una de sus obras, *Anillos* de Neruda, es comentada en el *Boletín*. El contraste aparece cuando se observa la gran cantidad de colaboraciones y reseñas de otros autores, a la que contribuye el intenso canje con muchas revistas chilenas de la capital y de provincias.

El más frecuente colaborador es sin duda Juan Marín, el autor del poema «Looping» que comenté en el capítulo 4. Todos los poemas que envía al *Boletín* son bastante similares a «Looping»: están repletos de nombres y objetos alusivos a la «cultura moderna», intercalándolos con expresiones que remiten a la pasión por la velocidad y el maquinismo. Las estrofas iniciales de «Boxing» (BT 3: 3) y «Yanquilandia» (BT 23: 4) son muy ilustrativas:

Cámaras fotográficas. Baldes. Esponjas.
Hombres de jockey y camiseta blanca.
Caras de apaches ultracivilizados,
oficiando en cenáculos de magia
en los ángulos rectos del ring-side.

«Boxing»

En Chicago chorizos de esterlinas
libertades de piedra en New York
Conquistaron las tierras y los mares,

partieron continentes a patadas,
Gorgas, Roosevelt and Ford

«Yanquilandia»

Mientras que en el primer fragmento se nota la experimentación técnica que rompe el verso con el simple listado de términos y frases, en el segundo todavía se mantiene la conciencia melódica de la poesía pre-vanguardista, a pesar de la insistencia en la terminología moderna. Sin extenderme a comentar o analizar el poema en su totalidad, sí quisiera reparar en algo que «Yanquilandia» muestra desde su inicio, y que es una característica primordial en el *Boletín*: la ambivalente mirada hacia los Estados Unidos, donde el resentimiento y el desprecio se mezclan con la admiración y el entusiasmo por un mundo que, desde América Latina, se veía como drásticamente distinto. Como lo he mencionado anteriormente, muchas de las imágenes de la modernidad se construían a través de las películas norteamericanas y de las grandes urbes que éstas retrataban. A este respecto, una gran parte de los poemas enviados desde Chile al *Boletín* hablan de semáforos, hélices, trenes y otros objetos de la nueva *civilización* cuyo símbolo eran los Estados Unidos. A la vez, casi todos muestran una intensa experimentación técnica hecha sobre la base de principios de vanguardia como la ruptura del verso en «Sahara» de Jorge Moraga Bustamante (*BT* 7: 3), o el ludismo metafórico de Arturo Tronkoso en «Fertigsein» (*BT* 9: 3):

hoguera de los trópicos leño ardidado entre mis brazos tú la dulce
largadora de anillos que me quemán cada día como cantan mis
islas en la estación del verano

«Sahara»

cuando el canto de los gallos iba desenredando el alba
caída tu sombra en los trigales como serpiente perseguida
el rocío te besaba los pies suaves peces rosados
y mi voz internaba su aguja hasta estremecerte

«Fertigsein»

Por otro lado, así como varios poetas chilenos comentan a *Ande* (Juan Marín, Arturo Tronkoso, Luis Enrique Délano), Peralta se ocupa de reseñar las obras de muchos otros, entre los que se encuentran Gerardo Seguel, Tomás Lago, Pablo de Rokha, Winétt de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, y muchos más. Un texto bastante interesante enviado por Pablo de Rokha es «La raza oscura», particularmente porque trata sobre el tema de la identidad nacional, una de las preocupaciones fundamentales que caracterizaron al *Boletín*. En el artículo de de Rokha sobresale esa intención —casi obsesión— de la época por definir la identidad de las naciones como si se tratara de un concepto estático e invariable, posible de ser delimitado unidimensionalmente. De Rokha es muy tajante al respecto, con frases como «Yo vengo a implantar culturas, a proclamar, a definir, a inventar LO CHILENO» (BT 22: 2). Sin embargo, su texto no alcanza a definir nada en absoluto, limitándose a ser una crítica del «criollo sin alma», una ingenua expresión de nostalgia frente «al araucano absorto y al castellano activo» y toda una exposición de insultos hacia «el animal de la clase media».

Después de la presencia chilena, la que sigue en cantidad es la que proviene del Uruguay. En este caso, los más reconocidos son los poetas Carlos Sabat Ercasty y Emilio Oribe. En un comentario a *El vuelo de la noche*, poemario de Sabat Ercasty, Churata compara a su autor nada menos que con Dante, y señala que «en ningún poeta de América hay tan escogida unción ni verbo más apasionadamente metafísico» (BT 12: 4). Con respecto a Oribe, Alejandro Peralta afirma que «marca un punto de partida en la literatura del Uruguay», para luego concluir que «hai que leer poemas de Ercasty i de Oribe para creer en el definitivo afianzamiento de un Arte Nuestro» (BT 3: 4). Considerando estas afirmaciones, lo curioso es que el *Boletín* no publica poemas de ninguno de los dos. Mientras tanto, el nativismo de Fernán e Ildefonso Silva Valdés es muy bien recibido por la revista puneña. El tono oral y popular, el tema rural que busca reivindicar lo regional, y la valorización del «color local» es lo que caracteriza a las colaboraciones de ambos a la revista. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el poema «La Guitarra», de Ildefonso Pereda Valdés (BT 10: 2):

Cuerdas de la guitarra
caminos de las arañas de los dedos!
 Caminando, caminando
 las arañas trabajan los sonidos.
Dormía una canción en el hueco de una guitarra.
 Salió volando, volando
 en busca de otro nido.
Los payadores tienen en las manos
 la seda de los cantos.
 Lo mismo que Jesucristo
 la «vidala» se va en sangre.
Los payadores siguen
 en el telar de las cuerdas
 tejiendo canciones gauchas.

La presencia de Ildelfonso Pereda Valdés en el *Boletín* es muy importante considerando su labor como vanguardista y sobre todo como impulsor del desarrollo de la poesía afro-uruguaya ya desde esos años. Pereda Valdés había dirigido *Los Nuevos*, una de las publicaciones precursoras de la vanguardia en su país, y en 1927 había publicado *la Antología de la moderna poesía uruguaya*, a través de la cual se hicieron conocidos muchos nuevos valores. En la reseña a su poemario *Raza Negra*, el *Boletín* ratifica el valor que tenía para sus propios intereses el afronegrismo de Pereda Valdés, donde —según el comentario— vibraba «un acento de raza» (BT 33: 4).

Similar insistencia en lo regional es lo que se valora en los poemarios *Adótico Cielo* (BT 33: 3) de Julio Verdie y *Libro de Imágenes* de Humberto Zarrilli (BT 33: 2), entre muchos otros poemarios uruguayos que se reseñan. Por otro lado, la colaboración femenina uruguaya es la más numerosa en el *Boletín*. Además del canje con la revista *Vida Femenina*, se publican poemas de Blanca Luz Brum, Raquel Sáenz, Edgarda Cardenazzi, y hasta «Los días» de Juana de Ibarbourou (BT 18: 3), poema que posteriormente formó parte de *La rosa de los vientos* (1930). Desde luego, la presencia de la ya muy reconocida poeta uruguaya era un mecanismo de legitimación para la revista puneña, que además se precia de contar con su comentario

sobre *Ande* (BT 2: 2). Por la manera como está escrito, el comentario de Ibarbourou parece haber sido algún tipo de dedicatoria que la poeta le escribiera a Peralta, probablemente al enviarle algún libro suyo. Sin embargo, el *Boletín* no desaprovecha la ocasión para reproducir el texto:

A Alejandro Peralta que realiza bellos juegos malabares con las palabras y que desde el trampolín azul del verso hace un guiño despectivo a las viejas formas y un ademán luminoso a la musa libérrima y novísima.

Finalmente, otra importantísima conexión se daba a través del canje con la revista *La pluma* de Alberto Zum Felde; en ese entonces la más importante tribuna de renovación estética del Uruguay. El comentario a *La pluma* resalta las colaboraciones de Krisnamurti y de Sabat Ercastry, y reconoce a la publicación uruguaya como «una revista colmada de sujestiones, que nos honra a los americanos y nos educa [sic]» (BT 27: 4).

En lo referente al «arte nuevo» argentino, resalta la adhesión del *Boletín* a una de las figuras claves del regionalismo latinoamericano: Ricardo Güiraldes. La importancia de la obra del autor de *Don Segundo Sombra* se trae a colación constantemente al hablar de otros temas, y la noticia de su muerte motiva la publicación de un homenaje firmado por el director del *Boletín* (BT 15: 2). Este homenaje se inicia con la reproducción de una xilografía de Diego Kunurana donde se retrata al escritor argentino, seguida por el pronunciamiento «¡guiraldes ha muerto!». Reconociendo a *Don Segundo Sombra* como «la primera novela indoamericana», «arquitectura de una raza», Churata no pierde la oportunidad para construir un argumento donde salta a la vista la exaltación cosmogónica y el «titanismo expresivo»¹¹ que caracteriza a su discurso:

con guiraldes es forzoso descubrir en la capital de américa un núcleo bien tonado de escritores cuya educación los indica como representantes de esa nueva cultura genética que nace en argentina y donde se citan en compromiso lujurioso por conductos diversos diez veinte direcciones del espí-

¹¹ Tomo prestada esta expresión de González Vigil (1988).

ritu humano - pero será estricto observar que la fusión de esos elementos no produce un tipo impersonal desprovisto de dones étnicos - nó - el nuevo hombre que amamanta argentina tiene la voluntad de la pampa y su literato es el gaucho superado en el tiempo sesudo y cordial de buena estampa y de magnífico corazón [sic].

El fragmento citado permite apreciar cómo la emoción letrada de Churata ahoga cualquier lectura crítica de lo propuesto en la obra principal de Güiraldes: borrar la diferencia e intentar asimilarse por completo a una modernidad sin fracturas. En contraste, la crítica actual entiende el proyecto de Güiraldes como uno basado en un impulso esteticista y nostálgico que elimina los conflictos sociales y ve el pasado como un tiempo perdido al que se le sustraen todas las relaciones de poder y se le proyectan ideas abstractas como el esencialismo nacional. De ahí que su supuesta reivindicación de los valores y la cultura de la provincia rural argentina sea tan sólo eso; una suposición. Es esto lo que se le escapa a Churata, en parte porque el mismo proyecto del *Boletín* cae con frecuencia en esa trampa.

Por otro lado, la conexión con la vanguardia argentina también se da con la presencia de un poema y un cuento de Jorge Luis Borges, quien tras haber regresado de Europa donde estuvo muy vinculado al expresionismo alemán y al ultraísmo español, se dedicó a promover la renovación literaria de su país. «La noche de San Juan» (*BT* 10: 3) es un poema que originalmente perteneció a *Fervor de Buenos Aires*:

El poniente implacable en esplendores
quebró a filo de espada las distancias.
Suave como un sauzal está la noche.
Rojas chisporrotean
las guitarras calientes de las brascas hogueras:
leña sacrificada
que se desangra en briosa llamarada,
bandera viva en ágil travesura.
La sombra es apacible como una lejanía:
bien recuerdan las calles
 que fueron campo un día.
Toda la santa noche la soledad rezando
el rosario disperso de astros desparramados

De manera similar a la «Leyenda policial» (BT 9: 3-4) que comenté anteriormente, este texto de Borges quiere valorar, a partir de lo cotidiano y lo local, esa esencia argentina que buscaba transmitirse a través del canto a un barrio específico, a personajes tipo, o a costumbres propias del lugar. Esta preocupación por la argentinidad era una herencia de la famosa «promoción del 10» (a la que pertenecieron Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, entre otros) y marcó distintivamente esta etapa de la creación literaria de Borges (Videla de Rivero: 1994).

