Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

La «revolución integral» de Antero Peralta y el vanguardismo de las periferias internas en la revista Chirapu (1928)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Alex Javier HURTADO LAZO

ASESOR

Dr. Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Hurtado, A. (2022). *La «revolución integral» de Antero Peralta y el vanguardismo de las periferias internas en la revista Chirapu (1928)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Alex Javier Hurtado Lazo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	75421694
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-2722-6635
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	29468963
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-0021-5488
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Rubén Dorian Espezúa Salmón
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10037585
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Andrea Elvira Cabel García
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41624669
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42978520
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.2.1.11. Culturas mestizas y proyecto político indígena en el discurso
Grupo de investigación	Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y Aymara – ESANDINO
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Chorrillos Latitud: -12.196117 Longitud: -77.019355
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2020-2021
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Teoría literaria https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.04 Literaturas específicas https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

Reunido el Jurado en sesión virtual, el día 21 de abril de 2022 a las 12:00 horas, integrado por el Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmón (Presidente), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Asesor), Dra. Andrea Elvira Cabel García (Informante) y Mg. Luis Eduardo Lino Salvador (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada LA <<REVOLUCIÓN INTEGRAL>> DE ANTERO PERALTA Y EL VANGUARDISMO DE LAS PERIFERIAS INTERNAS EN LA REVISTA CHIRAPU (1928) presentado por el bachiller Alex Javier Hurtado Lazo, para optar el título de Licenciado en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

SOBRESALIENTE CON MENCIÓN (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el título de Licenciado en Literatura al bachiller **Alex Javier Hurtado Lazo.**

Concluido el acto académico a las 13:13 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Rubén Dorian Espezúa Salmón
Presidente
Principal D.E

Dra. Andrea Elvira Cabel García
Jurado Informante
Auxiliar T.C.

Mg. Luis Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Asociado T.C

Dr. Mauro Félix Mamani Macedo
Jurado Asesor
Principal D.E.

A Denisse Quiroz, con amor.

«Cada revolución que triunfa se legitima a sí misma, pero legitima también la revolución como tal, aun en el caso de la revolución contra las formas estéticas que ella misma impuso»

Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*

«Por la JUSTICIA – Por la LIBERTAD. / (No importa que los hermanos / devoren los pechos redentores). / Urge responder a los siglos / CON LOS IMPERIALISMOS A LOS PIES»

Antero Peralta V., «Arenga redoblante»

Índice

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO I HERRAMIENTAS TEÓRICAS PARA UN ANÁLISIS DEL CAMPO LITERARIO DE LA VANGUARDIA EN EL PERÚ 22

1.1. El campo literario de la vanguardia en el Perú 22

1.1.1. Génesis y estructura del campo literario según Pierre Bourdieu 22

1.1.2. Propuestas de estudio del campo literario latinoamericano 28

1.1.3. El campo literario como clave de lectura del vanguardismo peruano 33

1.2. Hacia una definición del vanguardismo de las periferias internas 38

1.2.1. La problemática del «vanguardismo andino» 38

1.2.2. El vanguardismo de las «periferias internas» 44

1.3. Articulando el campo del vanguardismo de las periferias internas 51

1.3.1. Emergencia y constitución de la vanguardia en el Perú 52

1.3.2. Movimientos indígenas e intelectuales en el sur andino 56

CAPÍTULO II LAS REVISTAS DE LAS PERIFERIAS INTERNAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO LITERARIO 60

2.1. Formaciones intelectuales y revistas en las periferias internas 60

2.1.1. Estructuras y posiciones de las formaciones intelectuales 60

2.1.2. Las revistas: órganos de afirmación de las formaciones intelectuales 62

2.2. El campo literario y las revistas del vanguardismo de las periferias internas 65

2.2.1. La estrategia neoindia en la periferia interna 71

2.2.2. Apropiaciones y debates de la Ortografía indoamericana de Francisco Chuquiwanka Ayulo 76

CAPÍTULO III *CHIRAPU* (1928): UNA REVISTA DE LAS PERIFERIAS INTERNAS 88

3.1. La recepción crítica a *Chirapu* (1928-2021) 89

3.1.1. La crítica contemporánea de *Chirapu* 90

3.1.2. La crítica posterior a *Chirapu* (1999 – 2021) 92

3.2. Los zurdos y el campo literario de las periferias internas 102

3.2.1. La formación de las vanguardias de la periferia interna en Arequipa 102

3.2.2. Los zurdos: prospecto de una formación intelectual 108

3.3. La revolución integral y la estrategia neoindia de *Chirapu* 113

3.3.1. Antero Peralta y la estética de vanguardia 114

3.3.2. Variaciones y polémicas del neoindianismo en *Chirapu* 118

3.3.3. La «Ortografía neoindia» y la revolución integral: afirmación vanguardista de Los zurdos en *Chirapu* 132

3.4. El giro político de *Chirapu* 142

3.4.1. La poesía revolucionaria y la afirmación política de la revista 143

3.4.2. Hipótesis sobre la no continuidad de *Chirapu* 154

CONCLUSIONES 157

BIBLIOGRAFÍA 160

ANEXOS 170

INTRODUCCIÓN

Un periodo fundamental para comprender el devenir del campo literario peruano es el conflicto entre las diferentes expresiones estéticas durante los inicios del siglo XX. Nos referimos al momento comprendido específicamente en la década del veinte, en la cual hallamos la confluencia – no necesariamente armónica – entre las tendencias heréticas del vanguardismo y el indigenismo, pero también con la presencia constante de la tradición[1]. Sin embargo, la presencia herética de grupos como Orkopata o Los zurdos es la que destaca debido, principalmente, al discurso beligerante que enarbolan frente a sus contrincantes, así como al vínculo que establece, en las periferias internas, con las reivindicaciones indígenas en boga por las rebeliones generadas en estos espacios y al discurso indigenista oficial impulsado por el gobierno dictatorial de Augusto B. Leguía (1919 – 1930).

En este contexto, los artistas vanguardistas e indigenistas dejan de concebir el discurso del arte por el arte para arrogárselo a los escritores en el polo opuesto del campo literario, esto es, a la hegemonía de las «viejas generaciones». A partir de ello, asumen un rol intelectual que les facilita la movilidad entre el campo literario y el campo político peruano. Con esto, el compromiso político no tarda en permear en su escritura, y junto a ello, apelan al factor representacional, es decir, se expresan *por* los sujetos indígenas[2] (Coronado, 2017). En ese sentido, cobran relevancia los diversos escritos de estos intelectuales que intentan modelar la

[1] Con tradición nos referimos, de acuerdo con Marta Ortiz Canseco (2013), a aquellos «autores [que] siguen acudiendo a figuras poéticas tradicionales» (p. 18) y se alejan de las formas rupturistas propugnadas por la vanguardia. Como ejemplo, menciona a Federico Bolaños y su poema «Apóstrofe a la Raza» de 1922, donde «el poeta habla a esa raza en metro alejandrino, con ritmo modernista, temas exóticos y en un tono encendidamente romántico» (p. 19).

[2] Cuando mencionamos que «se expresan *por*», nos referimos de manera crítica al rol que asumen estos sujetos intelectuales en cuanto a la representación de los pueblos indígenas. Para una ampliación de esta idea ver Coronado (2017).

nación como *Tempestad en los Andes* (1928) y su llamamiento al renacer andino, *El nuevo indio* (1930) y su propuesta de mestizaje, o *El pez de oro* (1957) y su idea de una identidad kuika.

El proyecto estético e ideológico elaborado por estos agentes heréticos ha sido referido en diversos estudios como «vanguardismo andino» o «indigenismo vanguardista», pero para nuestro estudio creemos conveniente denominarlo vanguardismo de las periferias internas. Este concepto nos permitirá eludir las limitaciones[3] a las que nos conllevan las primeras, porque partimos de un análisis de las relaciones establecidas entre los diversos campos de poder, así como al interior del campo de producción cultural. En ese sentido, su empleo en nuestra investigación nos permitirá entender cómo los conflictos políticos surgidos en este contexto generaron las diversas propuestas de dichos sujetos intelectuales tanto a nivel individual como de agrupaciones o colectivos literarios.

La continua creación de las formaciones intelectuales durante esta década responde a los cambios en las políticas públicas, resultado del impacto social y económico luego de la Gran Guerra. En el Perú, el incremento de la tasa de alfabetización se manifestó en la variación de 991 universitarios a inicios del siglo XX hasta 2 290 en el año de 1928 (Deustua & Rénique, 1984, p. 7). Esto explica el surgimiento de una gran cantidad de sujetos intelectuales en todo el país y la búsqueda de afinidades artísticas entre ellos, lo que da pie a la conformación de grupos literarios no solo en la capital, como en el caso del grupo alrededor de *Amauta*, creado a partir de la necesidad de un órgano que articule políticamente a la generación vanguardista, sino también en las periferias internas.

[3] Sobre las limitaciones, consideramos que estas categorías no pueden aprehender la diversidad de sentidos que albergan las revistas vanguardistas de la época, debido a los criterios temáticos o geográficos sobre los que se construyen. Una ampliación de estas limitaciones se encuentra en el apartado 1.2 del Capítulo I de esta investigación.

En estos últimos espacios surgen propuestas interesantes producto de la articulación entre sus pretensiones artísticas y la resistencia contrahegemónica que postulan desde un lugar doblemente subalternizado: el imperialismo a nivel internacional y el colonialismo interno a nivel nacional. En Puno, por ejemplo, la aparición de intelectuales y artistas como Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Diego Kunurana, Emilio Armaza e Inocencio Mamani, entre otros, se consolidó en la formación del grupo Orkopata. Estos incentivaron el aprendizaje autónomo a través de sus reuniones y la revaloración de la cultura andina mediante sus puestas escénicas y actividades artísticas[4]. Sin embargo, el punto máximo de su aporte como formación intelectual se evidencia en la gestación de su órgano de expresión: el *Boletín Titikaka*. Esta publicación de alcance continental –pues en sus páginas colaboraron escritores como Jorge Luis Borges, Pablo Palacios y Blanca Luz Brum– albergó propuestas y debates acerca de la identidad nacional y los rumbos de la literatura vanguardista.

Así como dicho boletín, en Arequipa surge una publicación organizada a partir de un grupo autodenominado Los zurdos. *Chirapu* es una revista de aparición mensual –dura desde enero hasta julio– durante el año 1928 y cuyo director fue el poeta, narrador y filósofo Antero Peralta Vásquez (1900 – 1980). Nuestro interés hacia esta revista surge, por un lado, de la observación de la participación de diversos agentes de las vanguardias de las periferias internas en sus páginas (Gamaliel Churata, Alejandro Peralta[5], Emilio Armaza, Guillermo Mercado, entre otros) y, por el otro, de la ausencia de un corpus crítico sobre su contenido como sucede con el boletín puneño.

[4] Para una ampliación de la información sobre el colectivo Orkopata, recomendamos la lectura de *La vanguardia plebeya del Titikaka* (2015) de Elizabeth Monasterios.
[5] Tanto Gamaliel Churata (Arturo Peralta) como Alejandro Peralta fueron primos de Antero Peralta. La relación entre ellos fue muy cordial, según nos testimonia Ayar Peralta Vizcarra, hijo de Antero.

Este último punto es llamativo, pues si bien las únicas referencias críticas amplias sobre *Chirapu* son dos artículos del historiador Wilfredo Kapsoli (1984a, 1990), sí encontramos distintas menciones hacia ella en diversas compilaciones. La más destacada es en el libro *La polémica del vanguardismo* (2001), editado por Mirko Lauer, cuya finalidad es presentar un panorama de los conflictos entre los diferentes actores del periodo. En esta selección de textos, seis de ellos[6] son extraídos de la revista arequipeña. Esto es importante para nosotros porque evidencia la importancia de una publicación como esta en la rearticulación del campo literario por medio de sus contenidos.

Las páginas de *Chirapu* presentan un estado del complejo momento en el que actuaban los agentes del campo literario y de poder a través de tomas de posición en sus ensayos, poemas y manifiestos. Por ello, ante la mínima recepción crítica que ha recibido la revista, creemos que es necesario volver a ella porque su contenido posibilita esclarecer cuál fue la relación entre la lucha de poderes políticos y la de posiciones estéticas durante el desarrollo del vanguardismo histórico. Además, esta revista es un complemento importante de otras como *La Sierra* o el *Boletín Titikaka* para comprender las posturas beligerantes del neoindianismo, de la ortografía indoamericana y de la poesía revolucionaria que constituyeron las bases de un vanguardismo de las periferias internas.

En ese sentido, el análisis del contenido de *Chirapu* es necesario porque su misma existencia como espacio abierto a los debates modifica el funcionamiento del campo literario y, a la vez, del campo de poder, por la participación de sus agentes en distintos momentos de sus

[6] Los textos seleccionados por Mirko Lauer de *Chirapu* son: «Ismos, partos y disciplinas» de Rómulo Meneses, «Opinión suelta» de Francisco Mostajo, «Nuestro vanguardismo» de Guillermo Mercado, «Legítima defensa» y «El uno y vario del arte vanguardista» de Antero Peralta, y «Segundo aviso» de César Alfredo Miró Quesada.

siete números. Sin embargo, también creemos necesario considerar la observación de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (2015): «El analista que no conoce del pasado más que los autores que la historia literaria ha reconocido como dignos de ser conservados se condena a una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación» (p. 112). Por ello, conocer la importancia de esta revista – obviada incluso por su mismo director en el recuento cultural de Arequipa[7]– en el espacio de las periferias internas, es importante para comprender el funcionamiento del campo literario.

Una lectura detallada del contenido de las páginas de la revista nos permite hallar un problema importante para comprender el rol de esta publicación en el campo literario peruano: ¿a qué se debe el cambio en la línea editorial de *Chirapu* evidenciado en sus tres últimos números? Proponemos como hipótesis que la revista C*hirapu*, al ser una publicación de las vanguardias de las periferias internas, manifiesta este cambio en la línea editorial debido a la relación tensional entre el campo literario y el campo de poder. Entendemos por «tensional» a la acción de fuerzas opuestas que se manifiesta en la interacción de ambos campos, lo que desemboca en un resultado dialéctico expresado en facetas determinadas del debate. Dicha relación se evidencia mediante la aplicación del concepto de «revolución integral», propuesta enarbolada por Antero Peralta y Los zurdos, que implica que en esta revista se desarrolle un debate a nivel político, literario, lingüístico y cultural.

Por todo ello, nuestro objetivo principal es establecer la relación tensional entre el campo de poder y el campo literario de las mencionadas vanguardias mediante el análisis de los siete

[7] En *La faz oculta de Arequipa* (1977), Antero Peralta realiza un recuento de la producción cultural arequipeña; sin embargo, *Chirapu* no es mencionada a pesar de la importancia que el autor le otorga a la década del veinte y a la constante mención de varios de sus colaboradores.

números de *Chirapu*. Además, como objetivos específicos, proponemos a) cuestionar las categorías de «vanguardia andina» e «indigenismo vanguardista» para el campo hemerográfico vanguardista, b) ampliar y desarrollar la categoría del vanguardismo de las periferias internas, c) establecer los alcances de la «revolución integral» de Antero Peralta y Los zurdos y d) situar a *Chirapu* en el proceso de constitución del vanguardismo de las periferias internas debido a la trascendencia de sus contenidos.

En ese sentido, hemos dividido nuestra investigación en tres capítulos. El **capítulo 1**, «Herramientas teóricas para un análisis del campo literario de la vanguardia en el Perú», articula los conceptos teóricos con los que trabajaremos: los campos de poder y las periferias internas. Para demostrar que *Chirapu* es una revista cuya línea editorial responde a los conflictos en el campo de poder, utilizamos la categoría del campo literario y las relaciones que se tejen en él a partir de la toma de posición de los intelectuales y sus obras, según lo planteado por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (2015). La toma de posición es una afirmación de poder hegemónico o contrahegemónico en un espacio de lucha de fuerzas, en este caso el campo literario, cuyo marco temporal –el vanguardista peruano que se desarrolla entre 1920 y 1930– permite realizar un diálogo constante con el campo político, por ejemplo. Esto posibilita que en las páginas de la revista surja un debate por las posiciones encontradas de los intelectuales que participan en ella. Específicamente entre Antero Peralta, Gamaliel Churata, Jorge Núñez Valdivia, Rómulo Meneses, entre otros que se detallarán en el tercer capítulo.

Además, para comprender la razón y situación del debate, y la definición editorial de Chirapu es necesario referir al concepto de colonialismo interno (González Casanova, 2006; Rivera Cusicanqui, 2010) y su desarrollo en la categoría de las periferias internas establecido

por Juan Zevallos Aguilar (2018). Según el investigador, este concepto refiere a un campo alternativo al hegemónico de las metrópolis mundiales (como EE. UU.) y las periferias (como Lima), que ha superado su estatus de colonialismo interno. Para la presente investigación, tendremos en cuenta el factor de relación entre los intelectuales provincianos, indígenas y los grupos de poder hegemónicos en un periodo determinado, al que hemos denominado vanguardismo de las periferias internas. En este sentido, la categoría establecida nos permite realizar un diálogo más productivo con las élites intelectuales dominantes, los grupos representados y, sobre todo, con los miembros de este mismo campo intelectual en la década del veinte. De esta manera, buscamos fortalecer y ampliar la categoría inicial elaborada por Zevallos mediante el análisis de las propuestas intelectuales y las relaciones de poder establecidas entre ellos. Por último, establecemos la constitución del campo literario en el que se sitúan las vanguardias de las periferias internas a través de los matices en su propuesta estética y de los compromisos políticos asumidos con la representación de las rebeliones indígenas.

En el **capítulo 2**, «Las revistas de las periferias internas en la construcción del campo literario», complementamos la categoría del vanguardismo de las periferias internas con las teorizaciones acerca de las revistas de vanguardia (Sarlo, 1992; Beigel, 2003; Patiño, 2008) y las formaciones intelectuales (Altamirano & Sarlo, 2001), las que se reelaborarán desde la particularidad que otorgan las periferias internas. Esta adaptación de las teorías permite apreciar la caracterización de las vanguardias peruanas frente a sus pares europeos —especialmente la de *Chirapu*— y los aportes que generó en el campo literario nacional de la década del veinte.

Asimismo, enfatizamos en la reconstrucción de las relaciones objetivas entre los agentes del mencionado campo a partir de dos conceptos complementarios elaborados por los mismos

intelectuales: el neoindianismo y la Ortografía indoamericana. Estos fueron desarrollados en diversas revistas de la época, específicamente en Lima (*La Sierra*), Puno (*Boletín Titikaka*) y Cusco (*Kuntur*), además de Arequipa (*Chirapu*). Mediante la noción de campo comprendemos de mejor manera las estrategias de legitimación esgrimidas por estos intelectuales para remover al polo hegemónico de su favorable posición.

Por último, en el **capítulo 3**, «*Chirapu* (1928): una revista de las periferias internas», nos concentramos en analizar la revista y las relaciones que teje con el campo literario y el campo de poder. Para ello, en un primer momento nos detenemos en la recepción crítica desde 1928 hasta la actualidad. Mediante esto, evidenciaremos los criterios predominantes en los estudios –especialmente las menciones– dedicados a ella por parte de la comunidad letrada. También, reparamos en la conformación específica del campo literario arequipeño y de un intelectual como Antero Peralta Vásquez a través de los escritos en los que desarrolla sus concepciones estéticas. Asimismo, comprendemos la gestación de una formación intelectual como la de Los zurdos en un contexto específico. La finalidad de esto es vincular las posturas del director de la publicación y de sus colaboradores con los conceptos de neoindianismo y Ortografía indoamericana elaborados por los sujetos heréticos del campo literario. La presencia de estas relaciones nos permitirá entender los principios sobre los que se construye la idea de «revolución integral». Finalmente, y a partir de lo construido hasta el momento, respondemos a la interrogante principal de esta investigación, es decir, acerca de la razón del viraje en la línea editorial de *Chirapu*.

*

Este estudio se concentra en tres momentos que consideramos importantes para el desarrollo del vanguardismo de las periferias internas: el neoindianismo, la Ortografía indoamericana y el compromiso con la justicia social. Dichos momentos ratifican la actualidad de un debate acerca de la trascendencia de los movimientos de esta época, así como de la importancia que la vanguardia ocupa en la situación actual de la literatura y la sociedad peruana.

En primer lugar, la creación de una sociedad y cultura nuevas por el afán rupturista del vanguardismo se expresó en las periferias internas a partir del neoindianismo. Esta postura, como demostraremos en nuestra investigación, logró un alcance importante a través de la zona sur (Puno, Cusco y Arequipa), pues su objetivo principal fue legitimar como agentes con una propuesta válida para el momento revolucionario a los mismos intelectuales y artistas. Por ello, autores como Antero Peralta, Gamaliel Churata, Víctor Romero o Armando Rivera se identifican con los postulados que sustentan esta noción.

Esta actitud, sin embargo, no solo se limita a cuestionar la agencia del «viejo indio», sino que la desmerece y la desecha. Para Uriel García (1927a), el principal ideólogo del neoindianismo, el indio «viene siendo un retrasado, un sujeto de estudio arqueológico o motivo de exaltación lírica». En ese sentido, es un estorbo para concebir el proyecto letrado del vanguardismo revolucionario. Esta postura nos indica las claras limitaciones de los intelectuales indigenistas como movimiento de liberación revolucionario, pues están aún atados a los principios de una clase media en ascenso. Por ello, nos acercaremos con una actitud crítica y cuestionadora a los nacientes indigenismos, pues en ellos prevalece aún una mirada paternalista y determinista de las comunidades indígenas.

En segundo lugar, el neoindianismo postuló como su manifestación escrita una propuesta elaborada a inicios del siglo XX: la Ortografía indoamericana. Esta surgió como estrategia pedagógica para enseñar a las comunidades indígenas el español, a cargo de Francisco Chuquiwanka Ayulo y Julián Palacios. Al incentivar una «revolución integral», los vanguardistas se apropian de ella para atacar el espacio letrado desde una actualización de su fundamento principal: la escritura.

La alteración de la escritura conserva aún en la actualidad su sentido desestabilizador de las jerarquías en el campo de poder. La propuesta del idioma inclusivo, por ejemplo, es una estrategia empleada por los colectivos feministas para desestructurar las bases letradas de un sistema patriarcal. La reacción, desde luego, se opone radicalmente a través de burlas y falacias antes de poder cuestionar los fundamentos de esta disidencia de la normativa lingüística. Ocurre algo similar con el uso del «español andino», aunque este no es empleado con fines desjerarquizadores, sino que es impulsado inconscientemente por factores sociales[8]. Sin embargo, cualquier persona que emplee un lenguaje distinto al normalizado – en este caso el español – será cuestionado por su cercanía con los elementos heréticos, es decir, con los sujetos revolucionarios. Más aún, si el uso de este lenguaje distinto es empleado por personas con agencia política, como en el reciente caso de la primera dama Lilia Paredes y el empleo del término «festejación», lo que obtuvo posturas críticas por el sector conservador (y opositor) y de justificación por parte de la academia (no necesariamente partidaria).

El empleo de la Ortografía indoamericana, desde luego, tuvo una agencia política si consideramos la activa participación de su creador, Francisco Chuqiwanka Ayulo, en la revista

[8] Un estudio acerca del «español andino» es realizado por Eunice Cortez en *Identidades del español andino. Estudio sociolingüístico en Huancayo* (Pakarina, 2020).

Amauta de José Carlos Mariátegui con escritos acerca de la defensa del indio. Además, la apropiación de esta por parte de los vanguardistas de las periferias internas fue una respuesta a la ofensiva artística y política de la hegemonía en el campo literario. Por ello, comprender el sentido de su función en el sistema literario de la década del veinte nos permitirá entender las posibilidades y limitaciones a las que se ve sometida una propuesta de renovación lingüística.

Por último, el compromiso con la lucha por la justicia social es una de las premisas que enarbolan los movimientos de izquierda desde su surgimiento en el Perú. Así, esta aparece en las bases de las Universidades Populares Manuel González Prada y también en el concepto del vanguardismo según Antero Peralta. Concebir al vanguardismo de las periferias internas sin tener en cuenta este concepto es un error, por cuanto la situación histórica y social de las mismas las inclina a una producción artística comprometida con un cambio revolucionario.