Con respecto al canje con revistas argentinas, cabe resaltar el vínculo con *Martín Fierro*, una de las más conocidas e influyentes revistas de la vanguardia latinoamericana. Asociada al grupo Florida,¹² *Martín Fierro* tenía como objetivo principal la renovación del lenguaje artístico, concentrando su acción mayormente al campo cultural, mientras que las publicaciones del grupo «Boedo» tenían mayores proyecciones político-sociales (Salvador, 1962: 68). Sin embargo, la reseña del *Boletín* afirma que *Martín Fierro* «representa por hoy periodísticamente el ensayo más conspicuo hacia una estética americana», ya que se dice que a través de ella Argentina «no es el pueblo híbrido ni la burra machorra - argentina es el país autóctono cuyos hombres “sienten” la responsabilidad de expresar la nueva sensibilidad de un mundo desnudo de enmohecidas tradiciones» (BT 8: 4). Lo que Churata y el grupo Orkopata valoraban de *Martín Fierro* era su «vuelta a las raíces» como punto de partida de su proyecto de renovación cultural. Como lo había hecho Mariátegui al elegir el término «amauta» y no «vanguardia» para nombrar a su revista, la utilización del título *Martín Fierro* para representar a este sector de la vanguardia argentina tenía razones mucho más profundas que la simple nomenclatura.

Por otro lado, *Martín Fierro* tenía en común con el *Boletín* una serie de actividades que la hacían mucho más que una revista de cultura: la editorial *Martín Fierro* (continuación de la editorial Proa fundada por Güiraldes, Gironde y Méndez) estaba destinada a poner en circulación volúmenes de alto tiraje a reducido precio, cumpliendo así

¹² Florida y Boedo eran las dos agrupaciones alrededor de las cuales giraba la mayor parte de la vanguardia argentina.

una importantísima labor de difusión cultural. Además, algo que resalta en la evaluación que hace el *Boletín* sobre la mayoría de las revistas argentinas con las que hace canje, es la preocupación por el tema de la identidad nacional y continental. Así, en el caso de *Martín Fierro*, el *Boletín* apoya la apropiación de la figura del gaucho como punto de partida para la elaboración de la conciencia nacional (en el contexto de la masiva inmigración recibida por Argentina a principios de siglo); y bajo la misma perspectiva premia a *Nativa* por su intento de definir el arte argentino sobre la base de raíces populares y agrarias (BT 33: 4). Asimismo, revistas como *Síntesis* y *La Gaceta del Sur* son reconocidas principalmente por su labor americanista (BT 33: 4 y 26: 4, respectivamente).

El vínculo más estrecho con la producción boliviana del momento se dio a través del canje con la revista *Gesta Bárbara*, cuyo grupo editorial había sido organizado por Carlos Medinacelli y por el propio Gamaliel Churata durante el tiempo en que este último residió en Potosí. Además de la confluencia de intereses en cuanto a la renovación intelectual vía el indigenismo, la profunda amistad personal e intelectual entre Churata y Medinacelli aseguraba los vínculos entre ambos grupos. Como lo hizo con Mariátegui, Churata se refiere al director de *Gesta Bárbara* como uno de los «apóstoles» indoamericanos (BT 9: 4) y lo alaba como poeta, ensayista y animador intelectual. En cuanto a las colaboraciones enviadas al *Boletín* por escritores bolivianos, cabe recordar la narración titulada «Aguafuertes» de Roberto Leiton (que comenté en el capítulo 4), así como los poemas de Omar Estrella, cuyo libro *Briújula* también se reseña en el *Boletín*. En cuanto a la estética del «indigenismo vanguardista», «Puna» de Omar Estrella (BT 25B: 2) podría constituir un claro ejemplo de una de las formas que adquirió este tipo de poética: en este caso, la vivencia del paisaje regional se expresa a través de la técnica y el lenguaje proveídos por la vanguardia, a lo que se le añade una aguda crítica social. Dada la extensión del poema, reproduzco aquí sólo algunos fragmentos representativos:

Como soplan cansancio los carrizales i el silencio
se prende - flor marchita - del hojal de la madrugada.
El viento hincha alegre los pulmones de la mañana

donde pinta el panorama su feria de despedidas.

[...]

Las horas cambian de color a la mañana
i la tarde torna con la tristeza de siempre sobre la paja brava,
los amautas invisibles de una quena
distribuyen invitaciones entre el disperso ganado.
I he aquí donde el altiplano acaricia las faldas de la cordillera
DONDE EL HOMBRE ES DOCE HORAS DIARIAS UN
ACCESORIO DEL ARADO.

Como puede observarse, «Puna» se muestra bastante similar a los poemas de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat que comenté al referirme a la solución poética del «indigenismo vanguardista». El apoyo que este tipo de poesía gozaba por parte del *Boletín* puede apreciarse en la reseña al poemario de Estrella, donde se afirma:

Aquí tenemos a un verdadero poeta. «Brújula», primer engendro de poesía proletaria; estética del pueblo en manos de un hombre con emoción social, sin aditamentos ni falsas raigambres: un espectáculo mental de la inteligencia. Técnica indoamericana, ideología avancista, lograda interpretación del paisaje alto de Bolivia. Así entendemos nosotros a los poetas y así debe ser la poesía de hoy. (BT 33: 3)

Finalmente, mientras los versos de «Puna» permiten entender lo afirmado en el comentario a *Brújula*, no ocurre lo mismo en el caso de *Barajas* de Carlos Gómez Cornejo,¹³ ya que la reseña a este poemario no puede cotejarse con la presencia de un poema suyo en el *Boletín*. Sin embargo, quisiera tan sólo resaltar un par de frases que ratifican lo dicho anteriormente sobre los principios estéticos de la revista puneña:

[...]con el autor de «Barajas» se inicia la construcción de un arte de raíz nativa y aún más, de orientación internacionalista. Versos vestidos a la manera europea pero de médula aymara, diafanizan la versión creada por cierto subconcepto de la crítica incomprensiva respecto a los poetas nuevos. (BT 33: 3)

¹³ Gómez Cornejo fue un reconocido vanguardista boliviano que, de acuerdo a Osorio (1988: 371), preparó la primera *Antología de poetas vanguardistas de Bolivia*.

Comentarios como éste estaban destinados a dejar en claro la posición de la revista en cuanto al tipo de arte que apoyaba, lo mismo que a insistir en su labor «revolucionaria» en pro de la legitimación de los nuevos valores que, según ellos, debía tener la literatura.

En lo referente a la escena literaria ecuatoriana, el *Boletín* se canjeaba, entre otras, con *Motocicleta*, la más importante revista vanguardista de ese país. *Motocicleta* estaba dirigida por Hugo Mayo, quien envía varios poemas al *Boletín*, entre los que resalta «Foto» (*BT* 20: 4) como otro ejemplo de la estética del «indigenismo vanguardista»:

Sobre el agua se reflejaron las copias dobles
Se heló la alegría
dentro de las lentes
En los corazones hubo las perlas
que soñaron las señoras viudas
La sombra enfilada
seguía cojeando
Desde los zaguanes
la sordera de la ortología
era como el viejo maestro de la aldea
Tejieron los pasos
el collar deseado
en el horizonte
un Fox-trot
de nubes

Poemas como éste muestran un lenguaje que si bien abunda en la mención a los nuevos artefactos de la modernización urbana, se utiliza para referirse a un ambiente rural. Así, se pasa de la visión natural del paisaje a su captación artificial simulando el procedimiento realizado por la fotografía. Una poética distinta es la que caracteriza a textos como «Montuvio» de Jorge Pérez Concha (*BT* 20: 3), una especie de oda al campesino costeño ecuatoriano que se inicia así:

Montuvio que dedicas tus horas al cultivo
de las fértiles tierras de tu amo
En tus pupilas guardas el secreto

de aquellos campos pródigos que saben
de los besos del sol sobre tu cuerpo[...]

El poema continúa su homenaje al montuvio con un lenguaje sencillo y directo, sin ningún tipo de pericia técnica que lo distinga. Lo interesante es más bien su intención de reivindicar al personaje regional, y su dedicatoria a un poeta de temas bastante similares; el uruguayo Fernán Silva Valdés.

Un texto que no puedo dejar de comentar aquí es «Acotaciones vanguardistas» del ecuatoriano Miguel Angel León (*BT* 28: 3). León escribe a propósito de haber recibido *Timonel* y *Rascacielos*, dedicándole amplios comentarios a sus colaboradores. Sin embargo, lo más interesante de su texto es su llamado a todos los «nuevos valores literarios» para que, pasado el furor de las vanguardias, se involucren en la «labor constructora» de una auténtica literatura latinoamericana. Al referirse a lo que debía ser esta literatura, León proclama:

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 i en su tronco aromático se espiralen las boas, nuestra voz debe ser una cuerda clara para acordinarse con el bajo profundo del Amazonas.

El aporte del comentario de León está en su insistencia en la independencia cultural del continente. Recordando la crítica de Vallejo a los vanguardistas latinoamericanos, puede verse que León apunta hacia lo mismo, pero sin dejar en claro cuál era ese «diapasón distinto» que, según él, debía tener la literatura latinoamericana. A pesar de lo rotundo de sus afirmaciones, el eje central de su argumentación se pierde en su exaltación metafórica y su afectada retórica. Nada queda claramente definido ni explicado, y el texto aparece simplemente como otra muestra más de una vaguedad discursiva bastante característica del *Boletín*.

A pesar de la intensa actividad vanguardista venezolana, poco es lo que se registra en la revista de Puno. Las colaboraciones más frecuentes son las de Antonio Arráiz, poeta vinculado a *Válvula*, una revista que agrupaba a jóvenes estudiantes de oposición al gobierno a los que se

conocía como la «generación del 28» (entre éstos se encontraba Arturo Uslar Pietri). Además de sus poemas, Arráiz envía al *Boletín* una carta en la que expresa su solidaridad con los que fueron encarcelados luego de la clausura de *Amauta* (BT 13: 3). En la carta, Arráiz se une al discurso del *Boletín* proclamando su fe «en el Porvenir de INDOAMERICA», a la que llama «nuestra gran patria común». En el campo de lo político-ideológico, también cabe mencionar la colaboración de R. Guevara Pérez, otro de los jóvenes que luchaba contra la dictadura de Juan Vicente Gómez. Como lo comenté anteriormente, su texto «Un crimen de Gerardo Machado» (BT 31: 4) denuncia la represión y los crímenes llevados a cabo por las dictaduras de Cuba y de su país. Por otro lado, la única revista venezolana que canjea con el *Boletín* es *Cultura Venezolana*, dirigida por José A. Tagliaferro.