El vínculo entre campo literario y campo político es evidente en la formulación de los principios del vanguardismo de las periferias internas, y este además es expresado en las proclamas y manifiestos que los grupos estructuran en sus revistas. Sin embargo, no se limitarán a estos géneros discursivos, por cuanto la producción de dichos autores se extiende a la narrativa y, sobre todo, a la poesía. El elemento lírico, la «oda sentimental», es abandonado para dar paso a la proclama revolucionaria en búsqueda de la justicia anhelada. Por todo ello, resulta necesario analizar cuáles fueron los aciertos en la construcción de los movimientos de izquierda a partir del elemento literario, sobre todo en un momento en el que los más mediáticos actores literarios tomaron una postura política vinculada al fascismo en las últimas contiendas políticas en el Perú.

Frente a esto, consideramos que es necesario, desde nuestras trincheras académicas, tener conciencia plena de nuestra enorme responsabilidad, como escribe Carlos Manuel Cox en

Chirapu. Nuestra investigación, en ese sentido, es partidaria de aquella búsqueda de la justicia social. No porque a través de ella solucionemos los distintos problemas que aquejan al país, sino porque ayudamos a construir un sistema crítico apropiado para comprender los importantes procesos de nuestra literatura y el papel que ellos juegan en el devenir de la sociedad. Nuestra responsabilidad radica en cuestionar las posiciones perjudiciales para el reconocimiento legítimo de los agentes indígenas en el campo literario y en ayudar a cimentar el camino para establecer una academia literaria capaz de comprender la diversidad cultural por la que los vanguardistas, con sus factores positivos y negativos, lucharon con sus activismos y obras.

*

En la última década, el interés por la investigación de la vanguardia histórica peruana se ha incrementado, en gran medida debido al impulso generado por las instituciones literarias y los aciertos editoriales. Por un lado, las primeras han organizado actividades que impulsan los estudios sobre el periodo mencionado. Por ejemplo, la Casa de la Literatura Peruana, en el 2017, preparó la exposición Un espíritu en movimiento. Redes culturales de la revista *Amauta* y, a raíz de ella, el congreso internacional Vanguardias y beligerancias. Visiones literarias en el mundo moderno. Además, esta institución realizó lo mismo con autores como Martín Adán y Magda Portal, así como la publicación de ediciones facsimilares de los *Sonetos escogidos* (2016) publicados en el diario *La República* del primero y del poemario *Una esperanza i el mar* y *La vida que yo viví… Autobiografía de Magda Portal* en el 2017.

Asimismo, las universidades se convirtieron en espacios para presentar estudios: la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, en el 2017, organizó el Primer Congreso Internacional Gamaliel Churata y la vanguardia literaria; también, en el 2019, el grupo de

investigación ESANDINO de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos realizó una jornada itinerante dedicada a José María Arguedas y Gamaliel Churata, el I Congreso Internacional de Literaturas y Culturas Andinas, que tuvo sedes en Lima, Puno, Arequipa, Andahuaylas y Abancay. Por último, la Universidad Nacional del Altiplano de Puno, el 2021, organizó el IX Congreso Internacional Lingüístico Literario dedicado a Alejandro Peralta, autor del célebre poemario *Ande* (1926).

En el sector editorial, han aparecido importantes antologías como *Poesía peruana. 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición* (2013) de Marta Ortiz Canseco, *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017) de Mauro Mamani Macedo y *Comunicaciones marcianas. Revista* Amauta *a 90 años de la vanguardia peruana* de Mario Pera y Roger Santiváñez. Asimismo, rescates como *Khirkhilas de la sirena* (2017) de Gamaliel Churata, a cargo de Paola Mancosu, y *La mano desasida* (2020) de Martín Adán, a cargo de María Cristina Monsalve.

En la misma línea de rescates, queremos destacar las reediciones facsimilares de publicaciones que surgieron como producto del vanguardismo de las periferias internas. En primer lugar, la aparición de la revista *Cunan. Cusco-Puno-Arequipa* en el año 2014 impulsado por la Universidad Ricardo Palma. Esta publicación resulta importante por la articulación que realiza entre los artistas más destacados de las regiones mencionadas, así como la participación y dirección de Víctor Martínez Málaga. En segundo lugar, la edición del *Boletín Titikaka (1926-1930)* realizada por Mauro Mamani Macedo y las editoriales Lluvia y el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, en el 2016. El surgimiento de esta cuarta edición facsimilar

motivó el incremento de diálogos, investigaciones y publicaciones acerca del grupo Orkopata y, sobre todo, de su líder Gamaliel Churata.

Por último, el 2021 se inició con la presencia de *Chirapu. Edición facsimilar*, coordinado por Luis Apaza y la Universidad Ricardo Palma. Incluye, además, una sección de estudios, en donde tenemos el honor de compartir lugar con las investigaciones del coordinador de la publicación Luis Apaza, el doctor Ayar Peralta, hijo de Antero Peralta, y el profesor Mauro Mamani Macedo, el más importante impulsor de las investigaciones sobre estas vanguardias en el Perú. La nueva puesta en escena de esta revista arequipeña tiene como objetivo ampliar los acercamientos y lecturas de las propuestas surgidas en sus páginas. Esta tesis es un ejemplo de ello.

El continuo interés sobre las vanguardias en nuestro país nos indica un cambio en la perspectiva de las investigaciones: la aparición de rescates y reediciones nos informa de la importancia que tiene para la academia ampliar el corpus disponible sobre la vanguardia. Así, el campo del vanguardismo de las periferias internas llama la atención, cada vez más, de los estudiosos de la literatura peruana. En ese sentido, esta investigación busca contribuir a ampliar el horizonte de investigaciones con el análisis de una publicación que consideramos importante por su aporte al debate sobre el concepto del vanguardismo desde sus mismos actores.

*

Esta tesis no hubiera podido realizarse, sobre todo, sin las bendiciones y cuidados que Dios ha tenido conmigo. A Él las gracias por permitirme todo esto. Tampoco sin el apoyo de diversos amigos y maestros que me han acompañado durante mi pregrado en la universidad. En primer lugar, a Sergio Luján y a Jean Paul Espinoza, grandes amigos con los que he compartido lecturas

y conversaciones importantes que me han permitido definir el rumbo de mis investigaciones, así como la experiencia de ser parte de la Red Literaria Peruana. Sergio tuvo la gentileza de leer, comentar y sugerir mejoras para esta tesis. Jean Paul, por su parte, de compartir textos que, en este momento de pandemia, eran difíciles de conseguir. A ellos mis agradecimientos por todo su saber compartido en cada conversación.

Quiero agradecer, también, a Christian Elguera, quien, en nuestras largas charlas, me ayudó a modelar el marco teórico e impulsó mi interés por continuar estudiando a las vanguardias surgidas en los Andes. Asimismo, a Mauro Mamani, maestro y amigo que tuvo la gentileza de asesorar este trabajo y de resolver mis dudas, siempre con la nobleza que lo caracteriza. De igual modo, a los profesores que me acompañaron durante los años de pregrado en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Cada clase a la que pude asistir fue una experiencia entrañable.

Gracias, además, a la familia de Antero Peralta, Ayar Peralta Vizcarra y Yamel Romero Peralta, hijo y nieto respectivamente, quienes me brindaron mayor información en el estudio de la obra de este intelectual y una grata acogida en Arequipa. A Susan Llontop y Rodrigo Herrera, compañeros de estudios y conversaciones durante la universidad. Al Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, por su constante disposición a ayudarme en la búsqueda de textos necesarios para este trabajo, sobre todo en tiempos de pandemia. A Alexander Champac, Esmeralda Otiniano, Rafael Huayhuas y Érika Serrano, por sus consejos y ayuda constante. A David Aguilar y Milagros Condori. A mis padres, Javier Hurtado y María Lazo, y mi hermana Lesly, por su apoyo durante toda mi vida y su confianza en mí.

Por último, quiero agradecer y dedicar esta tesis a Denisse Quiroz, mi compañera de siempre y para siempre, porque fue quien confió en mí y en lo que puedo lograr. Todos mis esfuerzos son para seguir construyendo un nosotros.

CAPÍTULO I

HERRAMIENTAS TEÓRICAS PARA UN ANÁLISIS DEL CAMPO LITERARIO DE LA VANGUARDIA EN EL PERÚ

En este capítulo construiremos nuestro aparato teórico para analizar la revista *Chirapu*. En ese sentido, en un primer momento explicaremos la necesidad de realizar nuestra investigación desde la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y sintetizaremos sus propuestas conceptuales en diálogo con diferentes autores a nivel latinoamericano y peruano. Más adelante, expondremos nuestra propuesta del vanguardismo de las periferias internas a partir de la definición de términos como modernidad, raza, colonialismo interno o periferias internas. Finalmente, estableceremos el espacio contextual en el que surgen los movimientos artísticos e intelectuales de las periferias internas del siglo XX.

1.1. El campo literario de la vanguardia en el Perú

El estudio de *Chirapu* que realizamos en esta investigación requiere de un análisis particular debido al contenido de sus páginas y también a las relaciones que esta construyó junto a sus pares del sur andino, además de la relación establecida entre los propios artistas e intelectuales de vanguardia que escriben y estructuran el espacio en el que aparece la revista. De este modo, nuestro objeto de estudio requiere de un aparato teórico que priorice precisamente lo mencionado: el análisis de las relaciones que constituyen el campo literario del vanguardismo de las periferias internas.

1.1.1. Génesis y estructura del campo literario según Pierre Bourdieu

Con el interés de demostrar los objetivos planteados, recurriremos a la teoría del campo construida por Pierre Bourdieu en distintos ensayos, pero repararemos específicamente en los

postulados de su libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (2015), los mismos que regirán el decurso de esta tesis. Nos referimos a la construcción de los sistemas de relación existentes entre los agentes del campo literario. Acerca de este libro, Mabel Moraña (2014) ha señalado que realiza un «exhaustivo análisis de las regulaciones que constituyen los campos de la creación simbólica y los mecanismos de construcción del sentido y decodificación de elementos estético-ideológicos» (p. 82). En ese sentido, al ser *Chirapu* una publicación con una propuesta ideológica que no escatima en la articulación con la producción estética, creemos que esta propuesta sería útil.

Nuestro trabajo pretende evidenciar cuáles son las relaciones establecidas en un campo que posibilita la aparición de una revista como *Chirapu*. Al respecto, Bourdieu mencionaba que

> La historia de la literatura, siempre en su forma tradicional, ignora casi completamente el esfuerzo por volver a insertar la obra o el autor individual en el sistema de las relaciones que constituye la clase de los hechos (reales o posibles), de los que forma parte sociológicamente (2002, p. 97).

Es decir, la concepción que el sociólogo construye acerca de la historia literaria no es la de una continuidad lineal de aparición sucesiva de obras y autores, sino un proceso en el que estos sujetos y objetos evidencian tensiones respecto al espacio en el que aparecen. Este espacio es lo que se denomina campo.

Optamos por el estudio de esta revista a través de la sociología de la literatura, puesto que analizar un producto que perteneció a la vanguardia histórica, espacio temporal en el que se redefinen los límites de lo literario en virtud de un diálogo constante con la cultura y la política, exige un estudio que supere lo formalista, «el interés puro por la forma pura» (Bourdieu, 2015, p. 15), pero también uno que exceda la futilidad de los enfoques biografistas o contextualistas: «La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin

perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables» (p. 307). En ese sentido, esta noción nos ofrece mayor posibilidad para esclarecer las condiciones que permitieron el surgimiento del vanguardismo literario.

El campo es definido como un sistema de fuerzas autónomo que obtiene su estructura de las posiciones que ocupan los agentes. Así, encontramos un sistema político, religioso, deportivo, etc.; pero también podemos ubicar un campo de producción cultural, en el que se hallan el campo artístico, literario, científico, etc. (Bourdieu, 2000). Este concepto nos permitirá prescindir de aquellas vagas referencias como contexto o medio, pues el sentido que estas expresan es el de situar al objeto de estudio en un espacio determinado sin explicar cuál es la situación de su emergencia allí o demostrar cómo se relaciona la obra de arte en un medio específico. La idea de campo de producción cultural, más bien, nos posibilitará construir el universo de relaciones entre la literatura y las otras producciones culturales, lo cual es vital para lograr nuestro cometido. En términos de Bourdieu, se trata de «construir unos sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles» (2015, p. 13). En ese sentido, define al campo literario como

> un *campo de fuerzas* al mismo tiempo que un *campo de luchas* que tienden a *transformar* o a *conservar* la *relación de fuerzas establecidas*: cada uno de los *agentes* empeña la fuerza (el *capital*) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir de su capital específico (Bourdieu, 2000, p. 145; nuestras cursivas)

En ese sentido, un campo literario es un sistema en movimiento constante, cuya dinámica está constituida por intercambios de fuerzas, es decir, las luchas emprendidas por los agentes. Estos son los poseedores de un capital, un poder específico de un campo, que, a raíz de la lucha por obtener o mantener ese capital, transforman el estado del campo. El objetivo del dinamismo

constante es ubicarse en una posición hegemónica, por lo que, gracias a esto, tanto en el campo literario como político, el capital es un «capital reputacional ligado a la notoriedad, al hecho de ser conocido y reconocido, *notable*» (Bourdieu, 2001, p. 20; cursivas del autor).

De este modo, el campo literario evidencia una continuidad de luchas constante por mantener el poder obtenido en aquellas con las que se establecieron en tal posición; sin embargo, este proceso descrito no es la historia del campo, ya que «la propia *lucha* es lo que hace la historia del campo» (Bourdieu, 2015, p. 237). Entendemos aquí, por tanto, la necesidad de resaltar las luchas por el poder simbólico en el campo literario, específicamente en el terreno de las vanguardias.

Luego de esta definición del campo, conviene realizar una aclaración más:

> [El campo literario] no es reductible a una *población*, es decir a una suma de agentes individuales vinculados por meras relaciones de *interacción* y, con mayor precisión, de *cooperación*: lo que falta, entre otras cosas, en esta evocación meramente descriptiva y enumerativa, son las *relaciones objetivas* que son constitutivas de la estructura del campo y que orientan las luchas que tratan de conservarla o de transformarla (2015, p. 307; cursivas del autor).

Visto esto, entendemos que no basta con identificar los agentes integrantes de un mismo campo, sino identificar estas *relaciones objetivas* que se construyen entre ellos, pues es lo que fundamenta el campo, lo que otorga consistencia a la existencia de un sistema de legitimación y supervivencia. Bourdieu (2015) indica que estas relaciones son «de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.» (p. 342). Así, no solo se debe hallar una relación, sino especificar qué tipo de relación es, puesto que ella indicará cuál es la posición que cada agente ocupa en el campo.

Una posición es el estado del agente en el sistema o campo, la cual se define objetivamente por su relación frente a otras posiciones existentes. A esto se le considera una

toma de posición; es decir, un sistema de oposiciones generado por las fuerzas que ejerce el campo sobre los agentes. «Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la *problemática* como *espacio de los posibles* que están indicados o sugeridos» (p. 345; cursivas del autor). Esto es, que se construyen las posiciones de acuerdo al *habitus* y con respecto a las posiciones que ocupen en el sistema. En otras palabras, «recibe su valor distintivo de la *relación negativa* que le une a las tomas de posición coexistentes» (p. 345; nuestras cursivas).

En un campo podemos encontrar, como parte del proceso de luchas, cuando menos dos posiciones antagónicas. En primer lugar, la «Posición dominante en el campo», obtenida por el capital específico que posee, pero que también es temporal debido al mismo proceso de lucha. Esta posición se abocará a la conservación del orden simbólico establecido, o sea, a la defensa de lo rutinario. En segundo lugar, y por oposición, la «Posición que propende a la ruptura herética», la cual busca ocupar el lugar hegemónico a través de la desestabilización del sistema. Esto a través de la crítica de las formas establecidas o la subversión de los modelos vigentes. La identificación de esta estructura mínima en un campo garantiza el conocimiento de los procesos que conducen a la génesis de un estado del campo distinto.

Es necesario hacer un paréntesis en esta parte para considerar una especificación observada por Moraña (2014) a partir de su lectura de Néstor García Canclini y los diálogos con esta teoría de Bourdieu: la posibilidad de ampliar estos alcances teóricos al incluir el concepto marxista de hegemonía. Esto porque la hegemonía es «un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes» (Williams, 2000, p. 134); es decir, es un proceso y, como tal, su dominación no se ejerce pasivamente.

Raymond Williams añade que la hegemonía «es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias» (p. 134). Por ello, dentro de la estructura del campo de poder, encontraremos "proyectos de resistencia" que proporcionan propuestas alternativas, aun en su posición, en su objetivo contrahegemónico.

A partir de lo comentado, debemos mencionar que el campo literario ocupa una posición dominada dentro del campo del poder, al igual que los campos de producción cultural en general. Ante ello, la posición de los artistas es la de «una fracción dominada de la clase dominante» (Bourdieu, 2002, p. 107). Son dominantes porque poseen el capital cultural, lo que les confiere poder y privilegios en los campos de producción cultural; son dominados debido a la relación de subordinación frente a los agentes cuyo capital es el poder político y económico. Esto los sitúa en una posición conflictiva y que complejiza la estructura del campo literario a analizar, pues los conmina a configurarse una imagen ambigua de su situación social.

Insertos en esta dinámica, es el campo político el que incluye al campo intelectual, y es en este último en el que se ubican aquellos artistas que son intelectuales y escritores, pero que adoptan una posición determinada debido a las atribuciones de la política. Dicha conexión entre los campos evidencia una serie de relaciones objetivas entre ellos. Y ello porque la teoría de los campos de Bourdieu propone que las estructuras del campo literario y las del campo del poder son homólogas (no idénticas). Esto, evidentemente, tiene repercusiones, como que las estrategias literarias esgrimidas sean «golpes dobles», es decir, estéticos y políticos o internos y externos. De este modo, destaca que las luchas internas en el campo literario no son procesos autónomos, sino que «dependen, en sus resultados, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas» (2015, p. 195), sean del campo de poder o en el campo social en su

amplitud. Además, posibilita que las tomas de posición de los agentes del campo literario puedan ser obras literarias, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, lo que se evidencia plenamente en un periodo como el analizado en esta tesis.

A raíz de lo señalado, estableceremos, con Bourdieu (2015), tres operaciones para el estudio de las obras literarias, en nuestro caso, de *Chirapu*. En primer lugar, el análisis de la posición que ocupa el campo literario en el campo de poder, a través de las investigaciones realizadas por estudiosos de la vanguardia peruana. En segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario en el que identificaremos y analizaremos las relaciones objetivas entre las posiciones surgidas en las vanguardias de las periferias internas. Por último, el análisis de la génesis de los *hábitus* de los ocupantes de estas posiciones en el estudio específico de la revista *Chirapu* y del grupo Los zurdos.

1.1.2. Propuestas de estudio del campo literario latinoamericano

La obra de Pierre Bourdieu fue recibida con interés en la región latinoamericana, como lo demuestran las obras de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, por ejemplo, especialmente su libro *Literatura / Sociedad* (2001). La investigadora Mabel Moraña (2014) añade que las propuestas teóricas de este autor son insuficientes «para captar la multiplicidad de niveles que componen la realidad social y cultural de la región» (p. 14). En este sentido, entendemos que la teoría del sociólogo francés debe adaptarse a las particularidades de cada espacio en el continente a través de estrategias metodológicas de los diversos investigadores. En este apartado revisaremos las propuestas de estudio del campo literario latinoamericano de Ángel Rama, Beatriz Sarlo y Antonio Cornejo Polar en relación con el contenido de las teorías de Pierre Bourdieu.

El trabajo de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984) es un estudio de la conformación del campo literario latinoamericano. Este espacio, señala el autor, se cimenta a partir del establecimiento de un orden colonial urbano y simbólico que opone la firmeza del poder de la palabra escrita a la palabra hablada. La jerarquización espacial encontró en los textos literarios un medio por el cual los intelectuales se «permitían pensar o soñar la ciudad, para reclamar que el orden ideal se encarnara entre los ciudadanos» (p. 20). Estos intelectuales son el «grupo social especializado», la ciudad letrada encargada de proteger las estructuras de poder por el cual se perpetuaba la colonización del espacio latinoamericano.

Sin embargo, su longevidad posibilitó la autonomía de este campo, lo que facilitó su «función de productores», es decir, «su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas» (p. 30). Esta autonomización les concede, además de la defensa, ejercer un poder, el cual «puede embriagarlos hasta hacerles perder de vista que su eficiencia, su realización, sólo se alcanza si lo respalda, da fuerza e impone, el centro del poder real en la sociedad» (p. 31). Así, la lectura de Rama entra en consonancia con las propuestas de Bourdieu cuando este señala que el intelectual, « [en] nombre de la autonomía y de los valores específicos de un campo de producción cultural que ha alcanzado un elevado nivel de independencia con respecto a los poderes» (2015, p. 197), tiene la posibilidad de intervenir en el campo político. No hay limitación en el artista moderno de sus posibilidades de irrupción en distintos campos al valerse de la letra como instrumento de poder; pero no se debe perder de vista que este está también sometido a un poder externo, *real*, como lo señala Rama.

El principal problema que debe afrontar la ciudad letrada, y que dará pie a los constantes conflictos y sus posteriores transformaciones, es la oposición que existe entre su aparente

condición de «ser fija e intemporal como los signos» (p. 55) y las transformaciones de la sociedad en la que se inserta. Así, en la modernización del año 1870, «un sector recientemente incorporado a la letra [las gacetas, hojas sueltas o revistas] desafiaba el poder» (p. 71), el mismo que idealizó las funciones intelectuales de la ciudad letrada, por lo que se vio tentado de instrumentalizar la escritura como «la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder» (p. 74). La aparición de estos sujetos heréticos que critican las formas establecidas a partir de una apropiación del instrumento de poder favorece así una rearticulación del campo literario, añadiendo a esta ciudad letrada la posibilidad de ejercer el pensamiento crítico. En consecuencia, la expansión de la intelectualidad configura lo que Rama denomina la *función ideologizante*, predominante en los jóvenes integrantes de este movimiento, es decir, de la tendencia herética. Ello permite «la conducción espiritual de la sociedad» a través de la escritura empleada mediante los nuevos medios de los que tienen disposición.

La elaboración del trabajo de Rama evidencia los vínculos entre la formación del campo literario e intelectual con respecto a los movimientos específicos de la sociedad o la *ciudad real*, como la denomina. En estas conexiones destaca el rol central del poder como mecanismo de rearticulación o de apropiación para ejercer una influencia en las estructuras en las que se insertan. Moraña (2014) señala que este libro de Rama «presta particular atención a las redefiniciones que va sufriendo la labor intelectual y sus formas de relacionamiento con el Estado y con la ideología dominante» (p. 123), lo que en términos de Bourdieu en *Las reglas del arte* caracteriza como las relaciones objetivas entre los campos.

Un estudio más específico, en el ámbito latinoamericano, que se vale de las estrategias teóricas del sociólogo francés es el ensayo de Beatriz Sarlo, publicado originalmente en 1988, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930* (2020). Esta investigadora ya había participado en la difusión en su país de las teorías de Bourdieu junto a sus compañeros de *Punto de vista* y, especialmente, en el libro *Literatura/Sociedad* (2001) que publicó junto a Carlos Altamirano. En este último señalan que el objeto de análisis en dicha publicación es la *relación* existente entre la Literatura y la Sociedad «y que los términos que ella articula no son dos entidades recíprocamente externas, sino mutuamente implicadas, una relación que varía según los períodos y las culturas» (p. 8). En ese sentido, sus investigaciones parten por aceptar la existencia de un campo cultural inserto en un campo de poder, los que se relacionan a través de dinámicas o relaciones objetivas.

En estas orientaciones se sitúa el ensayo *Una modernidad periférica*, cuyo propósito es analizar las respuestas culturales de los intelectuales frente a los cambios modernizadores en el Buenos Aires de los años veinte y treinta. Con este objetivo, Sarlo pretende desacreditar la existencia de un espacio homogenizado y, más bien, esbozar la conformación del campo cultural e identificar sus componentes: una modernidad europea, pero también una *diferencia* rioplatense.

Con respecto a la vanguardia que surge como un espíritu renovador durante la década del veinte, Sarlo (2020) identifica un «núcleo estético-ideológico» que unifica y legitima al grupo de avanzada: en este caso, «lo nuevo». Este concepto orienta la producción artística y la posición política e intelectual de estos sujetos, con lo que harán presencia en el mapa del campo literario y enfrentarán el capital cultural de la hegemonía. Frente a esto, «[t]odos los actores del

campo cultural deben recolocarse, porque su hegemonía comienza a ser discutida seriamente y porque el avance de los escritores de la "formación" vanguardista amenaza con trastocar los lugares establecidos» (p. 119). La creación e inserción de un fundamento nuevo por parte de aquel sector recientemente incorporado al campo, parafraseando a Rama, va a ejercer una desestabilización configurando nuevas relaciones objetivas y ofreciendo una resistencia a través de la creación artística e intelectual.

En el ámbito peruano, es importante destacar la labor de Antonio Cornejo Polar, específicamente por los postulados de *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989). Este texto es interesante porque inicia con una perspectiva muy similar a la observación de Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*: la disciplina de la historia de la literatura, señala, no presenta avances importantes debido a que es considerada únicamente por estudios sincrónicos limitantes, los mismos que se refuerzan por «una teoría literaria beligerantemente inmanentista o por un generalizado escepticismo relativo a la posibilidad de descubrir u otorgar un sentido al discurrir social del tiempo» (p. 11). Para Cornejo, el problema no se solucionaba con una sociología de la literatura con los parámetros que hasta ese momento se manejaban, pues la lectura sincrónica limitaba la comprensión de los procesos sociales en relación con la producción literaria.

De este modo, el autor evidencia que la ausencia de problematizaciones de esta lectura en la disciplina simplifica las dinámicas en un determinado campo literario, lo que Cornejo denomina como sistemas literarios. Así, replantea la metodología y postula que, internamente, el campo literario es complejo y ambiguo:

> Nuestra historiografía literaria no ha dado casi ningún tratamiento a esta problemática. Su tendencia a comprender el proceso literario como secuencia unilineal, cancelatoria y

> perfectiva le impide captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia, y le dificulta comprender que incluso dentro del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias (p. 14).

Esta observación permite comprender a los estudios literarios peruanos que las construcciones de los campos o sistemas literarios son dinámicas, las mismas que están atravesadas por los conceptos de clase, etnia o género. En ese sentido, se recurre a la categoría de pluralidad para dar cuenta de la coexistencia de múltiples y distintas literaturas. Y, sin embargo, no se desestima la necesidad de que «asumir un tiempo es asumir también su conflictividad social» (p. 177). De este modo, Cornejo destaca la comprensión de una totalidad plural de sistemas literarios que responden a la noción de la historia literaria como proceso, en el sentido otorgado por Mariátegui, y que se aleja de una posición esencialista, lo que es perjudicial para el desarrollo de esta disciplina.

1.1.3. El campo literario como clave de lectura del vanguardismo peruano

De este modo, hemos observado las posibilidades de la teoría de Pierre Bourdieu en estudios del campo literario en Latinoamérica a través de tres de sus más destacados académicos literarios. En este apartado, comentaremos los análisis del campo literario de la vanguardia peruana y sus particularidades a partir de tres investigaciones: *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (López Lenci, 1999), *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición* (Ortiz Canseco, 2013) y *El marxismo gótico de Xavier Abril: el proceso disolvente y germinal en* El autómata (Elguera, 2020).

La primera de ellas, *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, es una investigación fundadora en el análisis de las revistas culturales y su relación con los campos de producción cultural. El libro de López Lenci parte de los conceptos de campo y tomas de posición para estudiar la composición de un sistema literario nacional en el periodo de las

vanguardias. Así, puede realizar una definición concisa de las vanguardias como movimientos literarios: «aquellas tendencias que, respaldándose en programas estéticos, filosóficos y políticos, concretos, expresaron durante la segunda década del siglo veinte un cambio radical de las relaciones entre arte y sociedad» (p. 19). En primer lugar, destacamos el carácter herético y desarticulador de un sistema o campo que le otorga la investigadora. Esto permite comprender que las vanguardias estarán inmersas en un complejo debate de fuerzas y posiciones para establecer un nuevo orden de relaciones. En segundo lugar, que el movimiento vanguardista como tal no puede entenderse únicamente desde un factor estético, sino que tienen que tomarse en cuenta los criterios filosóficos y políticos que lo forjaron en una época de grandes cambios sociales. Así, se moverá por distintas disciplinas que le permitirán justificar la constitución del campo; por ejemplo, puede explicarse el surgimiento de la variedad de grupos literarios en las distintas regiones del país debido a la descentralización del *boom* educativo.

Todas estas variaciones, señala, son posibles de observarse con plenitud en las revistas literarias, pues ellas funcionan como lugares de prueba, laboratorios para procesar y proponer una obra concreta. En ese sentido, las revistas son espacios no solo generados por la lucha, sino que representan la lucha misma, en términos de Bourdieu. Así, atribuirá tres rasgos importantes a las publicaciones periódicas, específicamente a las del área andina: el interés desjerarquizador del campo literario, el afán legitimador de los artistas intelectuales y la reactualización de la problemática indígena. De este modo, la investigadora rastreará históricamente la construcción del campo literario previo a la llegada de las vanguardias, pues su interés es conocer la génesis del sistema en el que estos jóvenes movimientos postulan sus propuestas.

El estudio de López Lenci dedica un apartado a estudiar «El cerco de la vanguardia andinista», donde destaca el carácter múltiple de sus propuestas y también de sus debates. Todo ello constituye el «continuo movimiento pendular entre la desjerarquización del proyecto hegemónico y la instauración de la voz del nuevo sujeto colectivo, autorrevestida de fuerza exclusiva y legítima autoridad que le permite engendrarse y subsistir como discurso» (p. 115). Con esta descripción, López Lenci ejemplifica el movimiento del campo literario con la inserción de los movimientos vanguardistas que se gestaron desde los Andes. El incremento de los estudiantes y de la demanda editorial por parte de la juventud de la sierra son los factores que permiten la aparición de estos sujetos, quienes además asumen las reivindicaciones indígenas como suyas. Todo ello conllevará al «afán hegemonizador del discurso estético e ideológico» (p. 116). Las ideas desarrolladas por la autora informan de un movimiento herético en el campo literario peruano, sobre todo en las zonas andinas, por lo que esta investigación resulta un antecedente importante para todos los estudios que intenten aproximarse a este espacio.

En el año 2013 aparece el libro *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición*, antología poética realizada por la investigadora española Marta Ortiz Canseco. A pesar de su carácter de selección poética, es importante apreciar los criterios con los que ordena y delimita su selección en la «Introducción», pues allí evidencia una base teórica que contempla los vínculos entre los campos y las particularidades conflictivas que existen en cada uno de ellos.

La antología de Ortiz responde a la propuesta de observación del campo literario de la década del veinte peruana en su total complejidad, motivo por el que abandonará una presentación particularista de la vanguardia y, más bien, incluirá a las tendencias indigenistas y

las vinculadas a la tradición (Modernismo y Romanticismo). En ese sentido, ampliará el panorama y propondrá la lectura, además, de aquellos autores a los que los más consagrados, y quienes supervivieron en el tiempo, leyeron y comentaron en su época. De este modo, se reconstruye la red de diálogos polémicos y estéticos de la década en la que se debate sobre la modernidad.

De esta manera, en un campo literario delimitado temporalmente y atravesado por una cuestión histórica, «conviven estéticas radicalmente opuestas en una misma esfera intelectual» (p. 8). Así, añadimos con Bourdieu, que esta convivencia de opuestos implica una lucha de fuerzas que pueden fortalecer o modificar la estructura del campo. Continúa Ortiz: «Este tipo de heterogeneidad es inherente a todo proceso social, y más todavía cuando hablamos de una sociedad que arrastra el peso de los contrastes coloniales» (p. 8). En esa línea, el campo literario, o la esfera intelectual como la denomina, es inherentemente social y, por lo tanto, establece un contacto entre ambas estructuras a partir de relaciones determinadas.

Por último, *El marxismo gótico de Xavier Abril: el proceso disolvente y germinal en* El autómata (2020) de Christian Elguera es un estudio de dicha obra a la luz de la semiótica tensiva para identificar las gradualidades de los estilos narrativos, y de la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu, la que le permite establecer la relación entre la lectura y el espacio social en el que se ubica la misma. Como lo señala el autor en el prefacio, la comprensión de la producción total de Abril posibilita la apertura de un estudio en sentido formalista (entiéndase técnico, estilístico) a uno que implique diálogos estéticos e ideológicos. Aún más, permite comprender el viraje de la figura del intelectual de Xavier Abril durante las décadas del 20 y del 30 como «un proceso de maduración política, estética y espiritual» (p. 16).

Así, el investigador adopta una posición frente a los múltiples asedios académicos a este autor: este estudio es un ejercicio de «terrenalizar la crítica literaria», en el sentido de «abandonar el análisis formal, el dato exacto de dónde caminó o vivió el autor, la búsqueda esteticista de lo poético en clara distancia con materias coyunturales de raíz socio-política» (p. 23). Es decir, el libro responde a la necesidad de ubicar a Xavier Abril y *El autómata* en su campo social, «entenderlo como producto de una discusión ideológica (no solo literaria) entre vanguardia y revolución a escala global» (p. 20).

La lectura situada de *El autómata* favorece la comprensión del proyecto intelectual de Abril en un contexto agitado socialmente y lo desliga de una práctica esencialista y etérea de la literatura. De este modo, Elguera propone que esta obra expresa una estética y política definidas como marxismo gótico, o sea, «el ensamblaje entre un estilo mortuorio (que resalta el "lado oscuro" de la modernidad capitalista, parafraseando a Walter Mignolo) y un estilo vital (que refleja el proyecto surrealista y socialista de un nuevo tipo de humanidad)» (p. 30).

La investigación de Christian Elguera es un análisis que parte directamente de la propuesta de Bourdieu, por lo que ella nos permite observar las posibilidades de interpretación a las que se puede acceder desde este marco teórico. En ese sentido, notamos que las conclusiones a las que arriba el autor, se diferencian de lecturas previas de *El autómata* que no dialogaban con las intenciones de Abril como intelectual situado en un periodo en el que se debaten conceptos y programas políticos aún en un campo como el literario. Por ello, la sociología de la literatura desde la perspectiva planteada en la obra de Bourdieu es una herramienta pertinente para comprender las relaciones y la lucha de poderes en una revista de las periferias internas como *Chirapu*.

1.2. Hacia una definición del vanguardismo de las periferias internas

Luego de establecida la herramienta teórica con la que abordaremos nuestro objeto de estudio, es menester comprender a qué nos referimos con vanguardias de las periferias internas y en qué medida se diferencia de los diferentes conceptos que se han propuesto acerca del vanguardismo en el Perú. En ese sentido, revisaremos los abordajes teóricos referidos y concretaremos nuestra propuesta para el análisis de la revista arequipeña.

1.2.1. La problemática del «vanguardismo andino»[9]

La particularidad del movimiento vanguardista en el Perú implica una problemática que se ha normalizado en los estudios literarios. Esto es concerniente a lo que Bourdieu (2015) denomina *falsos conceptos*, es decir, aquellos «instrumentos *prácticos* de clasificación» (p. 237) que un movimiento artístico o la crítica literaria generan y que adquieren el rango de categoría de análisis teórico. Nos referimos al rótulo de «vanguardia andina» o «indigenismo de vanguardia» que se utiliza y aplica a la producción de la década del veinte generalmente de las zonas surandinas. Una revisión de la bibliografía reciente de la producción de estos espacios nos permite observar la repetición o variación de los términos: *Churata y la vanguardia andina* (Bosshard, 2014), *El* Boletín Titikaka *y la vanguardia andina* (Pulido, 2017), «La vanguardia andina de Gamaliel Churata: Una propuesta indoamericana de modernidad» (Hernando Marsal, 2019), «"Vanguardismo andino" más allá de Perú« (Fleming & López, 2020). Más allá del predominio de Gamaliel Churata y su revista como objeto de estudio, resulta sintomático que se repitan categorías y que, en el transcurso del estudio, se alternen con otras denominaciones. Como veremos aquí, el contenido de dicho concepto —nos referimos al «vanguardismo andino»

[9] Este apartado es una adaptación y ampliación de nuestro artículo "Reflexiones acerca de las categorías vanguardismo andino e indigenismo de vanguardia" (2020b), publicado en *Disonancias. Revista de Literatura*, 1, 13-23.

y sus variantes— es inestable con respecto a su constante uso. Nuestro interés es cuestionar ello y proponer una salida para un análisis distinto de una producción plural y heterogénea como las revistas de la época, puesto que, como lo menciona Dorian Espezúa (2007), en estas surge una confluencia e incorporación de las diversas tendencias indígena, indigenista, vanguardista y socialista.

Para reparar en cuál es esta problemática, es necesario realizar un rastreo histórico de la creación de esta categoría. De este modo, hallamos su germen en una mención realizada por José Carlos Mariátegui en medio de *La polémica del indigenismo* (1976): «Y en este «indigenismo» vanguardista, que tantas aprensiones le produce a Luis Alberto Sánchez, no existe absolutamente ningún calco de "nacionalismo exótico"» (p. 76). Más allá de esto, Mariátegui no desarrolla esta nominación que surge a raíz de un debate. Y es esto precisamente lo que señala en el mismo texto: «debo recordar a Sánchez que un programa no es anterior a un debate sino posterior a él» (p. 74). También en 1928, Gamaliel Churata en el *Boletín Titikaka* menciona la noción de «vanguardismo andino» como un fenómeno que nace de «la presciencia del documento arqueológico vitalizado en el predominio del medio natural» (Churata, "Hace dos años...", 2016). Es decir, las denominaciones de «indigenismo vanguardista» o «vanguardismo andino» son propuestas a desarrollar que surgen en un espacio de reflexión, al calor del debate; es una generación de ideas que se orientan hacia un programa que, en este contexto, evidencia una articulación política y literaria debido al campo en el que se sitúan.

Posteriormente, la crítica académica ha adaptado estos términos para situar sus estudios. Así, observamos que Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire* (1994), hace alusión al concepto de vanguardia andina. Para él, esta es producto de la vanguardia literaria y la

vanguardia social unidas al indigenismo en el área andina durante las tres primeras décadas del siglo XX. Esto permite que se postule un nuevo sujeto ligado a un nuevo lenguaje que posibilita la experimentación literaria. En ese sentido, la propuesta de Cornejo se fundamenta en la producción del lenguaje literario, lectura que encuentra un correlato en los temores de Vallejo y Mariátegui frente a los proyectos de esta vanguardia andina. A partir de ello, señala Cornejo:

> Sospecho que ese temor proviene en buena parte de la conciencia de que existe un abismo entre el obvio atraso social de las naciones andinas (aunque por entonces se produjeran procesos parciales de modernización a partir de la también parcial inserción en la órbita del capitalismo internacional, sobre todo norteamericano) y las manifestaciones del arte moderno; o, en otras palabras, que el modernismo como forma cultural (no me refiero a la escuela de ese nombre, por cierto) no se afincaba en una *auténtica* modernidad social, lo que producía tensiones y contradicciones de varia índole y profundidad que con facilidad podían generar trampas más o menos aberrantes (pp. 165-166).

Yazmín López Lenci (1999) llama a esta postura cornejiana una «fatalidad inevitable», esto es, la vanguardia andina como producto fallido, como resultado del desencuentro entre una *modernidad* externa (entiéndase, incorporación capitalista) y la sociedad andina, renuente a acoger la modernidad capitalista. Para Cornejo, la única posibilidad de lograr la anhelada producción auténtica será cuando este nuevo sujeto creador haya sido producto de una previa experiencia europea que lo faculte de contrastar los procesos modernizadores en ambos continentes, a la manera de Vallejo y Mariátegui, por ejemplo. En ese sentido, la propuesta de este autor niega la posibilidad de producir una alternativa modernizante desde los Andes, lo que contrasta en gran manera con los postulados de los autores vanguardistas. Así, el concepto elaborado en estos términos resulta problemático para referirnos a un espacio en el que se establecen propuestas como las de Churata en *El pez de oro*.

Un intento de sistematización del vanguardismo en el país lo realiza Carlos García-Bedoya en «Trayectoria del vanguardismo peruano» (2012). Allí, al proponer este fenómeno

como una «corriente enraizada en la historia», distingue dos vertientes fundamentales en la década de los veinte: la vanguardia regionalista y la vanguardia cosmopolita. Sin embargo, la diferencia entre ambas categorías radica en el tema; es decir, mientras que la primera «se caracteriza por su interés temático por el mundo provinciano, en particular lo rural, pero integrando en su escritura las conquistas del nuevo lenguaje literario [europeo]», la segunda «se mueve más en los mismos ámbitos semánticos de la vanguardia occidental» (p. 243). Una división temática dificulta el encasillamiento que pretende realizar este investigador, sobre todo porque las caracterizaciones que realiza de dichas vertientes son a partir de autores y no de obras particulares o de procesos intelectuales. Por ejemplo, al situar a Carlos Oquendo de Amat como representante del cosmopolitismo pierde de vista que este publica poemas enmarcados en un «mundo provinciano», como «aldeanita» o «campo», en sus *5 metros de poemas*.

Hasta este momento, las denominaciones de la producción vanguardista han sido fragmentos de un estudio mayor. Es, sin embargo, con el libro de Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el* Boletín Titikaka (2000), que la noción *indigenismo de vanguardia* adquiere una funcionalidad analítica. Esto porque se interesa en definir los criterios que configuran su concepto, el cual parte de la noción esgrimida por Mariátegui ante Sánchez: «Se podría plantear entonces una comprensión bastante amplia del concepto de "indigenismo vanguardista", definido como la *actitud* artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental» (pp. 56-57; nuestras cursivas). Además del notorio cambio nominal (de *indigenismo de vanguardia* varía a *indigenismo vanguardista*), este concepto definido así resulta mucho más funcional debido a que abandona la prioridad del criterio geográfico o temático para centrarse en la *actitud*, o sea, en un estado de ánimo.

Visto así, la capacidad de análisis del *indigenismo vanguardista* resulta más provechosa porque atiende a las cuestiones priorizadas por los mismos intelectuales de la vanguardia, esto es, el estado de ánimo[10]. Esta recuperación de la esencia del debate le otorga al concepto mayor plasticidad y adaptabilidad a los materiales analizados, puesto que la división entre un regionalismo y un cosmopolitismo no estuvo delineada infranqueablemente en la línea de estos pensadores.

Sin embargo, es preciso que realicemos dos reparos en la propuesta. En primer lugar, señala que esta es una actitud «artística e intelectual»; líneas antes aclara, en una sentencia muy válida, que «esta categoría se define mejor en el terreno poético». Es cierto que no niega la posibilidad de que se desarrolle en otras áreas —aunque sí en menor medida—, pero notamos que esta pierde su eficacia si la aplicamos en otras áreas: por ejemplo, las revistas literarias de vanguardia como el *Boletín Titikaka* no pueden leerse únicamente desde estos códigos, pues su propuesta, al ser continentalista, como bien lo destaca la autora, insertan en su heterogeneidad textos que exceden esta limitación del tradicionalismo autóctono. En segundo lugar, la delimitación de esta actitud también imposibilita la captación de esta particularidad: para lograr este indigenismo vanguardista, por un lado, se necesita la tradición autóctona y, por el otro, el «lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental». Debido a ello, esta lectura limita las posibilidades de configuración de un nuevo lenguaje literario, como la articulada por Gamaliel Churata y Antero Peralta Vásquez en *Chirapu*. A pesar de estas observaciones, es la formulación más pertinente del concepto que se ha realizado hasta este momento.

[10] Ver Lauer, Mirko (2001), *La polémica del vanguardismo*; especialmente las defensas de Alberto Hidalgo, Magda Portal y Antero Peralta.

Por último, repararemos en la postura adoptada por el catedrático Mauro Mamani (2013). En un primer momento, a modo de comentario de la categoría de Vich, señala: «Hay vanguardia porque transgrede la lógica establecida en la escritura y se presenta *lo andino en tanto referente*» (p. 31; nuestras cursivas). En este caso, lo andino es entendido como el contenido temático, incluso como elemento pasivo al ser referenciado únicamente. Añadirá luego: «El *vanguardismo andino* no es un producto esencialista y puro; tiene raíz andina, pero se adorna con ramajes europeos. […] El vanguardismo andino no niega las influencias foráneas» (p. 36). En otro momento (Mamani, 2016) menciona que «[h]ay *vanguardia indigenista* porque transgrede la lógica establecida en la escritura y se presenta el *lugar andino* en tanto *referente* concreto […]. De allí que la sustancia sea andina y las formas adecuadas al contexto sean europeas» (pp. IX-X). Como observamos, el uso de esta categoría se torna más problemático, puesto que en la consideración de Mamani tanto vanguardia andina como indigenismo de vanguardia o vanguardia indigenista funcionan como sinónimos, cuando cada una presenta particularidades diversas de acuerdo con cada enunciador. Además, no se define qué se entiende por «sustancia andina», aunque pareciera referirse a la temática; por otro lado, estas «formas adecuadas al contexto» andino, ¿son ahora andinas o se las continúa considerando como elementos foráneos a pesar de esta "adecuación"?

Mamani aterriza su propuesta en *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017), libro en el que, a pesar de no continuar con el desarrollo conceptual, logra plantear determinadas ideas con el fin de esclarecer su postura. Para lograr ello, resulta indispensable acercarse a los criterios de selección. Al mencionar la poesía, señala:

> Tomamos en cuenta el registro vanguardista, así como los *referentes* que provocaron su escritura: el Ande, el campo y las montañas. […] Pero también presentamos poemas que

> *reorientan su referente y su registro*, lo que no distrae la atención en la vanguardia, sino que la complementa (p. 34; nuestras cursivas).

Este criterio ambiguo imposibilita la caracterización de la categoría incluso en un ámbito limitado como la referencialidad. Además, menciona: «presentamos esta prosa siempre con una *orientación* andina» (p. 34; nuestras cursivas). Finalmente, «en ensayo, se han priorizado los textos *provenientes* del Ande» (p. 34; nuestras cursivas). Tanto *referente*, *orientación* y *provenientes* caracterizan al concepto de vanguardismo andino, en los términos de Mamani, como centrada en la ubicación geográfica o en un tema determinado, a pesar de la contradicción en la que puede caer como en el caso de la poesía.

Esta conflictividad en el uso de los conceptos se debe a dos motivos aquí expuestos. Por un lado, por el carácter de *falsos conceptos* en términos de Bourdieu, puesto que estos solo sirven para alinear una serie de textos particulares y facilitar su orden en un corpus específico. Por otro lado, a raíz de la particular heterogeneidad de nuestra vanguardia, cuya pluralidad de referentes o técnicas son atravesadas por el carácter conflictivo de una «sociedad que arrastra el peso de los contrastes coloniales» (Ortiz Canseco, 2013, p. 8). En ese sentido, para analizar una revista como *Chirapu* desde la metodología que hemos planteado en esta investigación, creemos conveniente continuar con el desarrollo de una propuesta denominada «vanguardismo de las periferias internas».

1.2.2. El vanguardismo de las «periferias internas»

Una de las bases para las propuestas anteriormente expuestas era el conflicto de la inserción de la modernidad en los Andes. Aníbal Quijano (2020) ha dado cuenta cómo, fundamentado en el concepto de raza, la «modernidad y la racionalidad fueron imaginadas como experiencias y productos exclusivamente europeos» (p. 873), lo que las sitúa como un fenómeno producto de

la colonialidad. América, entonces, forma parte de aquella No-Europa que es privada de esos dos criterios mencionados. Lo moderno, por su parte, es «una fuerza que intenta colonizar aquello que no le pertenece y someterlo a su dominio» (Montaldo, 2018). De allí que la diversidad de los pueblos originarios americanos, durante el proceso de colonización, fuera reducida a una denominación que homogenizó y degradó sus singularidades, rebajando así su capacidad cultural e intelectual: el *indio* (Quijano, 2020, pp. 886-887; Rivera Cusicanqui, 2010, p. 42). En ese sentido, los pueblos americanos desde su constitución como colonias han sido despojados de la posibilidad de producir y validar cualquier propuesta de modernidad que surja de ellas, de acuerdo al nivel inferior que la perspectiva europea les ha atribuido.