Si bien el *Boletín* no registra el canje con ninguna de las revistas brasileras de esos años, sí presenta colaboraciones y una reseña sobre la actividad vanguardista de ese país. Como es conocido, el modernismo brasiler no sólo es considerado por muchos como el iniciador del movimiento vanguardista en América Latina (a partir de la famosa «Semana de Arte Moderno» de 1922), sino que constituye uno de los focos más interesantes y de mayor fuerza en cuanto a la renovación estética e ideológica del continente. Como ocurrió en los países de habla hispana, la vanguardia brasiler también se caracterizó por ser un proyecto cultural dedicado a examinar críticamente el problema de la identidad nacional en el contexto de la modernización. Por eso, sin entrar en más detalles que desviarían el hilo conductor de este capítulo, es importante evitar uno de los errores más frecuentes en los estudios sobre la vanguardia continental: la artificial y tergiversadora separación entre el «modernismo» brasiler y la vanguardia de los países de habla hispana. Al *Boletín* contribuyó nada menos que Mario de Andrade con dos poemas de su libro *Clan de Jabotí*, publicado en Sao Paulo en 1927 (BT 30: 2). Estos aparecen en su versión original en portugués. Además, se reseña *A iluminacao da vida* del poeta Murillo Araujo, del cual se resaltan sus «gritos de juventud y de fuerza», su «sabor interno de tierra» y su «aliento de preocupación popular» (BT 30:4). Finalmente, el cosmopolitismo del modernismo brasiler —con sus fuertes vínculos con la vanguardia

francesa— salta a la vista en las colaboraciones de Charles Lucifer, quien escribe en francés sus poemas «La legion des solitaires» (BT 21: 3) y «Presence» (BT 27: 4).

6.3.3.3. La comunicación con Europa

A pesar de que la mayor parte de las colaboraciones, reseñas y canjes del *Boletín* estaban circunscritos a la escena latinoamericana, la revista puneña también buscaba mantener sus vínculos con Europa, donde además transitaron muchos de los propulsores de la renovación cultural e ideológica de América Latina. El americanismo que caracterizaba a su postura no implicaba en lo absoluto la perspectiva internacionalista de ese espíritu común de revolución universal que tanto proclamaba la vanguardia tanto en Europa como en América.

Dentro de la dinámica del campo intelectual de estos años, todavía París mantenía su importancia como centro de irradiación cultural. El *Boletín* no alcanza a canjear con las más famosas revistas de la vanguardia francesa, pero sí registra sus vínculos con otras publicaciones menores. La figura de Henri Barbusse (intelectual francés muy vinculado a Latinoamérica y frecuente colaborador de *Amauta*) es el punto de unión del canje con *Monde*, el periódico que dirigía en París (BT 27: 4), y con *Le cri des peuples*, revista de actualidad internacional donde también colaboraba (BT 25: 3). Estas dos publicaciones tenían una vasta difusión internacional, ya que contaban con representantes en ambos continentes. Incluso, el *Boletín* anuncia la futura edición de 20 mil ejemplares de *Monde* en español, los cuales iban a ser distribuidos en Latinoamérica. Por otro lado, el *Boletín* también (c.a.) canjeaba con *Les documents politiques, diplomatiques et financiers*, revista parisina de información sobre política internacional (BT 27: 4), y con *Les étudiants nouveaux*, «periódico destinado á sostener la política de los estudiantes organizados en la Unión Federal [sic]» (BT 27: 4).

La conexión con España se estableció a través del canje con *La gaceta literaria* de Madrid, que tenía como secretario a Guillermo de Torre. A través del contacto con esta publicación, el *Boletín* se precia de poder observar un *renacimiento* de la literatura española, donde

se destaca la obra de escritores españoles como Jarnés, Espina y Ximénez de Sandoval. *La gaceta literaria* contaba además con colaboraciones provenientes de América Latina, entre las que se mencionan los nombres de Borges y de Cardoza y Aragón. Otro vínculo importante que el *Boletín* busca hacer notar es el establecido con el creador de las famosas «greguerías»; el español Ramón Gómez de la Serna. Desde Nápoles, éste envía una carta de agradecimiento por el poemario *Ande* (BT 2: 2) donde felicita a su autor y a Domingo Pantigoso por las ilustraciones que acompañan a los poemas.

Finalmente, el *Boletín* registra el canje con *Der sturm*, revista vinculada al expresionismo alemán, a la cual Borges también había colaborado anteriormente. Entre los colaboradores de esta publicación se destaca a poetas como Waldemar Askenasy, Erich Arendt y Jovan Popovic, así como al pintor Hugo Scheiber.

* * * *

Con esta revisión de las conexiones externas del *Boletín* espero haber podido demostrar el dinamismo con el que la revista intentó superar todo tipo de fronteras y dificultades para mantenerse en contacto constante con lo que se estaba produciendo más allá de la alejada ciudad de Puno. Manteniendo una activa correspondencia con amistades intelectuales ubicadas en ciudades capitales y en provincias, se buscaba combatir el aislacionismo y hasta el anacronismo al que estaban condenados los puneños en otras esferas de su vida social. En el ámbito latinoamericano, las amplias conexiones del *Boletín* muestran las variantes de una producción continental que transitaba entre el regionalismo y el cosmopolitismo, proponiendo muchas veces la fusión de ambos. Éstas eran las dos caras indeliberables de la propuesta vanguardista de países que no por azar continuaban enfrentando el mismo antiguo problema: el de su propia identidad. Precisamente en torno a este tema es que adquiere capital importancia el hecho de que las conexiones del *Boletín* no se dieran exclusivamente con revistas o periódicos mayores y/o capitalinos, sino que más

bien se propiciara una auténtica relación horizontal de intercambio intelectual con revistas que recogían la producción regional o las inquietudes de un gremio específico. De esta manera, la discusión sobre la identidad resultaba bastante democrática, y los aportes de un variado espectro de intelectuales y asociaciones culturales, ideológicas y educativas podían tomarse en cuenta.

Por ejemplo, el *Boletín* le dedica especial atención al canje con publicaciones asociadas al gremio docente. Esto no sorprende dada la importancia que se le daba a la educación como parte fundamental del proyecto de modernización que auspiciaba la revista. Por lo mismo, al *Boletín* le interesa mucho apoyar y difundir las campañas y labores de las organizaciones de maestros de los distintos países con los que se comunicaba. Así, la revista comenta los proyectos de publicaciones como *Nuevos rumbos* (editado por los maestros de Chile), *Anales de instrucción primaria* (publicada por la dirección de Primaria y Normal de Montevideo), *Tribuna del magisterio* (órgano de la Confederación Nacional de Maestros de Argentina) e *Idearum pedagógico*, periódico arequipeño dedicado a difundir la acción social del magisterio. Estos son sólo algunos de los nombres de una lista mucho más vasta, a la que también podría añadirse las revistas editadas por asociaciones de estudiantes, como la arequipeña *Waraka*, que agrupaba a los indigenistas universitarios de la región sur peruana.

Entre otras publicaciones gremiales que resulta interesante mencionar se encuentran *¡30-30!*, órgano de los pintores de México, *Confederación Obrera*, de Guayaquil y el *Boletín de criminología*, editada por la Inspección General de Prisiones de Lima. Por otro lado, y para mostrar los distintos aspectos en los que se entendía el imperativo de la modernización, me interesa mencionar el canje con la revista arequipeña *Escocia*. Auspiciada por la Asociación Hunter, esta revista estaba dedicada a difundir prácticas higiénicas como continuación de la labor humanitaria iniciada por un médico escocés, el Dr. Hunter, quien vivió y murió trabajando en Arequipa. Como lo señala el comentario del *Boletín*, la revista promovía desde «el ejercicio al aire libre, que hace bien a la salud» hasta «el ejercicio de la libertad, que hace mejor» (BT 25: 3). Además, *Escocia* presentaba estudios de historia y ensayos sobre literatura arequipeña vernácula.

Como puede apreciarse, las dimensiones abarcadas por el proyecto del *Boletín Titikaka* eran amplísimas, y buscaban integrar los más variados aspectos de la vida social en un mismo objetivo de autenticidad cultural y modernización. Las relaciones con otros grupos eran, pues, un aspecto clave de su accionar, y el gran número de colaboraciones y canjes así lo testimonia. Sin embargo, hay ausencias que no dejan de llamar la atención, como el hecho de que ningún autor o revista colombiana estuviera en contacto con el *Boletín*. Tampoco se registra ninguna relación con la República Dominicana, ni con varios países centroamericanos. Esto sorprende, ya que la actividad vanguardista en algunos de estos países era bastante intensa, y en ninguna manera menor a la de otros con los que sí se canjeaba. Pero como muchas de estas relaciones se mantenían gracias a vínculos personales, lo más probable es que ésta, y no otra, fuera la razón de la ausencia de contacto con estos países.

Establecer una red de relaciones es, quizás, el imperativo más urgente para el desarrollo del proyecto intelectual de una revista. En el caso del *Boletín*, el canje con otras publicaciones no sólo lo hizo conocido a escala nacional e internacional, sino que también le permitió a la joven y pequeña intelectualidad puneña informarse sobre las novedades que, en su campo de interés, se estaban dando en América y Europa. De no ser por esa activa comunicación, la misma propuesta creativa de una estética que combinara lo rural y lo urbano, lo regional y lo cosmopolita, tampoco hubiese resultado. Otra, y mucho menos interesante, hubiese sido la producción cultural auspiciada por la revista de Puno.

APÉNDICE

1. Revistas que eran canjeadas por el *Boletín Titikaka*

Las entradas corresponden a las revistas mencionadas y reseñadas en el *Boletín Titikaka*. En el caso de las revistas cuyo canje se menciona más de una vez (sin nunca reseñarse), sólo se registra la primera mención. Cuando así se ofrece, se incluye el nombre del director(es) de la publicación.

1.1. Revistas peruanas

Lima

- *Rascacielos*. Director: Serafín Delmar (BT 7: 4).
- *Boletín de las Universidades Populares González Prada*. Sólo mencionada (BT 7: 4).
- *Timonel*. Sólo mencionada (BT 8: 4).
- *Amauta*. Director: José Carlos Mariátegui. Mencionada en BT 8: 4. Reseñada en BT 27: 4.
- *Guerrilla*. Sólo mencionada (BT 9: 4).
- *Jarana* (BT 20: 2)
- *La sierra*. Director: Guillermo Guevara (B0T 25B: 2).
- *Mercurio peruano*. Director: Víctor Andrés Belaúnde (BT 25B: 3).
- *Boletín de criminología* (BT 27: 4).
- *Nueva revista peruana*. Directores: Alberto Ureta, Mariano Iberico, Alberto Ulloa (BT 33: 4).