Silvia Rivera Cusicanqui (2010), en un análisis de la sociedad boliviana pero que puede ampliarse al espacio latinoamericano, ha señalado que las contradicciones no-coetáneas que perviven allí están sostenidas por ciclos históricos que giran alrededor de la condición colonial. Nos interesa reparar en los dos primeros: por un lado, el *ciclo colonial* es un periodo en el que se «constituye un sustrato profundo de mentalidades y prácticas sociales que organizan los modos de convivencia y sociabilidad« (p. 39) del territorio en el que se estructuran conflictos étnicos; por otro lado, el *ciclo liberal* es una actualización del primero, pero revestido de un aspecto civilizatorio que propugna la desintegración de los espacios colectivos para reparar en el individuo, con lo que se renueva «la polaridad y jerarquía entre la cultura occidental y las culturas nativas» (p. 40). Este último periodo histórico, situado en el tiempo que nos interesa, propugna un liberalismo individualizante que configura a todo aquello que no se adapta a lo civilizado (lo colectivo, lo originario, lo indígena) como un obstáculo que debe ser adherido y alineado a la modernidad europea. Todo ello genera conflictos cuyo centro es la identidad racial

que Quijano ha identificado como eje fundamental (y colonial) del fenómeno globalizador y que Rivera denomina *colonialismo interno*.

Este concepto ha sido desarrollado principalmente por el sociólogo Pablo González Casanova en diversos textos y ha sido nutrido por las ideas de Silvia Rivera Cusicanqui o los intercambios con Rodolfo Stavenhagen y André Gunder Frank. Al referirse a ella, González Casanova señala que el colonialismo interno es:

> Una estructura de relaciones sociales de dominio y explotación entre grupos culturales heterogéneos, distintos. Si alguna diferencia específica tiene respecto de otras relaciones de dominio y explotación (ciudad, campo, clases sociales) es la heterogeneidad cultural que históricamente produce la conquista de unos pueblos por otros, y que permite hablar no sólo de diferencias culturales (que existen entre la población urbana y rural y en las clases sociales) sino de diferencias de civilización. (1969, p. 240)

En ese sentido, vemos que, en la línea de los postulados de Bourdieu, el colonialismo interno implicaría una red de relaciones entre actores del campo; sin embargo, estas son de dominio y de explotación. Es decir, la posición hegemónica en el campo tiende a ejercer poder frente a aquellos componentes del mismo que son diferentes a lo civilizado. Aquí conviene recordar lo que Quijano (2020) mencionaba: «toda sociedad es una estructura de poder. Es el poder aquello que articula formas de existencia social dispersas y diversas en una totalidad única, una sociedad» (p. 894).

Por ello, el colonialismo interno requiere de la jerarquización de un espacio heterogéneo, a raíz de ejes unificadores de la élite de poder que, en este caso, es la raza. González Casanova continúa especificando su concepto:

> "Rechazando que el colonialismo sólo debe contemplarse a escala internacional", afirmé que este también "se da en el interior de una misma nación, en la medida en que hay en ella una heterogeneidad étnica, en que se ligan determinadas etnias con los grupos y clases dominantes, y otras con los dominados". (2006, p. 415)

Al reconocer una situación colonial a nivel macro, el colonialismo interno busca identificar dicho estado a nivel nacional, especialmente en aquellos territorios con una marcada diferenciación étnica y que en América encuentra un espacio pleno de desarrollo. Este colonialismo interno, que se aplica al terreno económico, político, social y cultural, evidencia que la división no solo ocurre a nivel de clase, puesto que también suceden «divisiones sociales y étnicas que conllevan los mismos principios de afiliación y separación que fueron implantados por los colonizadores» (Maldonado-Torres, 2018, p. 120). Además, no concentra agentes pasivos, sino que «por parte de los pueblos coloniales o dependientes, durante mucho tiempo surgieron movimientos de resistencia y rebelión con características predominantemente particularistas» (Gonzáles Casanova, 2006, p. 411), es decir, de reivindicación étnica. En ese sentido, son factibles las propuestas contrahegemónicas por parte de aquellos movimientos colonizados, esos pueblos *diferentes* a la civilización propuesta por la élite hegemónica (a nivel cultural o lingüístico, por ejemplo).

De este modo, desde el concepto del colonialismo interno, podemos hallar que los conflictos étnicos asumen un carácter universal como lo demuestra la propuesta socialista de José Carlos Mariátegui, quien articula entre los actores centrales del proceso político revolucionario a los trabajadores junto a las etnias o pueblos oprimidos. El intelectual vanguardista «propone una lucha nacional e iberoamericana en que lo indo-nacional y lo indoamericano se inserten en la realidad mundial de la lucha de liberación y de clases» (González Casanova, 2006, p. 420). Así, situamos el concepto de colonialismo interno como una categoría válida para ubicar nuestra definición del vanguardismo, en el sentido de que se evidencian conflictos en las relaciones establecidas en el campo a partir del mismo.

Partiendo del postulado de una modernidad exclusiva para Europa que despoja a los pueblos americanos, agrupados bajo la denominación «indio», de la posibilidad de la creación de una cultura validada universalmente, el académico Ulises Juan Zevallos Aguilar sitúa a estos últimos en el concepto de «periferias»; en otros términos, construye un sistema teórico a partir de la dicotomía centro-periferia sin que ello constituya una función mecánica. Este autor, refiriéndose a las políticas coloniales y al capitalismo norteamericano, señala: «La justificación de estos regímenes económicos y sociales que pusieron a los Andes en situaciones periféricas se hizo en nombre de la modernidad que ha querido ser implantada en sucesivas olas modernizadoras» (Zevallos Aguilar, 2004, p. 79). Concluye, pues, que la modernidad, en el sentido otorgado por Quijano líneas atrás, es un fenómeno colonial con consecuencias palpables en la sociedad andina.

A partir de estos lineamientos, Zevallos observa en la región geográfica del sur peruano la consolidación de proyectos de modernidad alternativa, los mismos que surgen a modo de resistencia, pero también de movimientos contrahegemónicos. Desde la identificación con el colonialismo interno, el académico propone el concepto espacial de periferias internas para identificar la zona en la que se desarrollan estas prácticas artísticas y culturales. De este modo, sitúa el concepto en los siguientes parámetros:

> En el territorio del Estado nación existe un centro que es la capital, Lima, y las periferias (provincias del interior) que deben ser integradas. Sin embargo, si se considera el escenario mundial del sistema capitalista, fácilmente se percibe que la República del Perú, como cualquier otro país latinoamericano con regiones andinas, se ubica en la periferia con respecto al centro europeo o norteamericano que las integraba como abastecedoras de materias primas, a un sistema mundial capitalista. Por ello, para diferenciar las periferias del centro europeo o norteamericano de las periferias capitales de las repúblicas andinas se utiliza la categoría de *periferias internas*. (Zevallos Aguilar, 2018, p. 21)

Ante la categorización del centro y periferia a nivel mundial, cuyas bases quedarían sentadas por el ideal de modernidad descrito por Quijano, se complejiza el esquema con la diferenciación a nivel de Estado nación. En esta escala, los conflictos étnicos juegan un rol importante, puesto que la distinción entre el centro capitalino y las periferias internas se realiza a partir de la noción de raza: mientras el primero asume una caracterización occidental vinculada a rasgos hegemónicos blancos («se considera más racional, autocontrolado, independiente y disciplinado»), los segundos son espacios más emocionales, autoindulgentes, ociosos y deprimentes (p. 22). En ese orden, se establece un criterio de dominio y explotación, este último reflejado en los regímenes gamonalistas.

Debido a que el colonialismo interno se desarrolla a nivel económico, político, social y cultural, el concepto de periferias internas participa de estas mismas añadiéndoles el criterio espacial y jerárquico de centro-periferia. Por ello, la resistencia de estas periferias internas abordará las problemáticas de su situación subalterna a través de la construcción de una propuesta intelectual, durante las décadas del veinte y del treinta del siglo XX, a las que denomino *vanguardismo de las periferias internas*.

Zevallos Aguilar (2018) señala que las periferias internas han postulado un dinámico campo intelectual y artístico alternativo: «Es alternativo en cuanto ha superado una situación de colonialismo interno en la que los grupos hegemónicos centralistas situados en Lima, junto con sus aliados en provincias, constituyen un sistema de desigualdad y dominación entre connacionales» (p. 20). Para nuestra formulación no concordamos con la idea de que las periferias internas sean la superación de este estado, sino que ofrecen proyectos de resistencia y contrahegemonía, como lo hemos sostenido teóricamente hasta el momento. La superación del

colonialismo interno no ha podido realizarse aún, pues aquella requiere la eliminación de la explotación a la que es sometida la periferia por el aparato centralista.

Para impulsar estos proyectos desde un espacio relegado en distintos niveles, se hace necesaria la dinamización de intelectuales periféricos, quienes gracias al poder letrado deben asumir ese rol y desjerarquizar el campo de producción cultural en el que se insertan a través de propuestas de modernización alternativas surgidas desde culturas locales. En su análisis de los agentes sociales de principios del siglo XX, Zevallos Aguilar (2004) identifica tres sectores cuya agencia se modelaba mediante sus propios intereses y tradiciones culturales. Así, entre los sectores pudientes, quienes se insertaron en la modernidad desde la óptica mercantil, y los quechuas y aymaras, que ponderaban la defensa de sus derechos, se hallaban los sectores medios, los cuales impulsaron los colectivos políticos y literarios vanguardistas. Estos, «si bien se resignaban a no poder comprar objetos de lujo, invadieron el campo cultural como medio para *alcanzar la hegemonía cultural y política*» (p. 80, nuestras cursivas). De esta manera, los intelectuales de este momento se hallaron en una posición compleja dentro del campo de producción cultural, por lo que se valieron del apogeo artístico europeo de la época para apropiarse de proyectos con la finalidad de alterar las posiciones. En la periferia interna, estos intelectuales «dominados» encuentran una «homología de posición» en los movimientos indígenas revolucionarios de inicios del siglo XX debido a la «similitud de condición» en la que se hallan (Bourdieu, 2015). Y desde allí es que construyen su posición frente a las otras tendencias de la época.

En ese sentido, podemos definir al vanguardismo de las periferias internas como el proyecto estético e ideológico formulado por intelectuales de las periferias internas de las

décadas del veinte y treinta del siglo XX. Este concepto evidencia, en su situación de colonialismo interno, una propuesta contrahegemónica en los niveles literario, político, económico, cultural y social. En ese orden, Zevallos sugiere «abordar el asunto de las *periferias internas* tomando en cuenta las relaciones que se establecen entre intelectuales provincianos, indígenas y los grupos de poder hegemónicos» (2018, p. 21). Señalado todo ello, validamos nuestra propuesta ante las categorías de vanguardismo andino o indigenismo vanguardista en una distinción importante: mientras que estas últimas concentran su fundamento en la geografía, el tema o los referentes, la propuesta del vanguardismo de las periferias internas se concentra en la posición que ocupa este proyecto en el campo cultural y en la articulación y postulación de sus tomas de posición. Ello evitará una lectura homogenizante de la producción de esta época y, más bien, evidenciará las distintas estrategias esgrimidas por estos grupos intelectuales para legitimar sus propuestas estéticas y políticas en el proceso de desestabilización del campo de la década del veinte.

1.3. Articulando el campo del vanguardismo de las periferias internas

Luego de las precisiones para nuestro marco teórico, en esta sección realizaremos la construcción de las bases del campo de producción cultural de la década del veinte y estableceremos las relaciones objetivas entre sus agentes y las luchas del campo político y social a través de los conflictos indígenas. Para ello, en un primer momento, nos concentraremos en analizar el campo literario nacional de inicios del siglo XX y la emergencia del movimiento vanguardista a través de sus artistas y las revistas. Por último, revisaremos los movimientos indígenas de la época y el proceso de homologación de los intelectuales vanguardistas. Con ello, concluiremos nuestro primer capítulo que tiene como objetivo establecer las bases teóricas del estudio de *Chirapu* como revista de la vanguardia de las periferias internas.

1.3.1. Emergencia y constitución de la vanguardia en el Perú

A inicios del siglo XX se reconfigura el campo literario con un suceso fundamental para los estudios literarios de las décadas venideras. La postulación de un canon mediante un aparato crítico fue esbozada en el *Carácter de la literatura del Perú independiente* ([1905] 2008), originalmente la tesis de bachillerato de José de la Riva Agüero, el líder intelectual de la Generación del 900. Su publicación en formato de libro permitió la mayor difusión de su obra, como lo señala Alberto Varillas:

> La primera reacción fue la de Unamuno en Madrid; luego aparecieron los comentarios de Francisco García Calderón en Lima, el especial interés de José Enrique Rodó por contar con un ejemplar de la obra, la reseña de Rafael Altamira, la opinión de Menéndez y Pelayo (De la Riva Agüero y Osma, 2008, p. lx).

Además del interés demostrado por los escritores Ricardo y Clemente Palma. En ese sentido, la primera publicación de José de la Riva Agüero cuenta con el respaldo de múltiples intelectuales europeos y europeizados, lo que lo posiciona en la hegemonía del campo literario peruano. Por ello, diversos historiadores de la literatura continúan por sus sendas, como Ventura García Calderón, José Gálvez, Javier Prado o Luis Alberto Sánchez.

Por la importante atención que recibió este libro a inicios del siglo XX, es necesario detenernos brevemente en determinados puntos de su argumentación. Es conocido el carácter hispanista que le otorga a la recientemente independizada nación peruana: «*La literatura peruana forma parte de la castellana.* […] La literatura del Perú, á partir de la Conquista, es *literatura castellana provincial*, ni más ni menos que la de las islas Canarias ó la de Aragón ó Murcia» (p. 220; cursivas del autor). Sin embargo, a pesar de este anclaje de dependencia cultural europea no deja de reconocer a la cultura indígena, junto a la española, como la «raza»

que contribuyó a forjar el «tipo literario nacional» (p. 5), aunque esto sea solo nominalmente, pues también la considera débil e inferior.

En ese sentido, Riva Agüero señala que «los indios tuvieron antes de la Conquista, si nó una verdadera literatura, por lo menos condiciones literarias definidas que han podido influir sobre los literatos de la República» (p. 11). Es decir, hay una negación de la producción literaria previa a la instauración de la letra en el periodo colonial. Pero si también reparamos en que considera que la literatura independiente es únicamente la castellana, para este autor, la literatura indígena o no se ha producido aún o se mantiene en una posición subalternizada. Por ello, arriba a la siguiente conclusión: «Para que la literatura del Perú dejara de ser castellana, sería preciso que el castellano *se corrompiera totalmente* y se descompusiera en nuevos idiomas» (p. 221, nuestras cursivas). La postulación de una literatura indígena debe pasar por una ruptura del español; asimismo, menciona que:

> Para que la literatura de la América Española perdiera su carácter de castellana, no bastaría que aparecieran dialectos, como comienza á suceder en los citados países: sería necesario que surgieran verdaderos idiomas, cultos y ricos, capaces de satisfacer las necesidades literarias de sociedades adelantadas (p. 221).

De este modo, se hace necesaria la reivindicación de los diferentes idiomas del Perú, en esos momentos menospreciados, como tales para abrir la posibilidad de alterar el campo literario de la época.

Estas son las condiciones que permiten gestar una propuesta contrahegemónica, de carácter multiforme, según veremos más adelante. Cronológicamente, el iniciador de la corriente vanguardista en el Perú es Alberto Hidalgo en 1916, con su *Arenga lírica al emperador de Alemania*, libro con el que inicia una larga trayectoria poética y literaria orientada, en un

primer momento, al desarrollo de la vanguardia. En su siguiente publicación, *Panoplia lírica* (1917), inserta un poema-manifiesto, «La nueva poesía», en el que se vislumbran las posturas inconstantes del primer momento del vanguardismo en el Perú. Así, vemos que el autor construye su imagen de poeta muy a la usanza futurista: «Yo soi un bardo nuevo de concepto i de forma», «i cantemos al Músculo, a la Fuerza, al Vigor», «Poesía es el brazo musculoso del Hombre; / Poesía es la fuerza que produce el Motor;». Y en el transcurso de esa configuración, inserta la renovación dicotómica de forma y fondo. A pesar de esto, lo que apreciamos es una apropiación del concepto futurista —aun con sus varios intentos por desligarse del movimiento italiano— en un molde modernista: si bien adapta la renovación lingüística de González Prada, esta convive con una composición estrófica recargada por términos y construcciones modernistas como: «i por eso os hablo, poetas; escuchad», «que el águila bravía i audaz del Pensamiento/ vuele sobre otros campos i bajo de otro sol», «que nuestros versos sean sonoros y polífonos,/ pero que no hagan ruido de flautas de cristal;/ seamos eutropélicos, ordenados i graves». Las bases de la vanguardia en el Perú son débiles e inconstantes en su énfasis de ruptura, como lo hemos demostrado con el poema de Alberto Hidalgo, por lo que deben pasar varios años para concretar una propuesta literaria sólida como en *Trilce*.

La aparición de un poemario como el de César Vallejo desconcierta a muchos de sus lectores, incluso al mismo autor. Por el contrario, esto no impide la lectura de un vanguardismo más maduro, como lo señala Luis Fernando Chueca (2009): «Algunos poemas de *Trilce* confrontan al lector con la expresa voluntad del poeta de inscribir su libro en una radical búsqueda de lo nuevo: decir, ver, hacer y pensar nuevos; algo aún incógnito pero inminente, lleno de futuridad» (p. 39). En esta sentencia, el crítico destaca el interés del poeta por insertar su propuesta estética en un campo determinado con el fin de alterarlo. Es decir, el movimiento

contrahegemónico empieza a adquirir importancia en la construcción del campo literario y de producción cultural al dar cabida a las nuevas propuestas estéticas. Sin embargo, el cambio de orientación literaria no se produce al mismo momento para todos los agentes.

En 1922 publicaba Federico Bolaños *Atalaya*, en cuyas páginas podemos leer «La doncella de las Sierras» (Mamani, 2017), una larga composición en estrofas: «Virgen de carne rosada,/ ingenua como el jilguero/ de los maizales en flor,/ turgente como la diosa/ reidora de los boscajes,/ juventud lírica y fuerte/ como la salud de Dios» (p. 66). Su propuesta varía grandemente en el poema «Candilejas» de 1928, de una estética versolibrista más lúdica: «Nos fumamos nuestro ensueño/ a grandes bocanadas/ SE APRENDE A REIRSE DE LA VIDA/ Quién está caminando en la claraboya del cielo?» (p. 63). Esta diferencia invita a pensar el proceso de renovación vanguardista del campo literario como uno lento, difuso y dependiente de las condiciones materiales y sociales del momento.

A medida que la nueva estética empieza a calar entre las diversas vertientes de agentes, estos se agrupan y promueven sus propuestas a través de las revistas. En 1924 aparece, bajo la dirección de Magda Portal y Federico Bolaños, *Flechas. Órgano de las modernas orientaciones literarias y de los nuevos valores intelectuales del Perú*, cuya dirección se orienta a «abrir camino a los nuevos, a los incomprendidos» así como «dar a conocer los nuevos valores que surgen en América». En ese sentido, proponen una línea internacionalista y vanguardista. Sin embargo, como lo señala la estudiosa Esther Castañeda (1989):

> La pretensión de convertirse en vanguardista se advierte en reiterados discursos que curiosamente poseen una textura modernista, conviven pues los deseos de modernidad en una escritura tradicional. En otros casos los criterios de la Dirección contradicen su producción. Asimismo se mantiene la concepción tradicional de lo que es una revista literaria (formato, diagramación e ilustraciones). Las modificaciones internas de *Flechas*

> no corresponden a una voluntad de ruptura sino más bien a la inestabilidad y asentamiento de la revista. (p. 50)

Así como la primera etapa de la poesía de Hidalgo, una de las primeras revistas autodenominadas de vanguardia en el Perú muestra las fluctuaciones en su propuesta general. Esta publicación se irá fortaleciendo, sin dejar de ser difusa, hasta 1926 con la llegada de *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui, y su frente amplio de intelectuales vanguardistas.

1.3.2. Movimientos indígenas e intelectuales en el sur andino

Para nuestro estudio, el espacio que hemos señalado como el de las periferias internas se delimitará a la zona sur, que incluye a Puno, Cusco y Arequipa, debido a las constantes relaciones establecidas entre ellas[11]. El vanguardismo producido en dichas regiones propugna una estética vinculada a las reivindicaciones indígenas, y el rol de los intelectuales se circunscribe a «desplazar la autoridad del debate cultural, cuyo espacio tradicional era Lima, a su propio medio y radio de acción: los Andes» (López Lenci, 1999, p. 116). Por ello, resulta necesario revisar los movimientos de reivindicación indígena en esta zona durante estos años. Esto, sin embargo, no debe hacernos perder de vista que «los intelectuales andinos no inauguran el discurso sobre el indio sino que lo reactualizan y movilizan, de acuerdo con las variantes propias de su inserción dentro del *campo intelectual* nacional» (*íbid.*).

En el espacio puneño, los conflictos a inicios del siglo XX se producen a partir de levantamientos indígenas inspirados, por un lado, por los discursos de recuperación del Tahuantinsuyo, como lo señala el testimonio de Juan Mackay: «Los indios quieren barrer por completo a los blancos […] impulsados por la idea de poder restablecer el antiguo Imperio del

[11] En este contexto, también consideramos a periferias internas a las zonas del norte del Perú, pues de allí surgen escritores como César Vallejo o Carlos Manuel Cox, importantes referentes de las vanguardias y los movimientos de izquierda; sin embargo, para este estudio, nuestro interés recae en las zonas mencionadas.

Tahuantinsuyo» (Kapsoli, 1984a, p. 30); y, por otro lado, por el ímpetu de justicia y superación de la Iglesia Adventista, que permitió «el maravilloso y sorprendente milagro de rehabilitar al indio; de convertirlo en un nuevo indio» (D.D.C.S, citado en Kapsoli, 1984a, p. 32). Así, en 1920 ocurre la masacre de Capachica; el ataque a la hacienda Pinaya, de los López de Romaña, y el fundo Culine, de los García Calderón, en 1921; en 1923 se produjo un levantamiento en Huancané y la destrucción de las viviendas y los asesinatos a las autoridades, entre otros sucesos.

En tanto, en Cusco, la relación jerárquica entre las comunidades indígenas y las grandes haciendas, estas últimas de estructura arcaica y señorial, generaron conflictos que estallaron en distintos espacios, tales como el levantamiento en Espinar en 1921 y sus expansiones hasta el Parlamento a través de José Antonio Encinas o la sublevación de Langui y Layo el mismo año. La situación en el departamento de Arequipa recibió las repercusiones de estas dos regiones, así lo demuestra la siguiente cita de los hacendados de Cailloma en 1922:

> El movimiento de indígenas iniciado en el departamento de Puno, viene extendiéndose por todas partes y en esta provincia ha cundido ese espíritu sedicioso en forma tal que la amenaza es la destrucción completa del orden social y la ruína de las industrias y propiedades legítimamente adquiridas. A las masas indígenas se les ha hecho creer que los terrenos del sur del Perú les pertenecen por razón de orígen y cualquier propiedad puede reivindicarse. Sea de buena o mala fe esta creencia es el norte de las masas indígenas que se proponen repartirse nuestros bienes. Imbuídos satánicamente de esas ideas se han levantado con ferocidad salvaje, proclamando el exterminio de la raza blanca para usurpar los terrenos que esta supo adquirir bajo el amparo de la ley, con su trabajo y el sudor de su frente. […] Siendo este movimiento opuesto al orden y a las leyes no dudamos que el celo y el espíritu del gobernador tomarán las medidas más eficaces para aplacarla (Kapsoli, 1984a, p. 71).

Este movimiento indígena desestabilizador fue iniciado en 1921 por la pro-Tahuantinsuyo, cuya finalidad fue exterminar a los gamonales, y tuvo también influencia de los discursos para recuperar el imperio incaico. En 1923, un momento de auge para este grupo, los testimonios de sus opositores señalan a sus líderes como «tinterillos» o manipuladores de los indios para sus

finalidades. Sin embargo, a pesar de estos señalamientos, el fenómeno siguió su curso al menos hasta 1927 y, de este modo, lograron sortear el sometimiento a la Ley de Conscripción Vial.

Como observamos en este acápite, durante la década del veinte los movimientos indígenas adoptan un carácter revolucionario inspirado en discursos mesiánicos, pero también de recuperación de la dinastía incaica. La aparición de referencias a estos, o de la inspiración que generan, en las revistas o poemas de los artistas de la época implican un proceso de homologación de sus luchas. Es decir, ante un campo de producción cultural que los ha relegado mediante sus agentes mejor posicionados, como los del 900, los escritores de las periferias internas asumen una tendencia contrahegemónica, vanguardista, pero también hallan una conexión entre su posición y las demandas de los colectivos indígenas que están explotando en ese momento.

En ese sentido, los artistas se asumen como intelectuales, adoptan «una misión de subversión profética, inseparablemente intelectual y política» (Bourdieu, 2015, p. 197) y se otorgan un principio de representación. Jorge Coronado (2019) ha sido más enfático en esto y ha señalado que son los intelectuales los sujetos encargados de reinterpretar el significado de las rebeliones indígenas para la sociedad civil. Se trata, entonces, de los agentes que realizan un ejercicio de traducción cultural de los sucesos en el Ande. Además, la cercanía entre estos intelectuales, de clase media, y los indígenas en proceso de sublevación les permitió «la elaboración concertada de una nueva noción de la sociedad» (Coronado, 2017). Dicha redefinición es el material necesario para sustentar sus nuevas propuestas ideológicas, como el caso del neoindianismo, y reinterpretar además la noción de literatura como producto de esta

nueva sociedad. Este proceso de traslación, producción y apropiación llevado a cabo por el vanguardismo de las periferias internas será desarrollado en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO II

LAS REVISTAS DE LAS PERIFERIAS INTERNAS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CAMPO LITERARIO

En este capítulo nos concentraremos en dos conceptos importantes para la construcción de las vanguardias de las periferias internas. Por un lado, revisaremos la constitución de las formaciones intelectuales, agrupaciones que se articulan alrededor de una idea determinada, en este caso, la renovación del campo literario. Por otro lado, analizaremos el surgimiento y la conformación de las revistas, órganos de expresión de las primeras. Nuestro interés radica en fundamentar las bases con las que surgen estos fenómenos en las zonas estudiadas. Además, enfatizaremos en la construcción del campo literario en el que se desarrollan las vanguardias de las periferias internas, especialmente en las zonas del sur como Puno, Cusco y Arequipa, a través del análisis de las relaciones entre sus grupos y revistas más destacados.

2.1. Formaciones intelectuales y revistas en las periferias internas

2.1.1. Estructuras y posiciones de las formaciones intelectuales

El análisis de una publicación periódica, como es nuestro caso, requiere de una óptica particular, por lo que recurrimos a la sociología de la literatura a la luz de los planteamientos de Pierre Bourdieu. De acuerdo a ello, hemos ubicado a *Chirapu* como un agente del campo literario que genera sus propios proyectos de modernización contrahegemónicos. Al adentrarse en el contenido de esta revista, reparamos en la múltiple cantidad de personajes que intervienen en sus páginas. Las redes de intelectuales en la década del veinte encontraron en estos documentos un espacio en el que podían tomar posición sin la necesidad de un ente regulador y que, además, les permitía tener contacto con aquellos que intervenían en la misma orientación ideológica.

Por ello, debemos prestar atención a aquellos colectivos que dan origen a las revistas. En *Marxismo y literatura* (2000), Raymond Williams realiza una distinción, al interior del campo de producciones culturales, entre las instituciones formales y las formaciones intelectuales. Si bien las primeras son organismos regulados que generalmente guardan vínculos con la posición hegemónica, repara en las formaciones como tendencias de orientación intelectual y cultural (literaria, filosófica, artística o científica) «que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales» (p. 139). Por esto, es importante medir el impacto que tuvo la generación de la revista *Amauta* y el grupo que articuló detrás de ella José Carlos Mariátegui en la conformación de la sociedad y la cultura en los años que le siguieron, o la impronta del grupo Orkopata en la ciudad de Puno y Bolivia.

En ese sentido, es importante reparar en la organización que articula una publicación, puesto que, al conocer sus escritos y sus posiciones ideológicas, observaremos que, si bien son una formación intelectual con un impacto crucial en la sociedad, estos no representan una masa homogénea, sino que se unifican en un primer momento en torno a un objetivo común. Bourdieu (2015) lo define así:

> Las posiciones de vanguardia, que principalmente se definen negativamente, a través de la oposición a las posiciones dominantes, acogen entre sus filas durante un tiempo, en la fase de *acumulación inicial de capital simbólico*, a escritores y artistas muy diferentes por su procedencia y sus disposiciones, cuyos intereses, momentáneamente próximos, acabarán divergiendo más adelante (p. 396).

Entonces, este momento de *acumulación inicial de capital simbólico* es asimilado como estrategia por las formaciones intelectuales de las periferias internas para situar su propuesta estética e ideológica en el campo literario nacional.

Si estas observaciones son válidas para el estudio de las formaciones intelectuales del vanguardismo de las periferias internas, debemos también considerar los cuestionamientos que realizan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (2001) para guiar nuestra investigación; al respecto: «¿qué modificaciones introduce en el espacio cultural preexistente? ¿qué cambios en las relaciones entre el área de la producción artística y literaria, por un lado, y la estructura social global, por otro, pone de manifiesto la emergencia del grupo?» (p. 188). Dadas estas premisas, guiaremos nuestra investigación hacia la observación de la emergencia y construcción del grupo Los zurdos de Arequipa.

2.1.2. Las revistas: órganos de afirmación de las formaciones intelectuales

Las formaciones intelectuales, como agentes en el campo literario, están dispuestas a tomar parte en la red de relaciones establecidas en este espacio. Al asumir una posición, estas crearán vínculos con agentes de similar postura y orientarán sus críticas y ataques a la posición opuesta. En ese sentido, las formaciones articulan una voz pública y la postulan a través de órganos de expresión determinados. A lo largo del siglo XX, estos han sido las publicaciones periódicas. Para nuestro fin, repararemos en la constitución y conceptualización de las revistas literarias en el campo del vanguardismo de las periferias internas.

En el Perú de la década del veinte, observamos un aumento notable en la cantidad de publicaciones periódicas: de un total de 197 en 1920, llegaron a aparecer 473 en el año de 1928. Entre ellas, las de mayor producción fueron las de carácter político-informativo y literario o artístico (Deustua & Rénique, 1984, pp. 2-5). Esta explosión halla su explicación en el incremento de la tasa de alfabetización en el Perú: para el año de 1928, fecha en la que aparece *Chirapu*, la cantidad de alumnos universitarios fue de 2 290, a comparación del año de 1902 en

el que fue de 991 (p. 7). Este fenómeno, además descentralizado, justifica no solo la aparición de líderes intelectuales y miembros de las formaciones, sino también el aumento del público lector, sea universitario u obrero.

Además de los factores sociales descritos, la publicación de revistas responde a las particularidades del campo literario y la lucha de fuerzas que se generan en él. En un espacio en el que la élite hegemónica tiene facilidad para defender sus propuestas en los libros, las revistas se constituyen como un medio fugaz para difundir sus ideas y del que pueden ser ellos mismos los editores sin tener mediadores que los puedan censurar. Las revistas resultan ser, por ello, la estrategia más efectiva de legitimación de los movimientos vanguardistas, como lo menciona Horacio Tarcus: «Y son las revistas, antes que los diarios o los libros, los vehículos privilegiados de los colectivos intelectuales para llevar a cabo sus estrategias de disputa hegemónica» (2020, p. 21). Prueba de ello es la justificación de la creación del boletín de la Editorial Titikaka, pues su intención es difundir sus recientes publicaciones como *Ande* de Alejandro Peralta o las próximas, como *Falo* de Emilio Armaza (*Boletín Titikaka*, p. 1) mediante los comentarios elogiosos de personalidades culturales y políticas de la época.

Si las revistas son, como lo señala Beigel, los «textos colectivos por excelencia» (2003), esto implicará que serán parte de un proceso al igual que las formaciones intelectuales. Es decir, al constituirse como espacios para expresar la voz de una agrupación determinada, presentarán etapas. En un primer momento, por tanto, se encontrarán en la fase de acumulación inicial de capital simbólico, como lo denominó Bourdieu (2015), en la cual amalgaman «las ideas de grupos heterogéneos, provenientes de experiencias políticas o culturales diversas» (Beigel,

2003, p. 107)[12]. Grupos que, sin ser parte orgánica de la formación intelectual que realiza la publicación, son atraídos por sus prédicas y posiciones. En el transcurso del tiempo y tras agudizarse los conflictos, estas formaciones depuran sus lazos de relaciones y, por tanto, la orientación de la revista, así como sus colaboraciones, cambia. Esto puede ejemplificarse con la evolución de la propuesta de la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui (1926-1930) y sus manifiestos «Presentación de Amauta» y «Aniversario y balance». En ese sentido, además, «las revistas expresan al mismo tiempo que producen a estos colectivos, les dan cohesión y contribuyen a forjar su identidad» (Tarcus, 2020 p. 23).

Como hemos señalado antes, las revistas se constituyen como partícipes de la lucha de fuerzas en el campo de producción cultural de la época, por lo que generalmente son «antenas de lo nuevo», como lo señala Patiño (2008). El carácter contrahegemónico que construye la revista frente a lo establecido por los libros posibilita que los sujetos intelectuales o artistas que escriben en ellas asuman dos facetas: o bien son agentes modernizadores del campo, desde una posición moderada, o son agentes rupturistas, como producto de una posición extrema. Durante la década del veinte en el Perú, los intelectuales de las periferias internas oscilan entre estas, como Luis Eduardo Valcárcel con la primera o la de Gamaliel Churata con la última.

El estudio de las revistas producidas en Latinoamérica se fundamenta desde sus inicios por parte de un grupo de bibliógrafos estadounidenses bajo la dirección de Sturgis E. Leavit en 1938. Para el investigador resultaba necesario acercarse a analizar estas publicaciones debido a que «la historia de la actividad intelectual en Latinoamérica está dispersa y casi como enterrada

[12] De igual modo señala Roxana Patiño: «En otras palabras, las revistas, por su especial capacidad de ser 'antenas de lo nuevo', posibilitan la entrada y convivencia dentro de ellas de contenidos diversos que posteriormente se decantarán dentro de ideologías culturales específicas –en tanto conjunto articulado de ideas y valores- y perderán ese estado de permeabilidad que les permitía la revista» (2008, p. 158)

en sus revistas» (Tarcus, 2020, p. 35). En ese sentido, reparamos en que estas cumplen con informar acerca del estado y las principales polaridades del campo de producción cultural del momento estudiado (Beigel, 2003), puesto que en sus páginas se incorporan textos que buscan producir un diálogo entre los distintos agentes. Así, es frecuente encontrar las tomas de posición de los intelectuales a través de breves ensayos o comentarios, además de las posibles respuestas que estos generen por parte de otros agentes en distinta posición. Incluso, la aparición de poemas o fragmentos narrativos son motivo de debates y recomposiciones: las revistas contribuyen a la modelación de una vertiente literaria y, por tanto, a la reconfiguración del campo.

De este modo, la revista se constituye como el registro más favorable para acceder al conocimiento del estado del campo literario en la década del veinte, ya que ofrecen, como señala Patiño (2008), «el sentido más inmediato de la literatura de un momento dado, la fugacidad que señala indicios desdeñados por el aliento hacia lo permanente del libro» (p. 158). Y en esa misma línea, es importante volver la mirada hacia las redes que estas publicaciones constituyeron entre sí, pues evidenciarán las tensiones entre ellas –las relaciones objetivas, en términos de Bourdieu– que se establecieron como parte de las estrategias para legitimar el vanguardismo de las periferias internas.

2.2. El campo literario y las revistas del vanguardismo de las periferias internas

En la primera entrega de *Amauta* en setiembre de 1926 —esta revista que «representa, más bien, un movimiento, un espíritu»—, el texto que abre el número, luego de la famosa «Presentación de *Amauta*», es un adelanto de *Tempestad en los andes*, el libro-manifiesto de Luis Eduardo Valcárcel publicado al año siguiente con el prólogo de José Carlos Mariátegui y el colofón de Luis Alberto Sánchez, en esos entonces polemistas del indigenismo. En dicho texto podemos

leer: «Sí, como un ladrón en la noche, ha llegado la nueva conciencia» (Valcárcel, 1926, p. 4). Esa *nueva* conciencia, ese *nuevo* espíritu en movimiento que recorre las páginas de *Amauta,* así como a la generación que la funda, ¿qué alcances tuvo para la constitución del campo literario?

Desde Chiclayo, el dirigente comunista Carlos Arbulú Miranda escribe en *La Sierra*:

> Ninguna época conoció un movimiento tan acentuado y tan penetrante como el que se lleva a cabo en estos tiempos en bien del indio. José Carlos Mariátegui, López Albújar, Víctor J. Guevara, aunque diversificados en el aspecto formal, planean y mueven la misma ánima, persiguen las mismas finalidades, objetivan y enfocan la modalidad subjetiva del indio, estudiándola, preparándola y suscitándola para su pronta transformación. (1927, p. 45)

En Arequipa, Antero Peralta señala: «Churata, Haya Delatorre i Mariá[te]gui, en planos al parecer diferentes, persiguen el mismo fin. La potencia de esta generación moza que ya está arrumbando, a la manera de pensar, sentir i obrar de las generaciones anteriores, occidentalistas, empieza a taladrar la realidad nacional» (1928b, p. 5). Ambas afirmaciones de intelectuales del norte y del sur dan cuenta de este espíritu en movimiento que recorre a la generación de 1920. Es decir, no es un fenómeno local, sino un «estado de ánimo» que orienta el actuar de estos jóvenes pensadores y políticos.

Este movimiento intelectual que busca la transformación de la situación indígena encuentra su fundamento de ser en las luchas y revoluciones indígenas. Lynch (1979) señala, por ejemplo, que las luchas en Lauramarca (Cusco) se reinician durante 1926 y 1927, así como la brutal represión policial contra los indígenas rebeldes. Estos actos no son dejados pasar por alto por parte de los intelectuales, como lo deja notar Gamaliel Churata al incluir textos testimoniales de la masacre de Huancho Lima en los *Anales de Puno*. En ese sentido, es importante rescatar que la *nueva emoción* es producto de un acontecimiento social, en estos casos, de las rebeliones indígenas. La organización de las formaciones intelectuales y la

articulación de sus ideas en las revistas de la época son las huellas tras las cuales podremos comprender la estructura del campo del vanguardismo de las periferias internas.

En la década del veinte, la cantidad de alumnos matriculados en la universidad había incrementado de 1521 durante 1922 a 2290 en 1928 (Deustua & Rénique, 1984), por lo que la intelectualidad universitaria cobra una mayor relevancia. En un afán descentralizador, la juventud revolucionaria, bajo el liderazgo de Haya de la Torre, propone la creación de las Universidades Populares Manuel González Prada, orientadas a la educación de los obreros. El 10 de mayo de 1924 se funda una sede en la Sociedad de Artesanos en Cusco (Lynch, 1979, p. 17). El director fue el ideólogo comunista Casiano Rado y el discurso de inauguración lo dio Luis Eduardo Valcárcel: estas señas nos indican hacia dónde apuntó la orientación intelectual de las periferias internas. Es importante reparar en que, como lo indican las actas de la Federación de Estudiantes del Perú, «la Universidad Popular tendrá la intervención oficial en todos los conflictos obreros, inspirándose en los postulados de la justicia social» (Lynch, 1979, p. 16). Si bien las demandas de las formaciones intelectuales de las periferia internas divergen en los métodos o en las concepciones acerca de la revolución o la creación, consideran como principio la lucha por lograr la *justicia social* que estos centros universitarios buscaron alcanzar.

Estos dos personajes, Casiano Rado y Luis Eduardo Valcárcel, integrarán en 1927 el grupo Resurgimiento. Su manifiesto, publicado en *Amauta*, se propone como una «Cruzada por el indio»; sin embargo, adopta un perfil paternalista. Así, podemos leer que «considera [a los indígenas] como hermanos menores en desgracia» o que «el Grupo hablará al indio y por él predicará a las conciencias inertes» (Aquézolo Castro, 1976, p. 55). De modo que, tal como esta propuesta fue recibida con agrado por figuras como Mariátegui, también recibió comentarios

negativos como los esbozados por José Angel Escalante en *Mundial*, y además terminó desintegrándose en poco tiempo. Sin embargo, la prédica de Luis Eduardo Valcárcel continuará desarrollándose y materializándose en libros como *Tempestad en los Andes* (1927) con sentencias esperanzadoras: «La cultura bajará otra vez de los Andes».

En Lima, el pensamiento de un cusqueño como Valcárcel es significativo. Así como participó en el primer número de *Amauta* con un adelanto de su libro —cabe mencionar, además, que la editorial Minerva lo publicó—, hizo lo mismo con la aparición de *La Sierra*. Esta publicación ocupa los años de 1927 a 1930, y fue dirigida por J. Guillermo Guevara, natal de Paucartambo, Cusco, y que emigró a Lima en 1922 para estudiar en la Universidad de San Marcos. Desde su tribuna sostuvo la postura "serranista", un programa dedicado a la defensa y divulgación de los valores y culturas andinas, superiores a los paradigmas de un costeñismo decadente. De allí que en sus páginas se sostenga un constante ataque al limeñismo, lo que generó respuestas furibundas, como las que, desde *Guerrilla*, enviara Magda Portal (Wise, 1989).

A pesar de esto, una propuesta empeñada en ampararse en la legitimación[13] de lo andino como la de *La Sierra* tuvo una favorable aceptación en las zonas de las periferias internas. Lo prueba la notable campaña publicitaria que le realiza *Anunciador Editorial Kuntur*, boletín publicado en Sicuani (Cusco), a lo largo de sus páginas. «Lea *La Sierra*. La mejor revista peruana de Doctrina, Arte i Polémica que dirige J. Guillermo Guevara», se lee cada cierto tiempo

[13] Volveremos a reparar constantemente en la idea de la legitimación de las revistas del vanguardismo de las periferias internas. Sin embargo, cabe reparar aquí en una observación realizada por Wise (1989) a la publicación y la relación con Víctor J. Guevara, hermano del director: «Víctor J Guevara y sus varios escritos ocupan un lugar prominente en las páginas de *La Sierra*, y no cabe duda que la revista sirvió de plataforma para sus aspiraciones de figuración parlamentaria» (p. 73). Aspiraciones que se cumplieron en 1931 con su participación en la Asamblea Constituyente.

en sus números. *Kuntur*[14] aparece en Sicuani durante 1927 hasta 1929, bajo la dirección del escritor José Z. Portugal. Esta publicación surge, como su nombre lo señala, para anunciar las producciones de su editorial del mismo título.

Una de las primeras publicaciones aparecidas es el libro *Poemas humildes* (1927) del mismo Portugal. La estrategia adoptada por el boletín consiste en publicar comentarios elogiosos al poemario, así como anunciar la aparición de sus futuras ediciones. A pesar de no considerarse parte de las filas vanguardistas, o incluso mencionar que «quizá sí esté contra ellas», José Portugal publica a través de su sello uno de los libros más importantes de esta tendencia: *Un chullo de poemas* (1928) de Guillermo Mercado. Este poemario, además, es anunciado como una edición lujosa, impresa en papel fino de aguas traído de Italia: «Una obra de tipografía artística hecha en nuestra editorial, la única en el Perú en ediciones de lujo» (Portugal, 2015). Este hecho nos ilustra la labor de los espacios hemerográficos para la rearticulación de las posiciones en el campo literario peruano.

Similar labor es la que se propone el *Boletín de la Editorial Titikaka*, más adelante conocido como el *Boletín Titikaka*, órgano del grupo Orkopata y dirigido por Gamaliel Churata (Arturo Peralta). Esta formación intelectual surge en Puno, como un ayllu en el que se reunían Alejandro Peralta, Inocencio Mamani, Emilio Vásquez, Diego Kunurana, Mateo Jaika, Emilio Armaza, Eustakio Aweranka, entre otros. De acuerdo al testimonio de Churata, «allí, en Orkopata, vivíamos, pensábamos y escribíamos *con* los indios y *en* indio» (1989, p. 66). En 1926, la Editorial Titicaca inició su Colección Plebeya con la aparición del poemario *Ande* de

[14] Debemos diferenciar esta publicación de Sicuani con la revista *Kuntur* de Cusco, resultado de la huelga estudiantil por la Reforma Universitaria en la Universidad San Antonio de Abad en 1927, y de la que se imprimieron solo dos números. Es importante destacar que, en este suceso, la reacción que se generó en la Universidad, así como la represión policial, estuvo dirigida por Víctor J Guevara (Lynch, 1979).

Alejandro Peralta, libro que, según Luis Fernando Chueca, «representó un hito fundamental en el intento de vincular la apuesta por la modernidad, que caracterizó a los vanguardistas, con la preocupación por incorporar el "problema del indio" al debate sobre la nación peruana» (Peralta, 2006, p. 8).

En agosto del mismo año, se publica la primera entrega del *Boletín* en la que se expresa: «La árdua labor que se ha impuesto la "Editorial Titicaca" acaso quedaría incompleta sino difundiera el éxito de sus publicaciones y no anunciara las que va a iniciar de inmediato» (Mamani Macedo, 2016, p. 1). Es decir, este *Boletín* tuvo como fundamento, al menos en un primer momento, la labor de difusión de las publicaciones de los miembros del grupo Orkopata[15]. En ese sentido, los primeros números del *Boletín Titikaka* están dedicados a recopilar los comentarios elogiosos de los lectores de *Ande*. Dichos procesos fueron parte de estrategias de legitimación para situarse como agentes en el campo literario, pero también para validar su producción artística e intelectual.

Las formaciones intelectuales y las revistas que hemos considerado en este apartado —Luis Eduardo Valcárcel, Gamaliel Churata, *La Sierra*, *Kuntur*, *Boletín Titikaka*—, además de ser parte de este proceso, construyeron una red en las periferias internas, por lo que compartieron ideas y las debatieron. De allí que nuestra finalidad en este apartado cale en la articulación de propuestas que surgieron en ellas y que, también, formaron parte de, o desembocaron en, la línea editorial de *Chirapu*.

[15] En el mismo apartado se anuncia que se publicará el poemario *Falo* de Emilio Armaza; sin embargo, este no fue publicado por esta editorial, debido a conflictos que surgieron en el grupo.

2.2.1. La estrategia neoindia en la periferia interna

En setiembre de 1927 se hace pública la edición de *Tempestad en los Andes* (1975) de Luis Eduardo Valcárcel, editada por Minerva de José Carlos Mariátegui. El libro reúne una serie de artículos que enarbolan el espíritu andino a partir de la postulación de una nueva conciencia. «La cultura bajará otra vez de los Andes» (p. 21). La tesis principal sostiene la perdurabilidad del ser del indio, por lo que la cultura está llamada a despertar conforme el espíritu de la modernidad penetra el espacio andino. Así, encontramos sentencias como «la Raza perdura», «La raza permanece idéntica así misma» o «No mueren las razas». Estas se pueden resumir en una expresión: «El indio vestido a la europea, hablando inglés, pensando a la occidentad, no pierde su espíritu» (p. 21). Para Valcárcel, la continuidad del ser indígena no se perjudica ni siquiera por la alteración del espacio social en el que se inserta, por lo tanto un renacer de su auténtico espíritu será inevitable.

Valcárcel señala que, a diferencia de las culturas que mueren espacial y temporalmente, no sucede lo mismo con la raza, ya que es inmutable. En ese sentido, no espera una resurrección del Imperio incaico como lo fue en «todas sus exteriores pompas» —«no intentaremos reanimar instituciones desaparecidas definitivamente» (p. 22)—, sino una reaparición y una revitalización de la esencia del indio y sus «eternos valores». Esta perennidad e inmutabilidad del espíritu del indio, sin embargo, no será fructífera en un periodo histórico amparado en la modernidad como el que se desarrolla en la década del veinte en las periferias internas. A pesar de esto, es la dinámica en la que se desenvuelve el nuevo indio de Valcárcel. Esta tesis, por tanto, encuentra su oposición en la propuesta de otro intelectual cusqueño.