Provincias

- *Hélice* (Huancayo). Sólo mencionada (BT 8: 4).
- *Escocia* (Arequipa). Director: Francisco Mostajo (BT 25: 3).
- *Chirapu* (Arequipa). Director: Antero Peralta Vásquez (BT 25B: 2).
- *Kuntur* (Cusco). Director: Roberto Latorre (BT 25B: 3).
- *Idearium pedagógico* (Arequipa). Director: Armando Rivera (BT 25B: 3).

- *Attusparia* (Huaraz). Directores: Alejandro Tafur, Federico Ramírez, Guillermo Guzmán, Nicolás Gonzáles (BT 26: 4).
- *Waraka* (Arequipa). Director: J. P. Velarde (BT 28: 4).
- *Riccay* (Chavín). (BT 28: 4).
- *Riyaiiki* (Huaraz). (BT 28: 4).
- *Kuntur* (Sicuaní). Director: José Portugal (BT 28: 4).

1.2. Revistas extranjeras

Alemania

- *Der Sturm* (Berlín). Director: Herwarth Walden (BT 22: 4).

Argentina

- *Martín Fierro* (Buenos Aires). Director: Evar Méndez (BT 8: 4).
- *Orientación* (Buenos Aires). Director: José Eugenio Compiani (BT 22: 4).
- *La gaceta del sábado* (Buenos Aires). Directores: S. Piantanida, R. Palmieri (BT 24: 4).
- *Ahora* (Rosario). (BT 25: 2).
- *Tribuna del magisterio* (Buenos Aires). (BT 25B: 3).
- *Cartel* (Buenos Aires). (BT 26: 4).
- *Renovación* (Buenos Aires). Director: Manuel A. Seoane (BT 26: 4).
- *La gaceta del sur* (Rosario). (BT 26: 4).
- *Aurea* (Buenos Aires). Director: Sixto A. Martelli (BT 27: 4).
- *Pulso* (Buenos Aires). Director: Alberto Hidalgo (BT 28: 4).
- *Nativa* (Buenos Aires). Director: Julio Días Usandivaras (BT 33: 4).
- *Síntesis* (Buenos Aires). Director: Martín Noel (BT 33: 4).

Bolivia

- *Gesta bárbara* (Potosí). (BT 9: 4).
- *Nueva era* (La Paz). Sólo mencionada (BT 7: 4).
- *Bandera roja* (La Paz). Sólo mencionada (BT 7: 4).
- *Columnas de ambos lados* (La Paz). Director: Román Latino (BT 25: 2).
- *Boletín de estadística municipal* (Potosí). (BT 33: 4).

Chile

- *Panorama* (Santiago). Mencionada en *BT* 7: 4. Reseñada en *BT* 8: 4.
- *Abanico* (Quillota). Sólo mencionada (*BT* 7: 4).
- *Nuevos rumbos* (Santiago). (*BT* 9:4) y (*BT* 26: 4).
- *La quincena literaria y artística* (Santiago). (*BT* 22: 4).
- *Litoral* (Valparaíso). Director: Germán Baltra (*BT* 24: 4).
- *Reflector* (Concepción). Director: Arturo Tronkoso (*BT* 25: 3).
- *Indo-américa* (Santiago). (*BT* 25B: 2-3).
- *Andarivel* (Santiago). Director: J. Moraga Bustamante y Juan Florit (*BT* 25B: 3).
- *Sagitario* (Santiago). Director: Ramón Escuti (*BT* 25B: 3).
- *Revista de educación* (Santiago). Director: Tomás Lago (*BT* 33: 4).
- *Atenea* (Santiago). Directores: Enrique Molina, Luis de Cruz Ocampo, Eduardo Barrios, Raúl Silva Castro, Félix Armando Núñez (*BT* 33: 4).

Costa Rica

- *Repertorio Americano* (San José). Director: Joaquín García Monge. Mencionada en *BT* 7: 4. Reseñada en *BT* 8: 4.

Cuba

- *Atuei* (La Habana). Directores: Enrique Delahoza, Nicolás Gamolín (*BT* 24: 4).
- *Revista de avance* (La Habana). Directores: Ichaso, Lisazo, Mañach, Marinello, Tallet (*BT* 25B: 3).
- *Archipiélago* (Santiago de Cuba). Director: Max Henríquez Ureña (*BT* 27: 4).
- *El estudiante* (La Habana). Director: José A. Foncueva (*BT* 28: 4).
- *Hero* (Sancti Spiritus). Director: Anastasio Fernández Morera (*BT* 33: 4).

Ecuador

- *Hélice* (Quito). Sólo mencionada (BT 7: 4).
- *Motocicleta* (Guayaquil). Director: Hugo Mayo. Sólo mencionada en BT 7: 4. Reseñada en BT 28: 4.
- *Voluntad* (Guayaquil). Directores: Jorge Pérez Concha, Alfredo Pareja y Diez Canseco, y Aguilera Malta (BT 25B: 1).
- *Confederación obrera* (Guayaquil). Director: Edelberto Leiva.

España

- *La gaceta literaria* (Madrid). Director: E. Giménez Caballero. Mencionada en BT 7: 4. Reseñada en BT 22: 4.

Francia

- *Le cri des peuples* (París). Director: Bernard Lecache (BT 25: 3).
- *Les étudiants nouveaux* (París). (BT 27: 4).
- *Monde* (París). Director: Henri Barbusse (BT 27: 4).
- *Les documents politiques, diplomatiques et financiers* (París). Director: M. R. Mennevée (BT 27: 4).

Guatemala

- *La semana* (BT 27: 4).
- *El tiempo* (BT 27: 4).

México

- *Horizonte* (Jalapa, Veracruz). Director: Germán List Arzubide. (BT 7: 4).
- *Sagitario* (México, D.F.). Sólo mencionada (BT 7: 4).
- *El libertador*. Director: Diego Rivera. Mencionada en BT 7: 4. Reseñada en BT 8: 4.
- *Ulises*. (México, D. F.). Directores: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia (BT 22: 4).

- *Forma* (México, D. F.). Director: Gabriel Fernández Ledesma (BT 24: 3).
- *La revista de América* (México, D. F.). Director: Gilberto Bosques (BT 25: 3).
- *México* (México, D. F.). Director: Martí Casanovas (BT 25B: 2).
- *¡30-30!* (México, D. F.). (BT 26: 4).
- *Norte-Este-Sur-Oeste* (Veracruz). Directores: Igancio Millán, Germán List Arzubide (BT 26: 4).
- *Indoamérica* (México, D. F.). Editor: Manuel Gallardo (BT 26: 4).
- *Revista mexicana de economía* (México, D. F.). Director: Eduardo Villaseñor.
- *Circunvalación* (México, D. F.) Editor: Humberto Rivas (BT 27: 4).
- *Semáforo* (Jalapa). Director: T. Mario Ronzón Rivera (BT 28: 4).
- *Revista de Germán List Arzubide* (Jalapa). (BT 28: 4).
- *Cosmos* (Chihuahua). Director: Francisco Javier Guillén (BT 28: 4).
- *Redención* (Guadalajara). Directores: Luis J. Albitia, Jesús Aguilar Villaseñor (BT 28: 4).
- *Crisol* (México, D. F.). Director: J. de D. Bojorquez (BT 33: 4).

Uruguay

- *La cruz del sur* (Montevideo). (BT 9: 4).
- *Vida Femenina* (Montevideo). Mencionada en BT 7: 4. Reseñada en BT 25B: 3.
- *Izquierda* (Montevideo). Director: Juan M. Filartigas (BT 25B: 1).
- *Anales de instrucción primaria* (Montevideo). Director: Dr. Eduardo Acevedo (BT 27: 4).
- *Pluma* (Montevideo). Director: Alberto Zum Felde (BT 27: 4).

Venezuela

- *Cultura venezolana* (Caracas). Director: José a. Tagliaferro (BT 27: 4).

También se reproducen artículos de los siguientes periódicos y/o revistas:

- *El Comercio* (Lima) Ramón Barrenechea: «Los poemas *Ande*» (BT 9: 2-3).
Lucas Oyague: «Revista de libros» (BT 8: 2).
- *Varietades* (Lima) Art. de Federico Bolaños sobre *Ande* (BT 2: 1).
- *Touring club* (Lima) Art. de Emilio Romero sobre *Ande* (BT 4: 2).
- *Mundial* (Lima) Art. de Luis A. Sánchez sobre *Ande* (BT 4: 3).
«El Kamili» por Gamaliel Churata (BT 25B: 1-4).
- *Gesta bárbara* (Potosí, Bolivia) Art. de Carlos Medinacelli sobre *Ande* (BT 6: 1).
- *Amauta* (Lima) Art. de Armando Bazán sobre *Ande* (BT 6: 4).
Comentario de Alberto Guillén sobre *Ande* (BT 4: 2).
- *Hélice* (Huancayo) Art. de Julián Petrovick sobre *Ande* (BT 8: 2).
- *La estrella* (Valparaíso) Art. de Luis Enrique Délano sobre *Ande* (BT 10:2).
- *Crítica* (Buenos Aires) Entrevista a Emilio Armaza (BT 1: 3).

2. Colaboradores del Boletín Titikaka

2.1. Textos

Los nombres de los colaboradores están en orden alfabético y se incluye el título de la(s) colaboración(es) enviada(s), y el número del *Boletín* en el que aparece(n). También se registra el lugar desde donde se envía cada colaboración, cuando esta información se ofrece.

- Abril, Xavier
— «Naturaleza viva» (poema/prosa). *BT* 19: 4, Perú.
- Aguirre, Junio
— «Hoces del viento» (poema). *BT* 29: 2, Uruguay.
- Andrade, Mario de
— «Sambinha», «Moda dos quatro rapazes» (poemas). *BT* 30: 2, Sao Paulo, Brasil.
- Araujo, Murillo
— «La macumba zabumba» (poema). *BT* 29: 3, Brasil.
- Armaza, Emilio
— Entrevista. *BT* 1: 3, Buenos Aires, Argentina.
— «Confesiones de izquierda» (entrevista). *BT* 25B: 1.
- Arraiz, Antonio
— «Plegaria de un tranvía» (poema). *BT* 13: 3, Venezuela.
— «Un voto venezolano» (carta). *BT* 13: 3, Venezuela.
— «Manifiesto» (poema). *BT* 24: 4, Venezuela.
— «Cuando los veteranos» (poema). *BT* 26: 1, Venezuela.
- Arteta, Daniel
— «En las pampas», «Dolor ausente», «Ande» (poemas). *BT* 33: 4, Perú.
- Aweranka, Eustaquio
— «A mi hermana Brunilda en la pampa de Yana-Oko» (poema.) *BT* 32: 2, Perú.
— «Jarawi» (poema). *BT* 34: 4, Yana-Oko, Puno, Perú.
- Azócar, Rubén
— «Poema». *BT* 6: 4, Chile.
— «De calendario» (poema/prosa). *BT* 22: 4, Chile.
— «Poemas» («Calendario», «Himno»). *BT* 27: 1-2, Chile.
- Barrenechea, Ramón
— «Los poemas Ande». *BT* 9: 2-3, de *El Comercio* de Lima, Perú.
- Basadre, Jorge
— «El mito de La Perricholi» (ensayo). *BT* 26: 2, Perú.
- Bazán, Armando
— Comentario sobre *Ande*. *BT* 6: 4, Lima, Perú.
- Benites, José María
— Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 2, México.