En sus memorias, nos recuerda Monasterios (2015), Luis Eduardo Valcárcel señala: «Mientras yo sostenía que había un solo indio desde la antigüedad hasta el presente, él hablaba del surgimiento de un nuevo indio» (p. 164). El autor de *Tempestad en los andes* describe así la oposición entre su propuesta y la de José Uriel García, intelectual cusqueño que fue actor destacado en las huelgas estudiantiles y catedrático reformista. Mientras que para el primero el nuevo indio es un resurgimiento de un espíritu ancestral e invariable, para el segundo es un replanteamiento, un surgimiento en el pleno sentido del término, puesto que evoca una reformulación de sus principios. Para García, esta propuesta es la del neoindianismo. Si bien su desarrollo más completo se realiza en su libro *El nuevo indio* de 1930, en este apartado nos referiremos a los ensayos publicados en revistas durante el periodo 1926-1927, debido a que son ellos los que influyeron directamente en la formulación intelectual de la revista *Chirapu*.

El mismo mes de la publicación del libro de Valcárcel, en setiembre, aparece «El nuevo indio, los antecedentes morales» de García en la revista cusqueña *Kuntur* (Lynch, 1979). En este texto recurre a desestimar la lectura de su contrincante: «Para vivir la vida inkaica habría que volver a ser el hombre del incanato, lo que es, simplemente un espejismo, un sueño utópico, y por lo tanto falso para las inquietudes juveniles de nuestros pueblos actuales» (p. 28). Resalta la imposibilidad de mantener un espíritu inmóvil más aún en un momento de inquietudes juveniles como es el del momento vanguardista y revolucionario. El rechazar esta visión le permite plantear una actualización del sujeto y del espíritu del indio: «inyectarlas de presente, modernizarlas» es validar su pertenencia futura en un tiempo cambiante como una novedad.

Un mayor desarrollo de su propuesta se llevó a cabo desde noviembre de 1927 en el *Boletín Titikaka* en tres entregas que titula «El neoindianismo». Desde la primera incide en

cuestionar la validez del nuevo indio de Valcárcel: por un lado, desestima una vuelta al incanato por constituir una idea romántica y no ser más que un interés arqueológico; por otro lado, «nuestros indios ya no tienen el mismo espíritu» (García, 1927a). En ese sentido, la creación de García será original, ya que se construirá a la par de su época. Esto no solo repercutirá en el ser modernizante del neoindio, sino también en su carácter: «Y la creación de esa otra cultura por venir será antes que todo beligerancia» (1928). Este rasgo polémico será crucial para establecer y legitimar su propuesta en el campo de producción cultural, puesto que es consciente de la lucha que se lleva a cabo en él para posicionarse hegemónicamente.

Con esta postura, Uriel García (1928) procederá a caracterizar al neoindio frente a las propuestas ya esbozadas. Para esto, asume que tanto la conquista española como la imposición del Imperio incaico resultaron fatalidades barbarizantes que sumieron al mundo andino en el caos. Sin embargo, considera que si la destrucción del Imperio de Tiahuanaco fue el punto de partida para «el ordenamiento cósmico del incanato», sucederá un hecho similar con la Conquista como punto de partida. Este momento es el «ciclo neoindio», el cual desembocará en un orden nuevo en dos niveles: ser y paisaje.

En primer lugar, el ser del neoindio es aquel del mestizo. Si tanto la Conquista como el Incanato tienen el mismo valor destructivo, García se ubicará en un punto medio: «Ni lo incaico romántico puede ser la única ejemplaridad de nacionalismo ni la influencia española ha de considerarse como el elemento más valioso en el proceso creador del espíritu americano» (1927a). A pesar de esto, este aparente equilibrio se destruirá para optar por una posición que, como intelectual, le será más favorable. Si el espíritu del indio ya no es el mismo que antes, como lo señalaba Valcárcel, se debe partir de los rezagos para construir una nueva posibilidad

del ser nacional. Aquí es importante resaltar que la propuesta de García no es una corroboración científica que haya podido comprobar, sino «una interpretación anímica, casi poética» (García Cáceres, 2019). De allí que entienda al indio como una «posibilidad espiritual» de creación, o que considere al neoindio como el ser en el que luchan interiorimente las dos almas: autóctona e hispana. Y, sobre todo, que considere al mestizaje desde su perspectiva mental (psicológica) antes que biológica (fisiológico).

Uriel García comprende al indio como un sujeto negativo para los tiempos revolucionarios, beligerantes. Este es «un retrasado, un sujeto de estudio arqueológico o motivo de exaltación lírica, tema de folletones y tesis doctorales, un pueblo antihistórico, por tanto» (1927a). La postura de este intelectual difiere de la retórica con la que trata al indio el grupo Resurgimiento, pero mantiene una perspectiva paternalista en tanto desmerece la producción de este pueblo, así como también lo hace de su mismo ser. En ese sentido, la lectura neoindianista de García no va a considerar la perennidad del indio, sino que buscará producir un nuevo agente en el campo de poder que no esté desligado del pasado y la modernidad, de la civilización y la barbarie, desde su perspectiva. El neoindio no es el hombre indígena, autóctono de las tierras americanas; por el contrario: «Esa personalidad difusa es el alma mestiza de nuestros pueblos, dentro del que se involucran los indios» (1927a).

En segundo lugar, el neoindio debe encontrar en el paisaje la «máxima vértebra de unidad de nuestra historia» (1927a). Frente a las consideraciones anteriormente señaladas, el indio, si quiere transitar del hombre antiguo al hombre nuevo —«Pobre de él si continuara asido totalmente a su pasado» (1927a) —, tiene que pagar un precio, que es la pérdida de parte de su esencia. El intelectual cusqueño desacredita la conformación del ayllu en favor de la ciudad, con

lo que el indio debe despojarse de su individualidad para estar acorde a los tiempos modernos: «El pueblo mestizo es la transición del ruralismo ancestral al individualismo modernos, del labriego al ciudadano, del poblacho rural a la vivienda civil» (1927b, p. 67). Debemos reparar en los términos con los que se refiere a cada espacio: «labriego» y «poblacho» se distingue de lo civilizado que corresponde a la ciudad, lo que enfatiza la caracterización del indígena como un «retrasado». Pero tomemos en cuenta otra cuestión: el pueblo neoindio es solo un momento de transición para llegar a una fase superior: la ciudad. En ese sentido, el neoindio será un agilizador del proceso de depuración racial y cultural en los Andes.

Todo ello, sin embargo, no desmerece la labor del neoindio, puesto que en los términos de García el espacio mestizo «es más dinámico y complejo» frente al campo de labriego indígena. Esto le permite plantear un último aviso: «Este nuevo paisaje andino es para el indio posterior un problema a resolver: o ingresa en ese ancho mundo neoandino o subsiste en su paisaje demasiado constreñido» (1927b, p. 67). La retórica que emplea el autor impide la resistencia indígena en favor de un espacio neoandino. Esta cuestión, planteada en estos términos, propone que la postulación de una postura neoindianista es una estrategia intelectual que permite legitimar a las formaciones intelectuales que la suscriben. Estos sujetos no pertenecen al sustrato indígena, sino que se identifican con el mestizaje, por lo cual se sienten llamados a orientar la situación de beligerancia en la que se encuentran. Uriel García señalaba: «El indio de hoy más es valor biológico, posibilidad espiritual, mera arcilla para una nueva forma de cultura» (1927a). Si reparamos en los términos «posibilidad» y «arcilla», notamos que el interés de estos intelectuales es modelar el sendero por el cual debían transitar las masas indígenas en el proceso de la revolución vanguardista. En tal sentido, su oposición no

necesariamente es favorable para las causas indígenas, aun si surgen en oposición a los agentes hegemónicos del campo literario y del campo de producción cultural.

Por ello, Elizabeth Monasterios (2015) concede al grupo Orkopata, a través del *Boletín Titikaka*, el interés por avivar la discusión del indigenismo en el sur andino a través de la difusión de los ensayos de Uriel García. En ese sentido, no cree casual la aparición del manifiesto de la Ortografía indoamericana paralelamente a la publicación de las entregas del neoindianismo. Desde nuestra perspectiva, la Ortografía es una extensión de lo que hemos llamado «estrategia neoindia» de las formaciones intelectuales, la misma que desarrollaremos a lo largo de nuestro tercer capítulo. Por ello, es importante reparar antes en los postulados de esta formulación lingüística.

2.2.2. Apropiaciones y debates de la Ortografía indoamericana de Francisco Chuquiwanka Ayulo

Hemos comprobado que en el campo literario en el que irrumpe la generación vanguardista, quienes poseen la hegemonía encuentran un líder en la posición intelectual de José de la Riva Agüero. Asimismo, hemos mencionado que en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) este autor destaca la inclusión de la literatura peruana en la formación castellana como una provincia más de este Imperio europeo. Sin embargo, destacamos además un anuncio muy importante cuando se refiere a las diversas lenguas que pueblan América del sur:

> Para que la literatura de la América Española perdiera su carácter de castellana, no bastaría que aparecieran dialectos como comienza á suceder en los citados países: sería necesario que

> surgieran verdaderos idiomas, cultos y ricos, capaces de satisfacer las necesidades literarias de sociedades adelantadas (p. 221).

En este espacio podemos notar el paternalismo con el que se refiere a las lenguas americanas existentes —los dialectos, señala—, puesto que son de rango inferior a una señorial como la española para cumplir determinadas funciones artísticas. Es importante señalar que en el mismo año Adolfo Vienrich publica *Tarmap Pacha-Huaray* (1905 [2020]), libro en el que reúne poesía y fábulas quechuas recopiladas bajo una estricta labor de arqueólogo literario, y en el que se refiere a este corpus como «toda una literatura completa i original, con un mismo sello de uniformidad en el concepto, pero de variedad en la forma» (p. 150).

Desde esta perspectiva es posible observar las modalidades de articulación de los discursos que configuran el campo, así como de las omisiones y negaciones que el ala hegemónica está dispuesta a realizar con el propósito de mantener su posición. Pero también es importante notar cómo desde la postura de Riva Agüero se establecen los fundamentos con los que los vanguardistas intentarán desestabilizar el campo. Para el hispanista, la base de un sistema literario se halla en el lenguaje y las posibilidades que este permita a la creación, es decir, a los textos producidos únicamente por las denominadas sociedades avanzadas. Pero el reconocimiento que este hace de las culturas indígenas será el punto de quiebre para ir en contra de sus supuestos. He allí el germen para asimilar la propuesta vanguardista en el terreno nacional desde la literatura.

Si bien este es el panorama intelectual de 1905, ya a fines del siglo XIX los textos de Manuel González Prada empiezan a hacer énfasis en el problema del lenguaje. Especialmente en *Pájinas libres*, difundida desde 1894, podemos apreciar los indicios de una renovación lingüística desde una «postura tímida» ante los «partidarios de reformas violentas i radicales»

(González Prada, 2019, p. 66). A pesar de que el libro se publicó en París, fue gracias a la gestión de Abelardo Gamarra, mediante *La Integridad*, que se difundió por las provincias peruanas. De esta publicación, nos interesa destacar el ensayo «Notas acerca del idioma», pues orienta la renovación lingüística que los vanguardistas asumirán en su lucha.

Este texto se establece a partir de dos tendencias sobre el lenguaje y los textos literarios. En primer lugar, para González Prada, quien se basa en posturas de otros autores como Lamartine, el escritor debe mantener una relación directa con el pueblo a través de la formación de un lenguaje llano, accesible. Esto no significa, aclara, la esclarificación absoluta del autor frente a su creación. Por el contrario, considera la necesidad de que el escritor sea un «injenio democrático»: «el buen escritor no dice demasiado ni mui poco i, eliminando lo accesorio i sobrentendido, concede a sus lectores el placer de colaborar con él en la tarea de darse a comprender» (p. 201). Esta posición es una tendencia recurrente en la obra de los vanguardistas peruanos en cuanto a expresiones sintéticas se refiere y a la posibilidad interpretativa por parte del lector.

En segundo lugar, desde una lectura positivista, equipara al lenguaje con un organismo en cuanto este evoluciona: en él «se verifican movimientos de asimilación i movimientos de segregación; de ahí los neolojismos o células nuevas i los arcaísmos o detritus» (p. 203). Desde aquí, irrumpe con las posturas que plantean un inmovilismo en las lenguas señoriales como el español, lo que les permite mantener un estatus de superioridad. Para González Prada el lenguaje debe actualizarse constantemente de acuerdo con las realidades que rodean al sujeto enunciador. Con estos criterios, añade:

> ¿Hai algo más ridículo que salir con *magüer*, *aina mais*, *cabe el arroyo i doncel acuitado* y otras antiguallas por el estilo, mientras vibra el alambre de un telégrafo, cruje la hélice

> de un vapor, silba el pito de una locomotora i pasa por encima de nuestras cabezas un globo aerostático? (p. 216).

La reforma lingüística de González Prada no solo consiste en cambiar las «x» por las «s», la «y» por la «i» o evitar la acentuación de la preposición «a» ni de las conjunciones «e», «o» y «u», sino de reparar en el sentimiento de la época, de comprender el espacio y momento en el que se sitúa el autor, con la vibración de las novedades modernizantes del país. Al contrario, por supuesto, de las posturas que surgen años después, como en 1905.

Este interés, sin embargo, no fue aislado: las políticas de renovación lingüística se difundieron en otras latitudes por escritores como Simón Rodríguez, Andrés Bello o Domingo Faustino Sarmiento. Estas, cargadas del ímpetu revolucionario generado por las guerras de independencia, tendrán años más tarde un desarrollo más variado en el terreno artístico y político. En el terreno de las vanguardias, las propuestas de Xul Solar, Jorge Luis Borges o Mario de Andrade se circunscriben a lo que Jorge Schwartz (2013) ha llamado «dimensiones utópicas de la vanguardia», debido a la imposibilidad de realizarse como proyectos que vayan más allá de una «circunstancia empírica y pragmática inherente» (p. 64). Desde nuestra perspectiva, consideramos necesario replantear esta afirmación y entender el funcionamiento de estas propuestas en el espacio del campo de producción cultural específico.

En el caso peruano, Schwartz destaca la Ortografía indoamericana de Francisco Chuqiwanka Ayulo. Para el investigador, estas propuestas «tratan de instituir un perfil nacional en las letras» (p. 40), por lo que, en un contexto de renovación cultural, se asocian a las ideas de «país nuevo» y de «hombre nuevo americano». En ese sentido, nuestra investigación considera que la ortografía elaborada por Chuqiwanka Ayulo es adoptada y apropiada por los intelectuales neoindios para cumplir el rol de legitimación de su propuesta en el campo literario y político.

Para demostrar ello, revisaremos la formulación de los postulados del alfabeto indoamericano en las revistas de las periferias internas y, posteriormente, recurriremos a analizar la recepción crítica del mismo. Al realizar esto, sentaremos las bases para ampliar el debate surgido al respecto en las páginas de *Chirapu*.

La propuesta de Chuqiwanka tiene fundamento pedagógico, razón por la cual su primera difusión es en la revista *La Escuela Moderna* (1911-1915). Esta publicación fue dirigida por el docente norteamericano J. A. Macknight y el educador puneño José Antonio Encinas. Con sede en Lima, surgió como órgano de la Escuela Normal de Varones y contó con la participación de destacados intelectuales como: Carlos Wisse, María Jesús Alvarado, Alberto Giesecke o Guillermo Vera Tudela, entre otros. En la edición del mes de julio de 1914 aparece publicado el «Alfabeto científico kehshwa-aymara» (1914), firmado por Francisco Chukiwanka Ayulo y Julián Palacios Ríos. Además, está precedido por un texto de Macknight, «¿En qué idioma debemos enseñar al indio?». En el documento principal los autores añaden un cuadro en el que se relacionan los grafemas con su pronunciación en el «keshwa-aymara». La propuesta, al ser planteada en un órgano dirigido a los docentes, reafirma su condición de renovación pedagógica, a la vez que recibe la aceptación del público lector. Así, podemos apreciar en el número de agosto de 1914 un comentario firmado por un «Filólogo», quien señala, luego de observar reparos y apreciaciones al proyecto, que «el alfabeto del Dr. Ayulo tiene más ciencia de lo que pudiera parecer a primera vista» (1914).

Esta primera aparición nos permite vislumbrar los alcances que una propuesta de este tipo tuvo a comienzos del siglo XX. Para Chuqiwanka y Palacios, este alfabeto tendría la labor de hacer letrados a los indígenas quechuas y aymaras. Esto posibilitaría, además, la expresión

auténtica de dichos sujetos en el espacio cultural: «qyen sabe si así, la literatura propya de estos ermosos idyomas onomatepeyqos y ejspresibos de los matises mas baryados del sentimyento y de la ajsyon, llegara a un grado de qultura qe no podemos imajinar!!» (Chukiwanka & Palacios, 1914, p. 157). Es decir, la alfabetización de los sujetos indígenas permitiría la aparición de una literatura propiamente dicha. En términos de José de la Riva Agüero (1905), se estarían satisfaciendo las necesidades de las sociedades adelantadas en el espacio de las periferias internas, lo que nos demuestra la importancia del proyecto en el campo cultural.

Si bien el alfabeto está firmado también por Julián Palacios, la propuesta estuvo sostenida principalmente por Francisco Chuqiwanka Ayulo. El primero, sobre todo, ayudó en la traducción al idioma aymara. Sobre el segundo, escribe Alan Durston (2014):

> Francisco Chukiwanka Ayulo era un abogado proveniente de una de las principales familias de hacendados de la provincia de Azángaro, los Choquehuancas, descendientes de los caciques de la provincia. Durante sus estudios universitarios en Arequipa recibió la influencia del anarquismo de Manuel González Prada, y posteriormente fue miembro del Partido Comunista (p. 223).

Esta formación permeó sus propuestas de un radicalismo político que se diferenciaba de similares postulados en las periferias internas. De allí que entendamos al Alfabeto como una propuesta política que moviliza a los agentes del campo literario y cultural para enfrentar las posiciones hegemónicas. El «Filólogo» (1914) que comentaba el texto en *La Escuela Moderna* era partidario de realizar un debate nacional mediante la prensa, y otro académico mediante las universidades, que extienda los alcances de la propuesta y que, posteriormente, se gestione «la aprobación oficial del alfabeto que se crea más aparente para la enseñanza indígena en la sierra» (p. 197). Es decir, debía ser un proyecto que se posicione hegemónicamente en el campo a partir

de su oficialización estatal. Pero no será sino hasta 1927 que tendremos mayores noticias acerca de este deseo.

Al referirnos anteriormente a una vertiente de intelectuales neoindianistas en el vanguardismo de las periferias internas, señalamos también que la adopción de esta definición ideológica responde a una necesidad de legitimación en el campo literario. En otros términos, estos intelectuales necesitaban validar su actuar y sus propuestas en un espacio que les era agreste. Por tal motivo, construyeron un sistema de representación en el que ellos, como agentes contrahegemónicos, postulasen formas de modernidad alternativas a las occidentales. Esto, como vemos, los situaba también en un nivel diferente al de las comunidades indígenas, de allí que se propusieran como «nuevos» indios. Sin embargo, estos intelectuales también requerían de un lenguaje propio.

La cuestión de un lenguaje auténtico en el periodo de las vanguardias era muy recurrente. Como ejemplo, César Vallejo cuestionaba en «Contra el secreto profesional» (2001) la «falta de honradez espiritual» de los vanguardistas nacionales «al remedar las estéticas extranjeras» (p. 203). Específicamente se refería a la característica de la «nueva ortografía», consistente en la omisión de signos de puntuación o mayúsculas, que era una herencia del futurismo europeo. Ante esta acusación, Gamaliel Churata responde en el *Boletín Titikaka*: «vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno» (1927). En ese sentido, la complejidad de la conformación del campo literario y los continuos ataques al movimiento vanguardista obligaron a adoptar una lengua nueva que además respondiese a los intereses del neoindianismo como postura ideológica, como fenómeno.

Es precisamente Gamaliel Churata quien introduce al campo literario el Alfabeto científico de Chuqiwanka Ayulo. En el número de diciembre de 1927 aparece un texto bajo el título de «ortografia indoamericana» y firmado por fransisqo chuqiwanka (Chuqiwanka, 1927). Este texto, además de suscribir los principales puntos de la ortografía, realiza una interpretación del sentido del nombre «Editoryal Titikaka» a partir del alfabeto. Asimismo, incluye un comentario de Gamaliel Churata. Un año después, el *Boletín Titikaka* publica una extensa carta de Chuqiwanqa dirigida a su director con el interés de renovar la polémica suscitada por la propuesta (Chuqiwanqa, 1928b). En febrero de ese mismo año, en la revista *La Sierra*, aparece un texto más extenso firmado por Chuqiwanqa Ayulo, "Ortografía indoameriqana" (Chuqiwanqa Ayulo, 1928a). En estos tres se formulan de mejor manera los planteamientos de la propuesta ortográfica.

Esta se realizó a partir de la experiencia pedagógica de Chuqiwanka. Señalaba que, en sus clases en el Colegio de la Independencia, en Arequipa, durante 1907, los estudiantes realizaban ejercicios lingüísticos que guiaron los lineamientos de su planteamiento (Chuqiwanqa, 1928b). Pero esta también tiene un fundamento cultural. Por un lado, parte de identificar un lenguaje único nativo del Perú: el quechua, «keshwa» o «inqa». Es decir, construye una relación entre tiempo histórico y lengua a partir de la que establecerá su propuesta: un renacer cultural. Recordemos que la inclusión del aymara en la formulación del Alfabeto científico fue parte de Julián Palacios. Por otro lado, su orientación a la educación del indio responde de manera similar a los intereses del neoindianismo de Uriel García. Para este autor, el conocimiento de la lengua materna del indio es la manera más certera de moldear su cultura y guiar su «inqorporasyon a la vida sibilisada ajtwal». Más adelante, se refiere también a ellos: «A esa gran masa no qontaminada, qapás de adaptarse a las formas más elebadas de una

berdadera sibilisasyon» (Chuqiwanqa, 1928a). Al igual que García, considera el proceso actual como una negociación en la que el indio tiene que adaptarse a la auténtica civilización. En este caso, la educación es una forma que permite al indio acceder a una mejor situación.

Es esta la razón por la que la «Ortografía indoamericana» implica la adaptación de las lenguas indígenas, quechua y aymara, al sistema del español andino. En ese sentido, formula cinco reglas principales para el sistema lingüístico creado. Las tres primeras aparecieron en el *Boletín Titikaka* de diciembre de 1927 y *La Sierra* de febrero de 1928, mientras que las dos últimas se añadieron en el *Boletín Titikaka* de diciembre de 1928. En primer lugar, establece una relación unívoca entre grafema y fono: «qada letra no rrepresenta mas qe un sonido elemental imbaryable qalqyera que sea la qombinasyon qe forme». También, «qada sílaba no tyene mas de una boqal –las silabas de una palabra se qwentan por el numero de sus bocales»; esta es quizá la regla más complicada de manejar, aun para el mismo Chuqiwanka, como en la escritura de la regla anterior con los casos del «qe» y «que», por ejemplo. Además, «qada palabra se escribe como se pronunsya». A estas añade la supresión de las mayúsculas debido a su uso innecesario, considerado únicamente por la tradición; y también la supresión de la puntuación cuando «los pensamyentos estaban ejspresados qon toda qlaridad i presisyon». De este modo, Chuqiwanka construye los cimientos de una propuesta de intenciones pedagógicas pero que será adoptada por una intelectualidad neoindia.

La investigadora Elizabeth Monasterios (2015) ha considerado que la «Ortografía indoamericana» no ha sido analizada adecuadamente desde la academia, por lo que no coincide con los planteamientos de Schwartz, quien observaba en ella una más de las utopías lingüísticas de los años veinte. Ante ello, señala que «la limitación de estas lecturas es no considerar el

contexto histórico en el que Chuqiwanqa Ayulo formulaba su ortografía indoamericana, menos aún su marco teórico disciplinario y el debate cultural del que formaba parte» (p. 166). Creemos importante acercarnos a esta propuesta desde esta perspectiva, pues es la que, desde la teoría de los campos literarios, hemos ido construyendo en esta investigación.

En su investigación acerca de la Ortografía indoamericana, Cynthia Vich (1996) ha señalado que los «limitados alcances de su efectividad» generaron dos consecuencias negativas. Por un lado, «la falta de control que tiene el mismo autor sobre el alfabeto que propone», que hemos podido observar al reparar en la escritura de sus reglas. Vich añade y explica similares errores en palabras como «rrepresentar» y «rebelasyon», por ejemplo. Por otro lado, «la inconsistencia del proyecto con respecto al sistema de escritura de la misma publicación que lo auspiciaba, que lo ignora casi por completo» (p. 24). Esta última sentencia es cierta, pues como señala en el estudio, el único texto incluido en el *Boletín Titikaka* que utiliza esta ortografía es «Adán» de Antero Peralta Vásquez. Dicha omisión lleva a la investigadora a caracterizar el proyecto como superficial y de nula trascendencia en el campo intelectual. Nosotros, sin embargo, discreparemos con dicha afirmación.

El primer manifiesto de la Ortografía indoamericana incluye un comentario firmado por Gamaliel Churata, el cual nos detalla puntos importantes para la comprensión cabal del proyecto. Si bien repara en el afán revolucionario de la estética y el lenguaje — «el círculo trazado por la espada de los libertadores no se cierra si los indoamericanos no libran antes (entre otras) la batalla por su estética»; nociones en las que repararemos en el siguiente capítulo—, añade además la perspectiva del intelectual neoindio frente a esta propuesta. Esto es, Francisco Chuqiwanka Ayulo presta su Ortografía indoamericana a la «ideología revolucionaria de

indoamérica». Churata quiere expresar que la propuesta llamada Ortografía indoamericana es una adaptación por parte de los intelectuales neoindios del original Alfabeto científico establecido por Chuqiwanka en 1914, con el objetivo de legitimarse en el campo cultural con un lenguaje propio. Esto lo confirma el propio Chuqiwanqa Ayulo (1928b) más adelante: «Le faltaba un nombre a esa ortografia rasyonal i "boletin titikaka" se lo a dado. Le faltaba un apóstol, i ya lo es usted» (p. 101). Ocurrió, entonces, que el vanguardismo de las periferias internas adaptó un proyecto previo para legitimar su rol intelectual en el campo de producción cultural. Además, al ser apropiada como elemento contrahegemónico, produjo resistencias al momento de insertarse en el campo. Por ello, al referirse al uso de las mayúsculas, Chuqiwanqa señala que «algyen rridiqulisaba su supresyon».

Ahora bien, si la reproducción de la carta de Chuqiwanqa (1928b) en el *Boletín Titikaka* respondía a la necesidad de renovar el debate —«renovará entre nosotros el pleito de la ortografía indoamericana que tantos discípulos i adversarios se conquistara entre poetas y escritores» (p. 101)—, cabe preguntarse, ¿en qué momento surge este?, y ¿quiénes son los participantes? Para Elizabeth Monasterios (2015), uno de esos contendores era César Vallejo de acuerdo a lo que sostenía en «Contra el secreto profesional», texto que hemos comentado anteriormente. Esta respuesta, sin embargo, nos resulta insostenible. En primer lugar, porque la misma investigadora señala que entre los documentos recopilados del autor de *Trilce* no se encuentra ninguno que refiera alguna opinión o intercambio de ideas acerca del tema. Tan solo cuenta con el documento de Chuqiwanqa. En segundo lugar, el texto vallejiano fue publicado meses antes de la primera aparición del manifiesto de la Ortografía indoamericana en el *Boletín Titikaka*. Además, no existen indicios de que una versión haya circulado entre las redes del

vanguardismo de las periferias internas, salvo la aparición en *La Escuela Moderna*, pero recordemos que esta responde a otros intereses alternos al de estos intelectuales.

¿Quiere decir esto que es imposible rastrear el debate por la ortografía indoamericana en las periferias internas? Si contamos únicamente con los números del *Boletín Titikaka* o *La Sierra*, no podríamos avanzar más allá de estas hipótesis. Sin embargo, si ampliamos nuestro corpus de investigación, podremos también expandir nuestro conocimiento sobre el tema. En el siguiente capítulo repararemos en la propuesta de la revista *Chirapu* (1928), publicación en la que se realiza una reformulación del planteamiento neoindianista y se desarrolla un intercambio de ideas entre distintos intelectuales acerca de la revolución lingüística iniciada por Chuqiwanka Ayulo.

CAPÍTULO III

CHIRAPU (1928): UNA REVISTA DE LAS PERIFERIAS INTERNAS

En los dos primeros capítulos hemos establecido un marco teórico para comprender la conformación del campo literario, político y de producción cultural de inicios del siglo XX. Consideramos, además, que durante este momento surgen, dentro de las periferias internas en el Perú, los movimientos de vanguardia, los cuales adoptan una posición contrahegemónica en la estructura de dichos campos. En este tiempo es cuando surge la revista *Chirapu*, órgano del grupo Los zurdos de Arequipa, durante los meses de enero a julio de 1928.

Por ello, en este capítulo analizaremos *Chirapu* desde distintas posturas. En primer lugar, luego de realizar un recuento por la crítica sobre esta revista, nos centraremos en las posibilidades de surgimiento de la misma en el seno del campo literario. Asimismo, la conformación de los intelectuales del grupo Los zurdos de acuerdo con las relaciones objetivas que se establecen entre ellos y los agentes de los campos literarios y políticos de las periferias internas. En segundo lugar, estudiaremos las implicancias de lo que hemos denominado, en el segundo capítulo, como la estrategia neoindia al interior de la publicación periódica. Esta desembocará en un proceso más amplio que implica la participación de diversos agentes: la «revolución integral». A partir de ello, repararemos en los cambios que esta revista realiza al interior del campo al incentivar y desarrollar el debate acerca de los postulados que nutren dicha estrategia. Por último, estableceremos un vínculo entre los acontecimientos generados por los agentes en el campo literario y el político con la finalidad de plantear una hipótesis sobre el cierre de la revista. Para esto, nos basaremos en el debate entre socialistas y apristas de 1928, el

giro revolucionario que adopta la revista en los dos últimos números y los sucesos de los intelectuales de Los zurdos.

De este modo, buscamos demostrar nuestra hipótesis principal al evidenciar la relación tensional entre el campo literario y el político mediado por el concepto de la «revolución integral». Esta idea, como detallaremos en el presente capítulo, es formulada desde diversos frentes artísticos y políticos, es decir, las revistas y los grupos. Por ello, realizaremos un diálogo con los distintos conceptos aparecidos en las publicaciones de la época que hemos detallado en el capítulo anterior.

3.1. La recepción crítica a *Chirapu* (1928-2021)

Las revistas tienen una doble función en el sistema letrado en el que se insertan. Por un lado, al ser la herramienta que garantiza la voz de las formaciones intelectuales, les da cohesión como grupo y construye su identidad. Por otro lado, permite establecer una «comunidad de lectores» entre sus consumidores, colaboradores, suscriptores y distribuidores. En ese sentido, al insertar una revista en el campo de producción cultural, se establece una relación compleja entre esta y los diversos agentes (Tarcus, 2020). La comunidad de lectores establece dos momentos determinados en el análisis de las revistas de las periferias internas. Un primer momento refiere al establecimiento de redes intelectuales entre las distintas producciones y formaciones de la época a través de un mecanismo distintivo: los canjes. El segundo momento es aquel en el cual la comunidad académica – universitaria – analiza y estudia las mismas publicaciones a través de diversas disciplinas y metodologías. Aludiremos a estos dos segmentos de la crítica literaria respecto a *Chirapu* en este primer apartado.

3.1.1. La crítica contemporánea de *Chirapu*

Una estrategia de legitimación de las revistas de la década del veinte consistió en la aplicación del canje entre ellas. En otros términos, los miembros de las formaciones intelectuales, especialmente los directores, intercambiaban sus publicaciones con el objetivo de que aparezca una nota o reseña acerca del número entregado en los próximos números de sus revistas. *Chirapu* no fue ajena a esta dinámica, como lo evidencian las apariciones en, al menos, tres publicaciones del año 1928. A continuación, repararemos en los criterios de cada una de ellas.

En febrero de 1928, José Z. Portugal en la revista *Kuntur* (Portugal, 2015) de Sicuani comenta, en su apartado «Periódicos i Revistas» de su sección «Bibliografía», el primer número de *Chirapu*. Además de señalar el origen arequipeño de la publicación y la pertinencia intelectual al grupo Los zurdos, incide en tres aspectos puntuales. En primer lugar, el carácter «interesante i tendiente a novedoso» de la publicación; es decir, pone de relieve el aspecto vanguardista del número y la línea editorial. En segundo lugar, resalta el alcance revolucionario de su contenido a nivel macro, en su crítica al imperialismo norteamericano (yanqui), y a nivel interno, en su cuestionamiento al «orden interno i literario» nacional. Por último, Portugal destaca los comentarios que la revista vierte en sus páginas respecto de la aparición del poemario *Un chullo de poemas* de Guillermo Mercado, editado por *Kuntur*. Al finalizar, el escritor señala que en los próximos números de su revista reproducirán los comentarios que, sobre el libro, se publicaron en *Chirapu*. En la revista de Sicuani, por ello, encontraremos continuamente reproducciones de textos aparecidos en la publicación de Los zurdos, así como referencias y comentarios sobre los debates sucedidos en ella.

Otro comentario, esta vez mucho más breve, aparece en el número 159 de *Claridad* (1928), dirigida por Víctor Raúl Haya de la Torre, en el mes de mayo[16]. En el texto, el reseñista menciona que recibió los tres números publicados hasta el momento de *Chirapu*, lo que nos invita a pensar que el líder aprista estuvo al tanto de los debates que en sus páginas se libraba sobre el valor del vanguardismo por la revolución y de la participación de distintos intelectuales apristas en sus páginas. Para finalizar, señala que la publicación de Los zurdos «ostenta páginas de verdadero mérito literario».

Una reseña mucho más amplia es la que le otorga Gamaliel Churata en el *Boletín Titikaka*. En el número de diciembre de 1928, el comentario resalta a *Chirapu* ya no como una publicación colectiva, organizada por el grupo Los zurdos, sino que destaca a su director, este es, Antero Peralta Vásquez. Churata otorga más datos acerca de la publicación: es mensual y de origen arequipeño. En este texto, el espacio de la periferia interna que es Arequipa ocupa un lugar notable. El terreno arequipeño, señala, ha sido cuna de grandes artistas como Percy Gibson, Alberto Hidalgo o César Atahualpa Rodríguez. En esa línea, Antero Peralta ocupa un rol importante, puesto que, con su obra, *Chirapu* está generando «un inmejorable tipo de hombre» y planteando un «horizonte revolucionario». Además de referir a los diversos colaboradores de sus páginas, sentencia a la que volveremos luego, este comentario es importante por otorgarnos información destacada acerca del director de la revista, así como los orígenes ayacuchanos del mismo. Sin embargo, nos llama la atención la aparición tardía de este texto, pues, como veremos más adelante, la publicación de *Chirapu* solo llegó hasta el mes de julio. A pesar de esto, después de contrastar la lista de autores mencionados por Churata, nos

[16] Agradezco por el alcance de este comentario a Wilmer Cutipa Luque.

damos cuenta de que no hay ninguno que no aparezca en los siete números. Por lo que concluimos que este comentario solo tuvo como base los ejemplares de enero a julio de 1928.

Estos breves comentarios nos indican las líneas generales que perduran aún en la crítica posterior, como la dirección que recae en Antero Peralta Vásquez, la publicación mensual y la conformación de una formación intelectual con miembros reconocidos en los campos literario y político. Pero también nos permite observar la red de difusión que *Chirapu* construyó a través de sus páginas, especialmente con las zonas de Cusco (*Kuntur*) y Puno (*Boletín Titikaka*), así como el vínculo con las publicaciones y líderes apristas. A propósito de esto, es importante mencionar que también se estableció una red de colaboradores que participaban entre revistas. Así, es frecuente encontrar la participación de Gamaliel Churata en *Chirapu*, *Amauta*, *La Sierra* o *Waraka*.

3.1.2. La crítica posterior a *Chirapu* (1999 – 2021)

Con el establecimiento de la crítica literaria en la universidad y con la expansión de los materiales bibliográficos, los estudios de las revistas de vanguardia se han incrementado en gran medida. En el caso de *Chirapu*, el acceso a los originales era muy difícil, lo que se expresaba en la poca recepción académica de la misma. Sin embargo, la reciente publicación en formato facsimilar por la Universidad Ricardo Palma (2021) permitirá un mayor interés en sus estudios por parte de la comunidad de investigadores. En ese sentido, encontramos dos momentos diferenciados en la crítica de esta revista. En un primer momento, nos referiremos a las menciones que los investigadores realizan de la publicación. En un segundo momento, nos concentraremos en las investigaciones más extensas que se han realizado de ella.

El primer momento tiene su mayor recepción en los libros de investigación y de difusión. Aquí encontraremos, sobre todo, referencias a la revista arequipeña, pues las investigaciones intentan abarcar un terreno más amplio. Así, en *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú* (1999), Yazmín López Lenci incluye a *Chirapu* en el terreno de la «vanguardia andinista». De esta revista rescata las participaciones específicas sobre el concepto de vanguardia y las enmarca en un espacio cultural junto a otras como *La Aldea* (1927), *Waraka* (1928) o *Rojo y azul* (1928). Más adelante, Mirko Lauer en *La polémica del vanguardismo. 1919-1928* (2001) rescata el valor polémico de *Chirapu* al incluir en su selección los textos de Antero Peralta, Guillermo Mercado y Francisco Mostajo. Es importante reparar que el interés de Lauer es establecer una relación conflictiva entre diferentes intelectuales a través de las publicaciones de la época.

También Mauro Mamani, en *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino* (2017), se vale de una selección de poemas, relatos y cartas que aparecen en la revista. Los textos de Antero Peralta y la carta de Gamaliel Churata conforman un corpus que permite «observar cómo se articula la literatura regional, nacional e internacional en las décadas del veinte y treinta del siglo XX» (p. 19). Por último, Zevallos Aguilar en *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco – Puno* (2018) se refiere a *Chirapu* como parte del corpus de las revistas vanguardistas regionales que se insertan en un «circuito alternativo de izquierda» intelectual (p. 35).

Si bien estos libros no profundizaron en analizar a *Chirapu* como publicación autónoma, sí se interesaron en advertir las redes que dicha publicación se preocupó por fortalecer a través de los debates en sus páginas. Además, el trabajo de estos investigadores tuvo

el rol de difundir la existencia de esta revista, así como de su importancia para establecer el contenido del campo y de sus tensiones. En ese sentido, los estudios sobre la revista arequipeña no podrán pasar por alto la importancia de esta como parte de un conglomerado más amplio en las periferias internas.

El segundo momento al que nos referiremos considera en mayor medida al análisis de la revista propiamente dicha. Aquí destaca la investigación del historiador Wilfredo Kapsoli, quien se encarga de difundir la revista en conferencias[17] y textos académicos. Los dos artículos que aludimos fueron publicados a fines del siglo XX y son los primeros en entregar mayor información sobre la publicación, la misma que servirá de base para futuros estudios. Nos referimos a «Prospecto del grupo "Los Zurdos" de Arequipa» (1984b) y «*Chirapu* (1928): Literatura y política en el Perú» (1990). Estos textos comparten ideas y párrafos similares, por lo que comentaremos ambos en las siguientes líneas.

A pesar de la importancia de estos textos, debido a la visibilidad que le otorgan a la revista y a la extensa actividad investigativa del historiador, los artículos de Kapsoli presentan dos problemas principales. El primero es que, en determinados momentos, pierde de vista el objeto de estudio y refiere en gran manera a otras publicaciones más conocidas como *Amauta* (1990, p. 257) o el *Boletín Titikaka* (1984, pp. 103-104) y no establece una relación con la publicación arequipeña. Esto se debe a la falta de una metodología de análisis para estudiar la revista, por lo que se aleja de sus propósitos. El segundo error es concentrarse en las biografías

[17] El 2014 Kapsoli participó del ciclo de conferencias "Identidad, cultura y política en las revistas del Perú contemporáneo" organizado por la Casa Museo José Carlos Mariátegui. Una selección de las ponencias leídas se encuentra en https://museos.cultura.pe/sites/default/files/flipping_book/boletinjcmmayoagosto/files/assets/common/downloads/publication.pdf. No nos referiremos al texto de Kapsoli sobre *Chirapu* en esta edición, pues repara también en los mismos tópicos de sus artículos.

intelectuales de los escritores y políticos que participan en *Chirapu* de manera aislada. De este modo, puede referir a poetas como Carlos Oquendo de Amat y señalar sus posiciones y publicaciones en 1936, fecha en la que *Chirapu* ya no existía, sin establecer con ella relación alguna (1984, pp. 104-105); o mencionar la vinculación de Luis de Rodrigo con los Orkopata de Puno sin concebir un diálogo con la revista arequipeña (1984, p. 104).

A pesar de dichos problemas, estos artículos resultan importantes por tratarse de las primeras aproximaciones a la interpretación de *Chirapu*. En ese sentido, comentaremos tres ideas fundamentales que en ellos propone Wilfredo Kapsoli. En primer lugar, el historiador destaca la situación en la que surge la publicación. Así, señala cuatro criterios en los que debe entenderse el panorama de la década de 1920: a nivel económico, se observan los síntomas de la crisis capitalista de 1929, así como el fortalecimiento del latifundio, el comercio y la infraestructura vial; a nivel social, el avance de la clase media provinciana en desmedro de la oligarquía; a nivel político, destaca el surgimiento de los movimientos socialistas y apristas en el país; a nivel cultural, se produce un importante crecimiento de los movimientos intelectuales mediante revistas (1990).

En segundo lugar, Kapsoli refiere a los aspectos formales, así como al contenido de la revista. *Chirapu*, señala, es una revista mensual y presume que sus números no pasan de los diez (1990, p. 252). Esta afirmación, sin embargo, no ha podido ser corroborada; asimismo, el investigador menciona que solo tuvo acceso a seis números. Además de esto, resalta la similitud entre esta revista y el *Boletín Titikaka* de Puno: «De formato similar, con poemas y artículos de temáticas afines nos permiten esta conexión» (1990, p. 106). Este vínculo es importante para

situar a la revista en determinada posición del campo literario; sin embargo, el autor no la desarrolla con profundidad.

Añade también el carácter polémico de la misma en sus páginas a un nivel literario y político «de vanguardia en un momento coyuntural y de frontera» (1990, p. 252). En cuanto al aspecto literario, señala que los temas del indio, la clase obrera y la revolución fueron motivos principales para su escritura, especialmente en la obra poética de Guillermo Mercado, Oscar Cerruto y César Alfredo Miró Quesada o la narrativa de Antero Peralta. En cuanto al aspecto político, Kapsoli añade que «su director y sus adherentes, estuvieron comprometidos en la contienda del momento: el debate Haya-Mariátegui» (1990, p. 257). No obstante, a pesar de la importancia del dato, esta idea no puede ser demostrada. Más bien, el historiador continúa destacando el rol político que juega *Chirapu* en función de los textos de Rómulo Meneses, Carlos Manuel Cox o Antero Peralta.

Por último, el investigador continúa este nivel político para esbozar una idea sobre el final intempestivo de la revista: «El prospecto de "Los zurdos" de Arequipa, que parecía inclinarse hacia el Apra, se interrumpió bruscamente. El viaje de su director a Parinacochas, por motivos familiares, podría ser causal. Aunque, la reorientación del movimiento a favor del socialismo parece ser la razón más consustancial» (1984, p. 109). Esta observación la realiza a partir de las afirmaciones de Peralta en *La faz oculta de Arequipa* y que comentaremos y ampliaremos más adelante.

Aquí, añade una pregunta válida: «¿Será por lo anterior que el Grupo, y su órgano de expresión, fueron omitidos por Antero Peralta y por los principales historiadores de la literatura peruana?» (1984, p. 110). Esta es una pregunta válida porque, en el libro testimonial de Antero

Peralta, *La faz oculta de Arequipa*, si bien recuerda los grupos de los cuales él ha formado parte o los que circundaron la década de los veinte en la región, no encontramos ninguna mención sobre *Chirapu* ni de Los zurdos. Sin embargo, la respuesta no puede ser certera, incluso Kapsoli solo la sugiere como posible. Esto porque en la solapa de la única edición del libro en mención, luego de la reseña biográfica de Antero Peralta, encontramos la mención a *Chirapu* como una de las cinco publicaciones que dirigió.

Luego de estas dos investigaciones de Wilfredo Kapsoli no volvemos a encontrar un estudio dedicado íntegramente a *Chirapu* por parte de la comunidad académica. Es hasta inicios del siglo XXI que la revista vuelve a captar la atención de los estudiosos; pero, esta vez desde la academia europea. En este periodo encontramos las investigaciones de Luis Veres Cortés sobre la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui y de Marta Ortiz Canseco sobre las revistas del vanguardismo indigenista en el Perú durante la década del veinte.

En primer lugar, Luis Veres Cortés presenta la tesis doctoral *La narrativa indigenista de* Amauta (2000) en la Universitat de Valencia, cuyo interés radica en la revista de José Carlos Mariátegui. Para comprender los procesos en los que se sitúa la publicación, el investigador construye «el perfil de una vanguardia» al asediar aquellos grupos que se vincularon o formaron parte del circuito mariateguiano: Orkopata y el *Boletín Titikaka*, el grupo Resurgimiento, *Kosko*, el grupo Ande y *Pututo* y *Kuntur*, *La Sierra* y, por último, los Zurdos y *Chirapu*. El apartado que le dedica a la revista arequipeña es breve y se fundamenta en gran parte de las investigaciones de Wilfredo Kapsoli. Así, reafirma la constitución del grupo en Arequipa en 1928 y en torno a escritores y poetas como César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Luis de Rodrigo, Carlos Oquendo de Amat, entre otros. Asimismo, el liderazgo del grupo y la

dirección de la revista recae en Antero Peralta, «ensayista y profesor universitario que ya había colaborado en *Amauta*, *La Sierra II* y el *Boletín Titikaka*» (p. 135).

Si bien no añade información nueva a la ya señalada por Kapsoli, sí destaca el influjo indígena de la revista, debido a la importancia del *Boletín Titikaka*. Así, para Veres, *Chirapu* está interesada en «la recuperación de temas y costumbres del pasado andino» (p. 135-136) y en contrarrestar la importancia de la capital para, más bien, apostar por el «Perú serrano». La afirmación de la recuperación que plantea Veres, sin embargo, puede ser cuestionada debido a la difusión y aceptación de la postura neoindianista, que ya hemos comentado en el capítulo anterior, la misma que rechazaba lo indígena por su carácter «retrasado» en la sociedad. La sentencia sobre el carácter andinista y beligerante, por otro lado, es válida de aceptar, pues resalta el interés contrahegemónico que esta publicación intenta impulsar.

En segundo lugar, y como parte de un estudio más amplio para la colección *Historia de las Literaturas en el Perú*, la investigadora española Marta Ortiz Canseco publicó el artículo «Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo» (2019). En este texto dedica un espacio para las revistas de la época y coloca a *Chirapu* en el apartado «Centralismo-descentralismo». Esta ubicación responde al carácter provinciano de los intelectuales de la publicación, de los cuales destaca a los «autores puneños como Carlos Oquendo de Amat, y arequipeños como Guillermo Mercado». Si bien esta mención es breve, pues no ocupa ni siquiera un párrafo, es importante por el valor del proyecto en general; es decir, *Chirapu* es reconocida como parte del proyecto más ambicioso de historiografía literaria en el país en el presente siglo. Sin embargo, no añade información nueva sobre la revista y se basa también en los estudios de Wilfredo Kapsoli: «Este grupo recibió mucha influencia del órgano dirigido por

Gamaliel Churata en Puno y reunió colaboradores que luego se separaron ideológicamente tras la polémica entre el APRA y el Partido Socialista Peruano» (p. 98).