- Bermejo, Vladimiro
 — «José Carlos Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 3, Arequipa, Perú.
- Bolaños, Federico
 — «Alejandro Peralta y su libro *Ande*». *BT* 2: 1, Lima, Perú.
 — «Candilejas» (poema). *BT* 8: 3, Perú.
 — «El alma proletaria» (poema). *BT* 26: 3, Perú.
 — «Poema». *BT* 27: 4, Perú.
- Borges, Jorge Luis
 — «Leyenda policial» (narración). *BT* 9: 3–4, Argentina.
 — «La noche de San Juan» (poema). *BT* 10: 3, Argentina.
- Brum, Blanca Luz
 — «Poema». *BT* 11: 4, Uruguay.
 — «Semilla divina» (poema). *BT* 12: 2, Uruguay.
 — «Lunas mansas» (poema). *BT* 28: 3, Argentina.
- Buitrago, Guillermo
 — «El problema edilicio» (ensayo). *BT* 29: 2, Argentina.
 — «Jesús» (poema). *BT* 33: 2, Argentina.
- Bustamante Ballivián, Enrique
 — «Madurez» (poema). *BT* 17: 2, Perú.
 — «Puna» (poema). *BT* 21: 3, Bolivia.
 — «Pastoril» (poema). *BT* 25: 2, Bolivia.
 — «Los ríos chuchis» (poema). *BT* 25B: 1, Bolivia.
- Camacho, Benjamín
 — «Hacia una música nacional» (ensayo). *BT* 32: 3–4.
- Canut de Bon, Barack
 — «Adversidad» (poema). *BT* 26: 1, Chile.
 — «Tu cuerpo entre mis manos», «Caminando», «Melodía azul» (poemas). *BT* 32: 3, Chile.
- Cardenazzi, Edgarda
 — «5 sonrisas geométricas» (poema). *BT* 18: 4, Uruguay.
 — «Canción por mi muerta» (poema). *BT* 26: 2, Uruguay.
- Cardoza y Aragón, Luis
 — «La quinta estación» (poema). *BT* 24: 1, Guatemala.
 — «Poema» (poema). *BT* 11:1, Guatemala.
 — «Epifanía de Mazda» (poema). *BT* 30: 1, Guatemala.
- Casanovas, Martí
 — «Afrocubanismo artístico» (ensayo). *BT* 20: 3, Cuba.

- «Plástica mexicana» (ensayo). *BT* 25:3-4, México.
- «La nueva pintura de México» (ensayo). *BT* 26: 1, México.
- Castro, Manuel de
 - «Instante» (poema). *BT* 29:2, Uruguay.
- Celedón, Pedro
 - «El asesino», «El meteoro» (poemas). *BT* 28:1, Chile.
- Célula del APRA en México (Esteban Pavletich, Martí Casanovas, C. M. Cox, Serafín Delmar, Magda Portal, Manuel Vásquez Díaz)
 - «Solidaridad en la rrebolusyon» (carta). *BT* 17: 3-4, México.
- Cerruto, Oscar
 - «Carne que han llorado ciudades y mujeres» (poema). *BT* 5: 3, Bolivia.
 - «Puna» (poema). *BT* 17: 2, Bolivia.
- Chocano, José Santos
 - Comentario sobre *Ande* (poema). *BT* 2: 2, Perú.
- Choke, Blas
 - «Letanía» (poema). *BT* 34: 3, Perú.
- Chuqiwanka, Francisco
 - «Ortografía indoamericana» (manifiesto). *BT* 17: 1.
 - «Ortografía indoamericana» (carta). *BT* 25B: 1-2.
- Churata, Gamaliel
 - «Gimnasia del hombre diurno» (poema). *BT* 4: 4, Perú.
 - «Versos del achachila» (poema). *BT* 8: 1.
 - «Septenario» (ensayo -incluye reproducción de un texto de César Vallejo). *BT* 10: 4.
 - «Pompas de jabón» (ensayo). *BT* 11: 4.
 - «El pueblo del sol» (ensayo). *BT* 16:3.
 - «Matinas» (poema). *BT* 16: 4.
 - «Ortografía indoamericana» (comentario). *BT* 17: 1.
 - «Tempestad en los andes» (comentario). *BT* 18: 1.
 - «Indoamericanismo» (ensayo). *BT* 22:1.
 - Comentario sobre una xilografía de Diego Kunurana. *BT* 23: 1.
 - «El Kamili» (narración). *BT* 25B: 2-4, (de «Mundial» de Lima).
 - «Trenos del Chio Kori» (narración). *BT* 28: 3.
- Cornejo, Alejandro C.
 - «José Carlos Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 3.

- Corretjer, Juan Antonio
 — «Regresemos a la montaña» (poema). *BT* 31: 4, Puerto Rico.
- Cosío, José Gabriel
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 5: 1-3, Perú.
- Cuenca, Héctor
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 11: 2, Venezuela.
- Cuentas, Enrique
 — «Cenotafio» (ensayo). *BT* 34: 2-3, Perú.
- Cuentas, Ricardo
 — «Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 2, Perú.
- Délano, Luis Enrique
 — «5» (poema/prosa). *BT* 7: 4, Chile.
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 10: 2, de «La estrella» de Valparaíso, Chile.
- Díaz Casanueva, H.
 — «Poema». *BT* 10: 2, Chile.
 — «Elogio a la madre soltera» (ensayo). *BT* 13: 2, Chile.
- Diez de Medina, Lucio
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 4: 1-2, desde Bolivia.
- Eguren, José María
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 5: 1, Perú.
- Encinas, J. Antonio
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 2: 2, Inglaterra.
- Espinosa, Angel
 — «Pero habrá un día» (poema). *BT* 29: 1, Uruguay.
- Espinosa, Eloi
 — «Epistolario lírico» (poema). *BT* 27: 2, Perú.
- Estrada, Demetrio
 — «El mejor homenaje» (ensayo). *BT* 34: 3, Perú.
- Estrella, Omar
 — «Poema» (poema). *BT* 25: 3, Bolivia.
 — «Puna» (poema). *BT* 25B: 2, Bolivia.
- Ferreiro, Alfredo Mario
 — «La ronda de los palos» (poema). *BT* 15: 4, Uruguay.
 — «Cortina de agua» (poema). *BT* 17: 2.
 — «Poemas de la ciudad llovida» (poema). *BT* 26: 2, Uruguay.

Figueira, Gastón

- Comentario sobre *Ande*. *BT*1: 1, Uruguay.
- «Alegría» (poema). *BT* 21: 4, Uruguay.

Florit, Juan

- “Side-car” (poema). *BT* 2: 4, Chile.

Fuente, Nicanor de la

- «Poema». *BT* 24: 3, Perú.

Fusco Sansone, Nicolás

- «El viento del mar» (poema). *BT* 19: 3, Uruguay.
- García, J. Uriel
- «El neoindianismo» (ensayo). *BT* 16: 4, Perú.
- «Neoindianismo II» (ensayo). *BT* 17: 2, Perú.
- «Neoindianismo III» (ensayo). *BT* 19: 2, Perú.

Girondo, Oliverio

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 2, Argentina.

Gómez de la Serna, Ramón

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 2: 2, Italia.

González, Carlos Alberto

- «Plasma» (poema). *BT* 21: 2,
- «Poemas». *BT* 30: 2.

González, María Rosa

- «Ególatra» (poema). *BT* 1: 2, Chile.
- «Brea» (poema). *BT* 18:2, Chile.
- «El caso de Blanca Luz» (narración). Chile.

González Martínez, Enrique

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 1, España.

Guerrerro, José Carlos

- «José Carlos Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 3, Alemania.

Guevara Pérez, R.

- «Un crimen de Gerardo Machado» (ensayo). *BT* 31: 4, Venezuela.

Guillén, Alberto

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 4: 2, Perú.
- «Overall» (poema). *BT* 8: 2, Perú.
- «Yo» (poema). *BT* 9: 2, Perú.
- Poema del libro *Eiffel*. *BT* 11: 3, Perú.

- «Viaje en un imperial» (poema). *BT* 14: 2, Perú.
- Gustanalva (?)
 - «Puerto» (poema). *BT* 33: 2, Chile.
- Gutiérrez, Alejandro
 - «Poema». *BT* 13: 4, Chile.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl
 - Carta sobre *Ande*. *BT* 6: 1, Inglaterra.
 - «Un mensaje de Haya» (carta). *BT* 22: 3, El Salvador.
- Hidalgo, Alberto
 - «Dibujo de niño» (poema). *BT* 23: 2.
- Huaco, Víctor M.
 - «Cromos andinos» (narración). *BT* 24: 2-3, Perú.
 - «La exposición de Manuel Alzamora y su arte vernáculo plebeyo» (ensayo). *BT*: 27: 2.
- Ibarbourou, Juana
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 2: 2, Uruguay.
 - «Los días» (poema). *BT* 18: 3, Uruguay.
- Jaika, Mateo
 - «Sirena encantadora» (narración). *BT* 25B: 3-4, Perú.
 - «El ajjachiri» (narración). *BT* 31: 1-2, Perú.
- Jirka, Mateo
 - «Un indio» (narración). *BT* 21: 3, Perú.
- Jawarina, Lima
 - «Cantares libres» (poema). *BT* 33: 1, México.
- Kamacho Allqa, Manuel
 - Mariátegui, amauta (poema). *BT* 34: 4.
- Lago, Tomás
 - «Aguas turbadas» (poema/prosa). *BT* 8: 3-4, Chile.
- Latorre, Roberto
 - «La carroña» (poema). *BT* 19: 3, Perú.
 - «Manchas serranas» (poema, *BT* 22: 4, Perú.
- Leiton, Roberto
 - «Aguafuertes» (narración). *BT* 28: 2, Bolivia.
- León, Miguel Angel
 - «Al reloj» (poema). *BT* 22: 3, Ecuador.
 - «Acotaciones vanguardistas» (ensayo). *BT* 28: 3, Ecuador.

List Arzubide, Germán

- «Ciudad número 1» (poema). *BT* 4: 3, México.
- «Túnel» (poema). *BT* 17: 3, México.
- «Valores» (ensayo). *BT* 18: 4, México.
- «Valores» (ensayo). *BT* 20: 4, México.
- «Proletarios» (ensayo). *BT* 23: 3, México.
- «Valores» (ensayo). *BT* 25: 2, México.

López, Enrique

- «Poemas del chakawayo». *BT* 32: 3, Perú.

Lucifer, Charles

- «La legion des solitaires» (poema). *BT* 21: 3, Brasil.
- «Presence» (poema). *BT* 27: 4, Brasil.

M. C. (?)

- «Poema de las tardes que quedaron en el recuerdo». *BT* 33: 20, Argentina.

Maccheroni, Teresa

- «El silencio de la hora» (ensayo). *BT* 18: 3-4, Argentina.

Mamani, Inocencio

- «Teofanoj Qutimunka» (poema). *BT* 19: 2, Perú.
- «Lekechuqunas» (poema). *BT* 27: 1, Perú.
- «Yachayniyoj Jatun Maestruyman» (poema). *BT* 34: 4, Perú.

Maples Arce, Manuel

- «Urbe» (poema). *BT* 12: 3, México.

Mar, María del

- «Invitación profunda» (poema). *BT* 1: 2, México.
- Comentario sobre *Ande*. *BT* 5: 1, México.
- «Forjadores» (poema). *BT* 15: 2, México.

Mar, Serafín del (o Delmar, Serafín)

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 3, Lima.
- «Himno» (poema). *BT* 7: 3.
- «3 puntos del antimperialismo estético» (ensayo), *BT* 21: 2, México.

Mariátegui, José Carlos

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 2, Perú.
- «Preludio del elogio de 'El cemento' y del realismo proletario» (ensayo). *BT* 32:1, Perú.

Marín, Juan

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 2, Chile.
- «Boxing» (poema). *BT* 3: 3, Chile.
- «Poemas de Yanquilandia». *BT* 23: 4, Chile.
- «Looping» (poema). *BT* 27: 3.

Martelli, Sixto

- «Creo» (poema). *BT* 25: 4, Argentina.
- «Elogio de la mujer» (poema). *BT* 29: 2, Argentina.

Maturana, Letelier

- «Puesta de sol junto al mar» (poema). *BT* 15: 4, Chile.

Maurat Caamaño, A.

- «Pastor de pájaros» (poema). *BT* 33: 2, Chile.

Mayo, Hugo

- Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 3, Ecuador.
- «Cosecha» (poema). *BT* 5: 3, Ecuador.
- «Poema». *BT* 12: 2, Ecuador.
- «Foto» (poema). *BT* 20: 4, Ecuador.

Medinacelli, Carlos

- Comentario sobre *Ande*, *BT* 6: 1, Bolivia.

Méndez, Evar

- «Música Prohibida» (poema/prosa). *BT* 12: 4, Argentina.

Mendoza, Vicente

- «Beligerancia indigenista» (ensayo). *BT* 28: 1-2, Perú.
- «Alrededor de José Carlos Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 1, Perú.

Mercado, Guillermo

- «Puerto», «Mañana de novios», «Vértice» (poemas). *BT* 30: 3, Perú.
- «Aldea» (poema) *BT* 33: 2, Perú.

Miró Quesada, César Alfredo

- «Plaza» (poema). *BT* 11: 2, Perú.
- «Acuarela» (poema). *BT* 13: 2, Perú.
- «Ciudad iluminada» (poema). *BT* 17: 3, Argentina.
- «Poema pentatónico». *BT* 24: 2, Argentina.
- «Poema dígito». *BT* 27: 4, Argentina.
- «Conciencia de la angustia» (poema). *BT* 30: 2, Argentina.

Molina La Hitte, A.

- «Poema». *BT* 22: 2, Chile.

- Moraga Bustamante, J.
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 2, Chile.
 — «Sahara». *BT* 7: 3, Chile.
 — «Mitin» (poema). *BT* 19: 4, Chile.
- More, Ernesto
 — «Andina» (narración). *BT* 25B: 3, Perú.
 — «Poema». *BT* 28: 4, Perú.
- More, Federico
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 1, Argentina.
 — «El andinismo» (ensayo). *BT* 9: 1.
- Mostajo, Alberto
 — «Poema». *BT* 15: 4, Perú.
- Nava, Dante
 — «Maliquita» (poema). *BT* 25B: 3, Perú.
 — «Interrogación» (poema). *BT* 28: 4, Perú.
- Nerval, Mario
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 2: 3-4, Bolivia.
- Novo, Salvador
 — «Palabras extrañas» (poema). *BT* 22: 3, México.
- Núñez Valdivia, M. Segundo
 — «Confesiones de izquierda» (entrevista). *BT* 26: 2-3, Perú.
- Oquendo de Amat, Carlos
 — «Film de los paisajes» (poema). *BT* 28: 3.
- Ordóñez, Pastor
 — «Marcelino Kanawiri» (narración). *BT* 27: 1, Perú.
- Ortiz Saralegui, Juvenal
 — «Poema». *BT* 28: 4, Uruguay.
- Otero, Gustavo Adolfo
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 1, Bolivia.
- Oyague, Lucas
 — «Revista de libros». *BT* 8: 2, de «El Comercio» de Lima.
 — «Literatura de la costa» (ensayo). *BT* 20: 2.
- Paca, Humberto
 — «Homenaje» (ensayo). *BT* 34: 4, Puno.
- Palacios, Darío
 — «Mi homenaje a Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 3, Puno.

Palacios, Julián

- «La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu» (ensayo). *BT* 32: 1-3, Perú.
- «Idealista de verdad» (ensayo), *BT* 34: 4, Puno.

Pavletich, Esteban

- «Los poemas de la revolución» (poema), *BT* 7: 2, México.
- «Poemas revolucionarios» (poema). *BT* 11: 2, Cuba.
- «Hacia nuestra propia estética I» (ensayo). *BT* 14: 3, México.
- «Hacia nuestra propia estética II» (ensayo). *BT* 15: 3, México.
- «Hacia nuestra propia estética III» (ensayo). *BT* 16: 2-3, México.
- «La leyenda de Sandino» (ensayo), *BT* 24: 3, Nicaragua.
- «La nueva concepción del estado» (ensayo). *BT* 32:3, México.
- «La significación auténtica de Emiliano Zapata» (ensayo). *BT* 33: 2, México.
- «José Carlos Mariátegui» (fragmento de una carta). *BT* 34: 4, México.

Peña Barrenechea, Ricardo

- «Afiches» (poema). *BT* 26: 4, Perú.
- «Afiches» (poema). *BT* 28: 3, Perú.
- «Para la niña que huye con su dorado rabo de lagartija» (poema). *BT* 30: 3, Perú.

Peralta, Ántero

- «Indoamericanismo estético» (ensayo). *BT* 14: 2, Perú.
- «Adán» (narración). *BT* 21:4.
- «Por la humanización del vínculo sexual» (ensayo). *BT* 30: 1-2, Perú.

Peralta, Alejandro

- «Madre» (poema), *BT* 3: 3.
- «Lecheras del ande» (poema), *BT* 7: 1.
- «Andinismo» (poema), *BT* 10: 3.
- «Dolora del ande» (poema). *BT* 15: 3.
- «Onfano» (poema). *BT* 20: 1.
- «Faena matinal» (poema). *BT* 25: 3.
- «Allin Kapak» (poema). *BT* 25B: 4.
- «El indio desertor» (poema). *BT* 28: 2.
- «Brunilda» (poema). *BT* 29: 3.

- «Elegía proletaria» (poema). *BT* 34: 2.
- Pereda Valdés, Ildefonso
 - «La guitarra» (poema). *BT* 10: 2, Uruguay.
 - «Canto a la luna nutritiva» (poema). *BT* 16: 2, Uruguay.
- Pérez Concha, Jorge
 - «Montuvio» (poema). *BT* 20: 3, Ecuador.
 - «Lago» (poema). Ecuador.
 - «Hetaira» (poema). *BT* 27: 2, Ecuador.
- Petrovick, Julián
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 8: 2, Perú.
 - «Poema». *BT* 16: 2, Perú.
 - «Interpretación de Rusia a través del diario del alumno Kostia Riabzev de Nicolai Ognief» (ensayo). *BT* 33: 1–2, Chile.
- Pilco, Alvaro
 - «Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 2, Puno.
- Portal, Magda
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 2, Perú.
 - «Cualquier paisaje» (poema). *BT* 5: 3, Lima.
 - «El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial» (ensayo). *BT* 11: 4, Perú.
 - «Espumas» (poema). *BT* 23: 3, México.
 - «El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica» (ensayo). *BT* 26: 3–4, México.
- Pukara, Sergio
 - «Waira» (poema). *BT* 33: 3, Perú.
- Ramírez, Federico
 - «Manifiesto». *BT* 15: 4, Perú.
- Reyes, Jorge
 - «Poema». *BT* 20: 4, Ecuador.
- Rivera, Diego
 - «Estética antiimperialista» (ensayo). *BT* 13: 4, México.
- Rodríguez, César Atahualpa
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 3: 1.
 - «Paisaje de caballete» (poema). *BT* 16: 2.
- Rodrigo, Luis de
 - «Parto» (poema). *BT* 14: 3, Perú.

- «Poemas del Titikaka» (poema). *BT* 19: 4.
- Rokha, Pablo de
 - «La raza oscura» (ensayo). *BT* 22: 2, Chile.
 - «Suramérica» (narración). *BT* 27: 3, Chile.
- Romero, Emilio
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 4: 2-3, Perú.
- Sabas Alomá, Mariblanca
 - «México» (poema). *BT* 6: 2, Cuba.
 - «Su excelencia Francisco de Paula Romero» (poema). *BT* 16: 1, Cuba.
 - «Ley estética» (ensayo). *BT* 21:4.
- Sabat Ercasty, Carlos
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 8: 2, Uruguay.
- Sáenz, Raquel
 - «Vértigo» (poema). *BT* 18: 2, Uruguay.
- Sánchez, Luis Alberto
 - Comentario sobre *Ande*. *BT* 4: 3, Perú.
 - «La sierra» (ensayo, fragmento de *La literatura peruana*). *BT* 30: 2-4, Perú.
- Seguel, Gerardo
 - «Noche» (poema). *BT* 5: 3, Chile.
- Seoane, Manuel
 - «La emoción deportiva» (ensayo). *BT* 29: 2-3, Argentina.
- Serrano, Samuel
 - «José Carlos Mariátegui» (poema). *BT* 34: 4, Perú.
- Silva Valdez, Fernán
 - «Poemas nativos» (poema). *BT* 13: 4, Uruguay.
 - «Amanecer» (poema). *BT* 22: 2, Uruguay.
- Silva Valdés, Julio
 - «Plaza de deportes montevideana». *BT* 25: 2, Uruguay.
- Suráh, Zaida
 - «Canción VII» (poema). *BT* 21: 4.
 - «Kaleidoscopio» (poemas). *BT* 26: 1, Chile.
 - «Poema». *BT* 31: 2, Chile.
 - «Poema». *BT* 33: 3, Chile.

- Tapia, Fernando
 — «La obra nacionalista de José Carlos Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 2, Perú.
- Tronkoso, Arturo
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 7: 2, Chile.
 — «Fertigsein» (poema). *BT* 9: 3, Chile.
 — «Instantes de aldea» (poema). *BT* 19: 2, Chile.
 — «Partida» (poema). *BT* 26: 3, Chile.
- Ureta, Alberto
 — «La sierra y un gran poeta» (comentario sobre *Ande*).
BT 12: 2-4, Perú.
- Urquieta, Felipe
 — «Día en fiesta de robo» (narración). *BT* 8: 3, Perú.
- Urquieta, Miguel A.
 — «Proloquios» (ensayo). *BT* 15: 4, Bolivia.
 — «Proloquios» (ensayos). *BT* 20: 4, Bolivia.
- Valcárcel, Luis E.
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 1: 1, Perú.
 — «La nueva actitud» (poema). *BT* 15: 1, Perú.
 — «Sajsawaman» (poema). *BT* 21: 2, Perú.
 — «Sobre peruanidad» (ensayo). *BT* 32: 4.
- Valdivia Dávila, Víctor
 — «Universalidad ideológica de Mariátegui» (ensayo). *BT* 34: 1-2, Perú.
- Valle, Rafael Heliodoro
 — «La fiesta de los niños luminosos» (ensayo), *BT* 18: 2, México.
- Vallejo, César
 — Comentario sobre *Ande*. *BT* 2: 2, Francia.
 — «Poema». *BT* 4: 2.
 — «LXVIII» (poema). Perú.
- Varallanos, Adalberto
 — «Corta distancia» (poema). *BT* 30: 2, Perú.
- Varallanos, José
 — «Foto, instante, recuerdo» (poema). *BT* 32: 3, Perú.
- Vásquez, Emilio
 — «La canción de Brunilda» (poema). *BT* 29: 1, Perú.

- «Plan programa de la escuela ambulante indígena de Ilave» (ensayo). *BT* 31: 2-4.
- «Perfil de José Carlos Mariátegui» (ensayo), *BT* 34: 4, Perú.
- Verdie, Julio
 - «Adóptico cielo» (poema). *BT* 29: 2, Uruguay.
- Villaurrutia, Xavier
 - «Camino estético» (ensayo). *BT* 15: 1, México.
- Zairilli, Humberto
 - «Oración a la primera estrella de la tarde», «Ciudad de Montevideo», «Mi abanico de caminos», «Destino», «La mujer encinta» (poemas). *BT* 29: 2, Uruguay.

2.2. Ilustraciones

Las ilustraciones están clasificadas en orden alfabético por autor:

- Blas, Camilo. *Paisaje andino*. *BT* 9: 3.
- Chávez, Joaquín. *Núñez*. *BT* 26: 2.
 - *El balseiro*. *BT* 28: 4.
 - *El escritor aymara Mateo Jaika*. *BT* 30: 3.
 - Sin título. *BT* 33: 1.
 - *José Carlos Mariátegui*. *BT* 34: 4.
- Gutiérrez, Antonia. *Madera* sin título. *BT* 29: 2.
- Kunurana, Diego. *Mamacuna* (xilografía). *BT* 13: 1.
 - *El ayllu* (xilografía). *BT* 14: 1.
 - *Aguirre Morales*. *BT* 16: 3.
 - *Valcárcel*. *BT* 18: 1.
 - *Sandino*. *BT* 19: 1.
 - Dibujo tiawanaqu, sin título. *BT* 23: 1.
 - *La Phasña* (xilografía). *BT* 26: 1.
 - *El ángel, el kirkincho y la estrella* (madera). *BT* 29: 2.
 - Xilografía sin título. *BT* 30: 1.
 - Xilografía sin título. *BT* 30: 2.
 - *Simbolismo Tiawanaqu*. *BT* 31: 1.
 - Sin título. *BT* 31: 3.

- Retrato, madera sin título. *BT* 32: 2.
 - *Tipo de sunka*. *BT* 32: 4.
 - Sin título (retrato de José Carlos Mariátegui). *BT* 34: 1.
 - Sin título. *BT* 34: 2.
- Lazarte. *Emilio Armaza*. *BT* 25B: 1.
- Magariños Usher, Renée. Dibujo sin título (para el poema «Cortina de agua» *BT* 17: 2).
- *Linoleum* sin título. *BT* 23: 2.
 - *Peregrín, cazador de figuras (linoleum)*. *BT* 25: 1.
 - Sin título. *BT* 29: 4.
- Mamani, Pacho. *El ídolo* (ensayo xilográfico). *BT* 5: 1.
- María Clemencia. Grabado sin título. *BT* 28: 1.
- *La Sacra Familia*. *BT* 32: 1.
- Morales Cuentas. *Arte indoamericano* (dibujo de escultura preinkaika). *BT* 10: 1.
- *Wachachskan* (dibujo de terracota preinkaika). Falta *BT* 12: 1.
- Sosa, Florentino. *Siluetas de Mamaquna*. *BT* 26: 3.
- Sin título. *BT* 31: 4.
 - José Carlos Mariátegui. *BT* 34: 3.

3. Libros reseñados en el *Boletín Titikaka*

Los libros están clasificados según el lugar en el que fueron publicados:

Argentina

- González Lanuza, Enrique. *Aquelarre*. Buenos Aires, *BT* 21: 1.
- Hidalgo, Alberto. *Tu libro, Química del espíritu, Simplismo*. Buenos Aires, *BT* 6: 3.
- *Los saños I otras personas*. Buenos Aires, *BT* 13: 3.
 - *Descripción del cielo*. Buenos Aires, *BT* 23: 2.
- Hidalgo, Alberto, Huidobro, Vicente, Borges, Jorge Luis. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires, *BT* 6: 3.
- Miró Quesada, César Alfredo. *Cantos del arado y de las hélices*. Buenos Aires, *BT* 33: 3.

Olivari, Nicolás. *La musa de la mala pata*. Buenos Aires, BT 17: 4.
Rodríguez, César Atahualpa. *La torre de las paradojas*. BT 5: 4.

Bolivia

Estrella, Omar. *Brújula*. La Paz, BT 33: 3.
Gómez Cornejo Carlos. *Barajas*. La Paz, BT 33: 3.
González, Carlos Alberto. *Vértebra iluminadas*. La Paz, BT 33: 3.
Leiton, Roberto. *Aguafuertes*. Potosí, BT 30: 4.

Brasil

Araujo, Murillo. *A iluminação da vida*. Rio de Janeiro, BT 30: 4.
Tenorio, Óscar. *México revolucionario*. Sao Paulo, BT 30: 4.

Chile

Délano, Luis Enrique. *Simbad el marino*. Quillota, BT 4: 3.
Díaz Casanueva, Humberto. *El aventurero de Saba*. BT 3: 4.
González, María Rosa. *Arcoiris*. Concepción, BT 4: 3.
Gutiérrez, Alejandro. *Erambe*. Quillota, BT 4: 3.
Lago, Tomás. *Anillos*. Santiago de Chile, BT 6: 3.
Marín, Juan. *Looping*. Santiago de Chile, BT 33: 3.
Maturana, Letelier. *Icono, Los asesinos de la niña*. Talca, BT 17: 4.
Morgado, Benjamín. *Esquinas*. Santiago de Chile, BT 19: 4.
Neruda, Pablo. *Anillos*. Santiago de Chile, BT 6: 3.
Petrovick, Julián. *Naipe adverso*. BT 33: 3.
Rokha, Pablo de. *Suramérica*. Santiago de Chile, BT 23: 2.
— *Los gemidos*. Santiago de Chile, BT 30: 4.
Rokha, Winétt de. *Formas del sueño*. Santiago de Chile, BT 23: 3.
Seguel, Gerardo. *2 campanarios a la orilla del cielo*. Santiago de Chile,
BT 19: 3.
Valle, Rosamel del. *Mirador*. Santiago de Chile, BT 4: 3.
— *País blanco i negro*. Santiago de Chile, BT 33: 4.

Ecuador

- Palacio, Pablo. *Un hombre muerto a puntapiés*. Quito, BT7: 3.
— *Débora*. Quito, BT23: 2.
Reyes, Jorge. *30 poemas de mi tierra*. Quito, BT7: 3.

Francia

- Cardoza y Aragón, Luis. *Maelestróm*. París, BT10: 2.
— *Fez ciudad santa de los árabes*. París, BT13: 4.
Lenin, V. I. *Páginas escogidas*. París, BT29: 4.

México

- Cuadros Caldas, Julio. *México soviet*. Puebla, BT30: 4.
Icaza, Xavier. *Panchito Chapopote*. Jalapa, BT23: 2.
List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Jalapa, BT13: 3.
Mar, María del. *El alma desnuda*. BT3: 4.
Mar, Serafin del. *El hombre de estos años*. México, BT33: 3-4.
Maples Arce, Manuel. *Andamios interiores, Urbe*. BT7: 3.
— *Poemas interdictos*. Jalapa, BT17: 4.

Perú

- Basadre, Jorge. *Equivocaciones*. Lima, BT29: 4.
Brum de Parra del Riego, Blanca Luz. *Levante*. Lima, BT10: 3.
Chávez Aliaga, Nazario. [falta Título]. Cajamarca, BT33: 3.
González, Carlos Alberto. *El poema de los cinco sentidos*. Lima, BT23: 3.
Mar, Serafin del. *El derecho de matar*. Lima, BT3: 4.
— *Radiogramas del pacífico*. Lima, BT10: 3.
Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima, BT30: 4.
Mercado, Guillermo. *Un chullo de poemas*. Sicuani, BT21: 1.
Porras Barrenechea, Raúl. *Mariano José de Arce*. Lima, BT29: 3-4.
Portal, Magda. *El derecho de matar*. Lima, BT3: 4.
— *Una esperanza y el mar*. Lima, BT10: 2.

- Romero, Emilio. *El departamento de Puno*. Lima, BT 29: 4.
Sánchez, Luis Alberto. *Se han sublevado los indios*. Lima, BT 29: 4.
— *La literatura peruana*. Lima, BT 30: 4.
Valcárcel, Luis, E. *Tempestad en los andes*. BT 18: 1.
Varallanos, José. *El hombre del ande que asesinó su esperanza*. Lima, BT 33: 2.

Uruguay

- Cunha Dotti, J. C. de. *Pájaro que vino de la noche*. Montevideo, BT 33: 4.
Díaz, Ramón M. *Proa de estrellas*. Montevideo, BT 33: 3.
Ferreiro, Alfredo Mario. *Un hombre que se comió un autobús*. Montevideo, BT 10: 3.
Oribe, Emilio. *El halconero astral, El nunca usado mar, La colina del pájaro rojo*. BT 3: 4.
Ortiz Saralegui, Juvenal. *Palacio Salvo*. Montevideo, BT 21: 1.
Pereda Valdés, Ildefonso. *La guitarra de los negros*. Montevideo, BT 10: 4.
— *Raza negra*. Montevideo, BT 33: 4.
Sabat Ercasty, Carlos. *El vuelo de la noche*. BT 12: 4.
— *Los adioses*. Montevideo, BT 33: 4.
Silva, Julio. *Oriental*. Montevideo, BT 6: 3.
Silva Valdés, Fernán. *Agua del tiempo, Poemas nativos*. Montevideo, BT 6: 3-4.
Verdie, Julio. *Adótico cielo*. Montevideo, BT 33: 3.
Welker, Juan C. *Esquinita de mi barrio*. Montevideo, BT 19: 4.
Zairilli, Humberto. *Libro de imágenes*. Montevideo, BT 33: 2.

Venezuela

- Mestre Fuenmayor, Aníbal. *Esta es mi sangre*. Maracaibo, BT 21: 1.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, Benedict

1991[1983] *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Ed. New York: Verso.

AYALA, José Luis

1998 *Carlos Oquendo de Amat*. Lima: Horizonte.

BADINI, Ricardo

1991-92 «L'indigenismo di Orkopata e Il Pez de Oro. Opera al nero della letteratura peruviana». Tesis, Università degli studi di siena.

BERMAN, Marshall

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI Editores.

BOSI, Alfredo

1991 «La parábola de las vanguardias latinoamericanas». En: Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 13-24.

BOURDIEU, Pierre

1983 *Campo del poder y campo intelectual*. Trad. Jorge Dotti y María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Folios Ediciones.

1990 *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México D.F.: Grijalbo.

BUENO, Raúl

1985 *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores.

1991 «Nuestro vino: La nueva científicidad de los estudios literarios en América Latina». En: *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima: Latinoamericana editores.

1995 «Apuntes sobre el lenguaje de la vanguardia poética hispanoamericana». *Hispanamérica* 24.71 (agosto de 1995), 35-48.

1998 «La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 24.48 (2o. semestre): 25-37.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO

1979 *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones «Rikchay Perú».

BÜRGER, Peter

1984 *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Theory and History of Literature Series 4. Minneapolis: U of Minnesota Press.

CARTER, Boyd

1968 *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México, D. F.: Ediciones Andrea.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana

1990 «La Revue de l'Amérique Latine en los años 20». En: VV. AA. *América. Cahiers du CRICCAL* 4/5 (Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939). Publications de la Sorbonne Nouvelle: 21-6.

CATALÁN, Gonzalo y José Joaquín BRUNNER

1985 *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: FLACSO.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo

1989 «Aspectos sociolingüísticos y pedagógicos de la motosidad en el Perú». En: Rodolfo Cerrón Palomino, Gustavo Solís Fonseca (Eds). *Temas de lingüística amerindia*. Lima: Concytec.

CHURATA, Gamaliel

1971 *Antología y valoración*. Lima: Ediciones Instituto Puneño de Cultura.

CONTERIS, Hiber

1968 «La literatura como consumo». *Marcha 1404* (31 de mayo de 1968): 30-31.

CORNEJO POLAR, Antonio

1978 «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 4. 7-8 (1er. y 2o. semestre de 1978): 7-21.

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

1994 *Escribir en el aire*. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Horizonte.

1996 «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana* 176-177 (julio-diciembre 1996): 837-844.

DE LA CADENA, Marisol

1994 «Decencia y cultura política: Los indigenistas del Cuzco en los años veinte». *Revista Andina* 12. 1 (julio de 1994): 79-122.

DEUSTUA, José y José Luis RÉNIQUE

1984 *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos «Bartolomé de las Casas».

ESCAJADILLO, Tomás

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Editorial Mantaro.

FLORES GALINDO, Alberto

1988 *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. 3a. ed. Lima: Horizonte.

1979 «Los intelectuales y el problema nacional». *7 ensayos 50 años en la historia*. Lima: Empresa Editora Amauta.

FORSTER, Merlin H

1975 «Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology». En: Forster, Merlin H. *Tradition and Renewal: Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. University of Illinois Press, 12-50.

GARCÍA, Uriel

1927 «El nuevo indio». *Amauta* 8 (abril de 1927): 20.

1937 *El nuevo indio*. 2a ed. Cusco: H. G. Rosas Sucesores.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Grijalbo.

1990 «La modernidad después de la posmodernidad». En: Morães Bulluzo, Ana Maria (Ed.) *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. Sao Paulo: Memorial – UNESP. 201-230.

GONZÁLEZ, Beatriz

- 1982 «Luis Barrios Cruz: renovación vanguardista y nativismo poético en Venezuela». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 8. 15 (1er. semestre de 1982): 87-107.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

- 1983 «Elogio de Gamaliel Churata» *Dominical* (7 de agosto de 1983).

- 1988 «Reedición de Churata». *Dominical* (20 de noviembre de 1988).

- 1990 «Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata». Ponencia presentada en el Coloquio Internacional «Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina», Lima, julio de 1990.

HAYA DE LA TORRE, Víctor Raúl

- 1935 *¿Adónde va Indoamérica?.* 2a. ed. Biblioteca América XV. Santiago: Ercilla.

HUAMÁN, Miguel Angel

- 1994 *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata.* Lima: Horizonte.

KAPSOLI, Wilfredo

- 1982 *Los movimientos campesinos del Perú 1879-1965.* 2a. ed. Lima: Atusparia.

LAUER, Mirko

- 1982 «La poesía vanguardista en el Perú». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 8. 15 (1er semestre): 77-86.

- 1990 «Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927». En: Morães Bulluzzo, Ana Maria (Ed.) *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina.* Sao Paulo: Memorial – UNESP, 1990. 46-65.

1997 *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas», 1997.

LOSADA, Alejandro

1983 «Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 9. 17 (1er. semestre de 1983): 7-38.

1986 «La historia social de la literatura latinoamericana». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 24 (2o. semestre de 1986): 21-29.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1970[1950] *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. 4a. ed. Lima: Empresa Editora Amauta.

1984 *Correspondencia I & II*. Lima: Empresa Editora Amauta.

1989[1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 50a. ed. Lima: Empresa Editora Amauta.

MARTÍNEZ, José Luis

1990 «Las revistas literarias de Hispanoamérica» En: VV. AA. *América. Cahiers du CRICCAL 4/5* (Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939). Publications de la Sorbonne Nouvelle: 13-20.

MASIELLO, Francine

Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1985.

MELIS, Antonio

1991 «Ecos de Amauta en un periódico literario italiano (1927-1930)». *Anuario Mariateguiano* 3. 3: 93-110.

MONGUIÓ, Luis.

1954 *La poesía postmodernista peruana*. Colección Tierra Firme 57. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

MÜLLER-BERGH, Klaus.

1987 «El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas». *Philologica Hispaniensa* IV (In honorem Manuel Alvar). Madrid: Gredos. 279-302.

NITSCHACK, Horst

1990 «El indigenismo como condición para una literatura nacional». *Lexis* XIV. 2: 221-237.

OSORIO, Nelson

1981 «Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano». *Revista Iberoamericana* 114-115 (enero-junio de 1981): 227-254.

1985 *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela: antecedentes y documentos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

1988 *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

PERÚS, Françoise

1982 *Historia y crítica literaria*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

PIZARRO, Ana

1981 «Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina». *Araucaria de Chile* 13 (1981): 81-96.

PRATT, Mary Louise

1993 «Criticism in the Contact Zone: Decentering Community and Nation». En: Steven M. Bell, Albert H. Le May &

Leonard Orr (Eds.) *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993. 83-102.

PRINCE, Gerald

1980 «Notes on the Text as a Reader». En: Susan Suleiman & Inge Crosman (Eds.) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1980. 225-240.

PULIDO TIRADO, Genara

1993 «La teoría de la metáfora en las vanguardias poéticas hispanoamericana y española». En: *Literatura de dos mundos* [(Ed.) Victorino Polo García] No. III: El encuentro. Murcia: V Centenario/ Comisión de Murcia, 765-779.

RAMA, Ángel

1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. 3a. ed. México D. F.: Siglo XXI Editores.

RIBEIRO, Darcy

1992 *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

RICHARD, Nelly

«Alteridad y descentramiento culturales». *Revista chilena de literatura* 42 (1993): 209-215.

SALVADOR, Nélica

1962 *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

SARLO, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

1991 «Intelectuales y revistas: razones de una práctica». En: VV. AA. *América. Cahiers du CRICCAL 9/10* (Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de 1940 à 1970). Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1991: 7-19.

SCHWARTZ, Jorge

1991 *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.

1995 «Lenguajes utópicos. <Nuestra ortografía bangwardista>: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte». *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura 3* [Vanguardia e Modernidade]. Campinas: Editorial da Unicamp, 1995. 32-55.

TAMAYO Herrera, José

1982 *Historia social e indigenismo en el altiplano*. Lima: Treintaitrés.

TAURO, Alberto.

1935 *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

1974 *Amauta y su influencia*. 3a. ed. Lima: Empresa Editora Amauta.

1975 *Diccionario enciclopédico del Perú*. Lima: Editorial Mejía Baca.

UNRUH, Vicky

1984 «The Avant Garde in Peru: Literary Aesthetics and Cultural Nationalism». Diss. U of Texas.

1995 *Latin American Vanguards. The Art of Contentioun Encounters*. Berkeley: U of California P.

VALCÁRCEL, Luis E

1972 [1928] *Tempestad en los andes*. Colección Autores Peruanos. Lima: Editorial Universo.

- VALLEJO, César
1988 *Poesía completa*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
- VÁSQUEZ, Emilio
1971 «Churata y su obra». En: Churata, Gamaliel. *Antología y valoración*. Lima: Ediciones Instituto Puneño de Cultura: 433-447.
- VV. AA.
1945 *Poesía peruana. Mario Florián: Urpi, Luis de Rodrigo: Puna, Luis Nieto: Charango*. Lima: Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural.
- VV. AA.
1976 *La polémica del indigenismo*. Comp. Manuel Aquézolo Castro. Lima: Mosca Azul.
- VV. AA.
1981 «¿Qué es y para qué sirve una revista literaria?» *Texto crítico* 20 (1981): 105-126.
- VV. AA.
1990 *América. Cahiers du CRICCAL 4/5* (Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre deux-guerres 1919-1939). Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- VV. AA.
1991 *América. Cahiers du CRICCAL 9/10* (Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de 1940 à 1970). Publications de la Sorbonne Nouvelle.
- VICH, Cynthia
1995 «Indigenismo y vanguardia en el *Boletín Titikaka* (Puno, Perú 1926-1930)». Diss. Stanford University.

VIDELA DE RIVERO, Gloria

1994 «Vanguardismo y criollismo» En: [Videla de Ribero, Gloria] *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994. 115-122.

WEISS, Judith

1977 *Casa de las Américas. An Intellectual Review in the Cuban Revolution*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila 44.

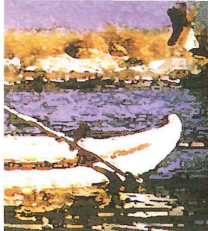
WISE, David

«Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930).» *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10. 20 (segundo semestre de 1984): 89-100.

ZAVALA CISNEROS, Virginia

1996 «El castellano de la sierra del Perú». En: Hiroyasu Tomoeda, Luis Millones (Eds.) *La tradición andina en tiempos modernos*. Osaka: National Museum of Ethnology. [falta pp.]

Este libro terminó de imprimirse en
enero del 2000 en los talleres
de Imprenta Quebecor S.A. sito en
Av. Los Frutales 344 - Ate
Lima - Perú



Cynthia Vich es profesora asistente del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad de Fordham en Nueva York. Graduada de la Universidad Católica del Perú con una memoria sobre la poesía de Carlos Oquendo de Amat, obtuvo el doctorado en literatura latinoamericana por la Universidad de Stanford en California.