Hasta este momento, hemos observado que la crítica sobre *Chirapu* se interesa en reconstruir la formación intelectual del grupo Los zurdos, además de señalar sus aspectos formales e intentar explicar su cese. Estas limitaciones se deben, por lo tanto, a la dificultad de acceder al material original, razón por la cual las investigaciones europeas consideran más la investigación de Kapsoli antes que abordar la propia revista. Recientemente, en el 2021, la Universidad Ricardo Palma, bajo el cuidado editorial de Luis Apaza, publicó la edición facsimilar de *Chirapu*, la misma que incluye los comentarios de Ayar Peralta Vizcarra y Luis Apaza y los estudios de Mauro Mamani y Alex Hurtado.

El estudio de Mauro Mamani, al contar con la disposición del material completo de la revista *Chirapu*, ofrece una lectura más amplia y precisa. En este caso, el investigador ubica en su contexto social y literario a la publicación en relación de los aconteceres en el campo arequipeño. Asimismo, sitúa a la revista en lo que ha denominado «vanguardismo andino» y resalta el interés de la misma por definir el primer concepto desde su posición. El estudio referido ofrece un análisis más detenido de los distintos contenidos literarios de la publicación. De este modo, enfatiza en la poesía de los diversos artistas y los cataloga desde variados ejes temáticos, además de ofrecer una interpretación de ellos. Ocurre lo mismo con la narrativa y el ensayo. Este texto permite al lector de la edición facsimilar familiarizarse con los conceptos y debates realizados en los siete números de la revista.

Respecto a nuestro estudio, consideramos la totalidad de investigaciones que hemos dedicado a la publicación. Así, publicamos el artículo «Por la palabra se conoce la dirección del

espíritu: Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu* (1928)» (2020a) en la revista española *Mitologías hoy*. En este texto pusimos énfasis a la participación del autor puneño en la revista arequipeña, por lo que comentamos brevemente las circunstancias de publicación de la misma y su importancia en el campo literario peruano:

> Una mirada hacia las páginas de *Chirapu* nos ofrece un contenido que no ha debido pasar por alto a la crítica del vanguardismo, en la que encontramos poemas, narraciones, ensayos, cartas e ilustraciones que intentan posicionar al fenómeno emergente en una posición privilegiada a través de un acto revolucionario, artística e ideológicamente hablando (p. 61).

En ese sentido, analizamos el ensayo de Churata aparecido en el número 4 de la revista, así como los poemas «Epopeya del qe buelbe» y «poemas del coyto», en los que defiende los ideales y ejecuta la Ortografía indoamericana de Chuqiwanqa Ayulo.

Posteriormente, presentamos un texto para la revista boliviana *La mariposa mundial*, «*Chirapu* y el debate de las vanguardias en el Perú» (2021a), donde planteamos una introducción de modo general a la revista y a su contexto beligerante y vanguardista. En el mismo sentido de un trabajo introductorio, contribuimos con el estudio preliminar a la edición facsimilar. El texto titulado «*Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia» (2021b) es una versión preliminar a la investigación que realizamos en estas páginas, pues también trabajamos con la sociología de la literatura propuesta por Pierre Bourdieu. De allí que ubiquemos a la revista en su espacio histórico determinado y establezcamos las relaciones entre ella y el campo literario. Además, resaltamos la importancia de la misma en generar y ampliar el debate acerca de la acepción de la vanguardia en las periferias internas, especialmente por parte de su director Antero Peralta. La intención de este texto fue acercar al lector al material que presentábamos, por lo que nos valimos de otras publicaciones aparecidas en revistas como el *Boletín Titikaka*.

Por último, elaboramos dos publicaciones más que abordan temas específicos de *Chirapu*. Por un lado, «La resemantización del vanguardismo en *Chirapu*» (2021c) en la revista *Escritura y pensamiento* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En este artículo partimos del concepto de resemantización, propuesto por Yazmín López Lenci, y el proceso llevado a cabo por el grupo Los zurdos a través de la intervención ensayística de sus miembros. Por otro lado, «*Chirapu* (1928), el debate de las vanguardias en el sur andino peruano» (2021d), publicado en el libro *Descalzar los atriles* de la Universidad Autónoma Metropolitana y la Editora Nómada en México, pone énfasis en la estrategia neoindia que se postula en la revista estudiada, así como el devenir politizado de los últimos números de la misma. En ese sentido, estas dos últimas investigaciones enfatizan en las dinámicas internas de la revista sin dejar de lado las relaciones objetivas entre esta y el resto del campo literario y político de las periferias internas.

En conclusión, las investigaciones sobre *Chirapu* antes de la edición facsimilar tomaban en cuenta la de Wilfredo Kapsoli, quien sí tuvo acceso a los números originales, pero cuyo desarrollo tuvo limitaciones por la falta de una herramienta de análisis determinada. Además, estudiosos como Yazmín López Lenci y Mirko Lauer resaltaban el carácter polémico de la revista en el espacio vanguardista andino; sin embargo, no ampliaron sus lecturas, por lo que asumían a las diferentes revistas como un único bloque. La edición de la Universidad Ricardo Palma permitirá la ampliación de los trabajos sobre la revista, a la que hemos contribuido con nuestros artículos y esperamos hacerlo con la presente investigación.

3.2. Los zurdos y el campo literario de las periferias internas

Como lo hemos mencionado a lo largo de este estudio, junto a Pierre Bourdieu, la finalidad del mismo no se reduce a señalar las características de los sistemas literarios, sino «construir unos sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles» o, más específicamente, realizar un «análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte» (p. 13). En ese sentido, para comprender la importancia de *Chirapu*, es necesario reparar en aquellas relaciones inteligibles que señala el sociólogo. Por ello, en este espacio analizaremos cuáles fueron las condiciones en las que surgió la publicación arequipeña y, posteriormente, las implicancias de la misma en el campo literario mencionado.

3.2.1. La formación de las vanguardias de la periferia interna en Arequipa

La impronta de Manuel González Prada llegó a distintos espacios de provincia gracias a la difusión de *Pájinas libres* por parte de Abelardo Gamarra. No solo los gérmenes del radicalismo social incentivados en sus páginas se cimentaron en gran parte del sur, sino también un interés por la revolución cultural como contraparte de la primera. Como consecuencia de esta prédica revolucionaria, un núcleo de jóvenes, liderados por Francisco Chuquiwanka Ayulo, inició una revuelta anticlerical en la cumbre del Misti, en Arequipa. Como señala Soto Rivera (2005), este acto y la respuesta del clero «marcó el antagonismo de dos sectores perfectamente diferenciados: de un lado los conservadores caracterizados por el fanatismo y la intolerancia, fuertemente influenciados por el alto clero; y del otro los liberales revoltosos con arraigo en las clases populares insurgentes» (p. 51). El movimiento liberal en las periferias internas, entonces, surge con una afrenta anticlerical que responde a las dinámicas intrínsecas del campo y a la agudización de las posiciones sociales e ideológicas de los extremos del mismo.

Los liberales de inicios del siglo XX se juntaron bajo distintas denominaciones[18], pero tuvieron como figuras destacadas a Francisco Chuquiwanka Ayulo, Francisco Mostajo y Mariano Lino Urquieta. Si bien estos dos últimos constituyeron un Partido Liberal Independiente, el programa que sustentaron en él estuvo conformado bajo el influjo de la revolución socialista. De este modo, «los planteamientos programáticos de los liberales independientes se refirieron a las reivindicaciones obreras» (Soto Rivera, 2005, p. 67). Asimismo, propugnaron la descentralización del Estado con la propuesta de las Juntas Departamentales y municipios elegidos por el pueblo y, por otro lado, «la difusión y fomento de la educación de los indígenas en sus lenguas aborígenes y en el español para integrarlas a la nación» (Soto Rivera, 2005, p. 68). Esta última, desde luego, asume un matiz indigenista y liberal en tanto considera extranacional a las comunidades indígenas, pero asumen un rol distinto respecto de la posición hegemónica que no las contemplaba en sus proyectos.

El liberal Francisco Mostajo, debido a su anticlericalismo y posición rebelde, tuvo trabas para obtener el título de abogado en la Universidad San Agustín. A pesar de esto, también se graduó en Letras con la tesis *Modernismo y Americanismo*. Debido a ello, fue un gran difusor de la corriente modernista en Arequipa a través del periódico *El Torneo*, en el cual escribieron José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, José Ingenieros, entre otros. La expansión de esta estética se materializó en la obra de distintos artistas, pero enfatizaremos en dos agrupaciones que cimentaron esta cultura.

[18] Como la Liga de los Librepensadores, la Liga Independiente o el Partido Liberal Independiente. Ver Soto Rivera (2005).

En primer lugar, Aquelarre[19], grupo de bohemia literaria conformado principalmente por Percy Gibson, Renato Morales de Rivera y César Atahualpa Rodríguez. De acuerdo a lo informado por Antero Peralta, la agrupación destacó no necesariamente por su valor literario, puesto que no tuvo el impacto de novedad esperado. De igual forma lo menciona Darío Pacheco (1967): «Valorización literaria propiamente no cabe hallarla. Y, claro está, la poseen cada cual, mas no en cuanto a grupo. […] Ya que cada quien cultivó su melodía interna, tan disímil a la del vecino». Sin embargo, sí lo hicieron a través de manifestaciones culturales como intervenciones o «travesuras románticas» como serenatas o poses literarias, lo cual tuvo un efecto estremecedor para el conservadurismo arequipeño. Además, estos «se encerraron en límites propios de una torre de marfil, sin proyectarse» (Soto Rivera, 2005, p. 205), por lo que la trascendencia de su rol no afectó el estado del campo. Esto no les impidió impulsar una revista entre 1917 a 1919, que circulaba clandestinamente.

En segundo lugar, los Pakpacos, un grupo liderado por el catedrático Juan Manuel Polar Vargas, impulsor del positivismo comtiano en la Universidad Nacional San Agustín. Esta agrupación, sin embargo, exacerbó el elitismo que ya había mostrado Aquelarre, por lo que su trascendencia en el espacio literario no fue importante. Antero Peralta (1977) los califica como una «asociación secreta que mantenía adrede el encanto de lo oscuro i misterioso»(p. 302). En ese sentido, el modernismo propugnado por los grupos de la época no incentivó una renovación

[19] Sobre el nombre, señala Soto Rivera (2005): «Sus mentores tomaron esa denominación festiva del propio lenguaje popular. En realidad se trataba de la creencia muy extendida, según la cual en la cumbre del cerro Huacucharra, ubicado entre Hunter y Huasacache: "Se reunían de noche las brujas para realizar orgías". Sus integrantes afanosos de originalidad, trataron de llamar la atención desde el primer momento y lo consiguieron para espanto de la cucufatería y de los burgueses atrincherados en los salones del Club Arequipa» (p. 204).

como sí lo estaba logrando Colónida, por ejemplo, o como lo propugnaban los liberales arequipeños.

Cuando Francisco Mostajo se refirió al programa del Partido Liberal Independiente, lo definió como «un programa de transición, mientras la evolución de la sociedad que lo sustentaba posibilitará el tránsito revolucionario que no podía perder de vista» (Soto Rivera, 2005, p. 66). Es decir, el proyecto liberal para este movimiento no es final, sino que abre las puertas a uno mucho mayor, pero que se mantenga en el tránsito revolucionario. De allí que la opción de Mostajo por el modernismo implique un espacio en tránsito en la cultura de las periferias internas.

La apuesta de los liberales, entendida como un momento transitorio del proceso revolucionario, requería de una difusión y agitación constante. A los discursos en plazas de Mostajo, Lino Urquieta y Chuquiwanka Ayulo se sumaron entonces los textos de Manuel González Prada y dos líderes anarquistas importantes: el arquitecto español Ramón Rusiñol y el universitario Ezequiel Urviola. Este contexto, entre los años de 1917 a 1920, favoreció la politización de los estudiantes universitarios y la organización de colectivos que se distanciaron de la torre de marfil iniciada por Aquelarre y Pakpaquería.

Rusiñol «predicaba sin los floreos de Urquieta ni los arrebatos de Urviola, convincentemente, exponiendo ideas i razonando con gran aplomo. Instruía, organizaba grupos de lucha i mandaba como un general en jefe» (Soto Rivera, 2005, p. 83). Junto a jóvenes estudiantes organizados como Aurelio Tinajeros, Santiago Vidal, Julio Salinas y Antero Peralta Vásquez, en 1920 y 1921, dictaban clases a los organismos artesanales y obreros. Esto se desarrollaría de tal manera que se asimilaron como docentes en las Universidades Populares

Manuel González Prada de Arequipa, que tuvo locales cedidos por la Coalición Obrera de los Barrios, la Sociedad Obrera y Socorros Mutuos y la Sociedad de Panaderos y Constructores. Aquí se añadieron estudiantes como Francisco Pastor y los hermanos Jorge, Augusto y Manuel Segundo Valdivia, entre otros.

Entre los años 1925 y 1926, la influencia del anarquismo de Ramón Rusiñol se hizo más evidente a través de la revista universitaria *Humanidad. Órgano de los estudiantes libres*, dirigida por Antero Peralta Vásquez. En esta revista participaron jóvenes intelectuales como Aurelio Tinajeros, Augusto y Segundo Núñez Valdivia, Armando Rivera, M. Béjar Pacheco, entre otros. Al referirse a esta publicación, Peralta Vásquez resalta que estaban cumpliendo el ideal de los liberales, pues, al decir del periódico *Eco de Puno*, «Humanidad va por las sendas socialistas, orientada por el humanismo de los tiempos actuales» (Soto Rivera, 2005, p. 84).

La trayectoria del joven director de *Humanidad,* Antero Peralta Vásquez (Ayacucho, 1900 – Arequipa, 1980) tiene un viraje especial a inicios de la década del veinte. Gracias a las enseñanzas directas de Ramón Rusiñol —con quien estableció una relación fortalecida por la coincidencia de apellidos con su esposa—, inició un aprendizaje autónomo de las doctrinas de izquierda. De este modo se acercó a la producción literaria sobre la Revolución rusa y estudió y difundió el contenido de la Constitución de la República Soviética de 1918. Es a partir de su interés por el comunismo que empieza a abandonar, poco a poco, el anarquismo, así como también su generación: «nuestro lenguaje revolucionario devino anarco-comunista, como fiel reflejo de aquella especie de melaza ideológica que profesábamos» (Soto Rivera, 2005, p. 86).

En los mismos años, las noticias sobre el activismo en Lima de Víctor Raúl Haya de la Torre y su elección como presidente de la Federación de Estudiantes llegaron hasta las zonas de

las periferias internas e incentivaron el interés por conocer el actuar de este líder. En 1920, luego de ser elegido presidente del Primer Congreso Nacional de Estudiantes desarrollado en el Cusco, y de aprobarse el proyecto de las Universidades Populares Manuel González Prada, Haya de la Torre llegó al Cine Fénix de Arequipa, donde dio un discurso sobre la revolución que impactaría en los ánimos de esta juventud anarquista, entre ellos, a Antero Peralta. Toda la admiración de la juventud arequipeña se concretó luego de la reclusión y posterior huelga de hambre de Haya de la Torre a raíz de la revuelta contra la consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús.

Los ánimos entonces estaban dispuestos a continuar la labor de Haya al conocerse que, en 1924, había fundado en México la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). El manifiesto fundacional firmado por Haya llegó a Arequipa gracias a Jorge Núñez Valdivia, quien reunió a los jóvenes arequipeños para discutir los planteamientos del reciente movimiento. A fines de ese mismo año se fundó la primera célula aprista en Arequipa, integrada por Aurelio Tinajeros Goyzueta, Santiago Vidal, Raúl Medina Osorio, Julio Salinas, Pedro Sanz, Juan José Jiménez, Oscar y Adán Miranda Bellatín y Antero Peralta Vásquez, quien fue escogido Secretario general.

En el proceso revolucionario esbozado por el proyecto liberal, la juventud arequipeña iba construyendo esa promesa de Mostajo de una sociedad evolucionada. Para 1924, los anarco-comunistas aún vacilaban en sus ideas; más aún, los linderos apristas todavía no se encontraban plenamente establecidos. Mientras tanto, los ideales comunistas seguían ganando terreno, puesto que la propaganda soviética se difundía a bajo costo a través de las librerías. Vale señalar, además, que para estas fechas los pensamientos de Haya de la Torre y de José Carlos Mariátegui

no se distinguían con claridad el uno del otro, pues ambos líderes se empeñaron en fortalecer esa alianza forjada a nivel americano.

El acercamiento de los intelectuales apristas a las bases estudiantiles y obreras permitió una nueva forma de comprender el actuar social en su sentido más amplio. Es así que, entre 1927 y 1928 surge el Frente de Intelectuales, Artistas y Trabajadores (FIAT). Antero Peralta lo definió como un «ensayo de democratización de las actividades artísticas i literarias, de un propósito de abandonar las torres de marfil de los poetas, en particular, para llegar al pueblo» (1977, p. 308). Es decir, surge como una oposición frontal al sentir intelectual de Aquelarre y Pakpaquería, puesto que FIAT estableció vínculos entre la universidad y el pueblo trabajador. Además, fue una respuesta al pedido de González Prada en ensayos como «El intelectual i el obrero».

En sus dos intervenciones sociales más destacadas, en el Teatro Fénix y en el Bar Leuro, el FIAT se limitó a realizar recitales y conciertos en espacios públicos, lo cual resultó insuficiente para articular un proyecto de la envergadura del nombre. Sin embargo, en su plana figuraron intelectuales y artistas como César Atahualpa Rodríguez, Carlos Manuel Cox, Mario Chabes, Manuel Martínez Málaga y Antero Peralta Vásquez. Estos nombres volverían a reunirse luego en una siguiente agrupación que intentaría definir de manera más madura la posición política asumida en el campo: Los zurdos.

3.2.2. Los zurdos: prospecto de una formación intelectual

La única referencia completa que tenemos acerca de Los zurdos es la conformación y publicación de *Chirapu*. En *La faz oculta de Arequipa*, libro testimonial de Antero Peralta Vásquez, no encontramos ninguna referencia sobre este grupo, pero sí de los otros espacios en

los que él participó. Tampoco encontramos una explicación del origen de la revista ni de las dificultades del proyecto. Solo existe una mención en la solapa del libro: «Dirigió las siguientes publicaciones: […] "Chirapu", boletín literario». Esta ausencia llama la atención, pues el nombre del grupo evidencia un criterio de politización artística que continúa el rumbo trazado con el FIAT y que generó malestar en la sociedad arequipeña, como lo veremos más adelante.

Además de la revista, existen breves documentos que legitiman la existencia de este grupo, así como de su revista; nos referimos a las reseñas aparecidas en las publicaciones de la época, a las que ya hemos hecho referencia en el primer acápite de este capítulo. En la reseña que el *Boletín Titikaka* realizó sobre la aparición de *Chirapu* en «Nuestros canjes» (1928), mencionan a los siguientes artistas como miembros de Los zurdos: «Trabajan con Peralta, Vásquez, Tinajeros aymara, Rodríguez Escobedo y Romero arequipeños. Le colabora con frecuencia Jorge Núñez, de Puno y otros distinguidos escritores». La revista *Kuntur* de Sicuani incidió en la dirección de Antero Peralta Vásquez, mas no incluyó una selección de autores. Posteriormente, la crítica académica continúa la labor de identificar al grupo. Para Wilfredo Kapsoli (1984b), quienes integraron el grupo fueron Antero Peralta, César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, Luis de Rodrigo, Armando Rivera, entre otros cuya documentación es de difícil acceso. El investigador Luis Veres (2000) considera que el grupo se fundó en 1928 e incluyó «poetas y narradores arequipeños, aunque también participaron en él algunos escritores de Puno y Lima» (p. 135). Pero destaca a César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado y Armando Rivera, junto al director Antero Peralta. Asimismo, señala como colaboradores a Luis de Rodrigo, Carlos Oquendo de Amat, Francisco Pastor, Víctor Romero, Rómulo Meneses, Jorge Núñez, Omar Estrella y César Alfredo Miró Quesada. Para nuestros fines, es necesario replantear estas informaciones.

Como vemos, no hay un criterio único para determinar la caracterización de los miembros de Los zurdos, sino que se considera como parte del grupo a todos los que escribieron en las páginas de *Chirapu*, sin reparar en los criterios específicos que pudo haber en su conformación. Esta acción es infructuosa, pues, como lo pone de relieve Bourdieu (2015), los grupos forman parte de un proceso que conlleva dinámicas distintas al momento de formarse como al de disolverse. En ese sentido, podemos hablar de un periodo de «acumulación inicial de capital simbólico», el cual consiste en agrupar «a escritores y artistas muy diferentes por su procedencia y sus disposiciones, cuyos intereses, momentáneamente próximos, acabarán divergiendo más adelante» (p. 396). Concebir al grupo como un ente cambiante de acuerdo a las disposiciones del campo es un criterio válido para entender las relaciones que este desarrolló en el momento de su existencia. Por ello, debemos distinguir al núcleo intelectual que conformó Los zurdos de los colaboradores, quienes les otorgan capital simbólico y con los que irán deslindando o fortaleciendo nexos. De este modo, si tomamos en cuenta a Beatriz Sarlo (1992), las revistas, por su intención de «intervenir en la coyuntura», «informan sobre las costumbres intelectuales de un período, sobre las relaciones de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura» (p. 15). Por lo tanto, partiremos de los datos que nos proporciona la revista para reformular la constitución del grupo y sus directrices editoriales.

Si nos referimos a los sujetos intelectuales que sostienen al grupo, podemos destacar a tres personajes importantes: Antero Peralta Vásquez, Víctor Martínez Málaga y Víctor Romero. Desde luego, la dirección recae en Antero Peralta, además de su constante participación en *Chirapu* con once publicaciones en total. Quien asimismo participa recurrentemente es el arequipeño Víctor Manuel Martínez Málaga, con quien Peralta ya había trabajado en el grupo FIAT. En sus reflexiones, recogidas por Ruiz Rosas (2012), también rescata ideas del

neoindianismo: «El alma de nuestro pueblo reflejada en sus inconfundibles costumbres, la naturaleza llena de color, de abierta atmósfera, de transparente y límpido aire, pueden alimentar los más acertados deseos o intentos de hacer un legítimo arte peruano» (p. 11). El arte que acompaña la travesía de Martínez Málaga, y por ende la de *Chirapu*, enfatiza en el sentir indígena expresado por un nuevo sujeto cultural que instrumentalice estos saberes a partir de aquel indoamericanismo estético que Peralta argüía en sus escritos. La labor de Martínez en *Chirapu* es importante porque sus xilografías complementan el contenido ideológico de sus páginas. Las obras que presenta en los números de la revista son: 1) el *auki* portando la *piska*[20]; 2) dos campesinos brindando con chicha, bajo el título de «¿Me pagasté, compadritoi?»; 3) una aldeana sonriente y un paisaje; «La Trenidá»; 4) un retrato de Francisco de Goya y Lucientes, el grabador español; 5) rostro de un gamonal, «Mi Baltazar»; 6) una pareja de danzantes alegres por la salida del sol; 7) una campesina luciendo su traje entero.

Acerca de Víctor Romero la documentación es escasa; sin embargo, también publica constantemente en la revista y forma parte del equipo editorial de la misma. Sustentamos esto en el tercer punto de su texto «Seis microscópicas bailables», aparecido en el número tres de *Chirapu*: «Hasta hoy, suma una veintena la serie de muchachos que nos instan a plantear en CHIRAPU urgentes problemas económicos i sociales ofreciéndonos, desinteresadamente, su aporte científico» (p. 6). Esta sentencia nos permite ubicarlo como uno de los receptores de las colaboraciones y comunicaciones que llegaban a la revista; por tanto, ostentaba un cargo importante dentro del núcleo directivo de la agrupación. Romero participa también activamente a través de publicaciones en las que discute postulados éticos y filosóficos; además, es un

[20] Mauro Mamani señala, a diferencia de Kapsoli que lo identifica como un faro de luz, que lo que porta el *auki* es una *piska* o un *pikchu*: «está asistido por la coca, que chaccha, o por la que lleva en la *piska*, y que como incensario realiza el ofrecimiento de la Madre Coca, como ofrenda a la deidad» (Apaza, 2021, p. XXIV).

defensor de la revolución ortográfica, de la que destaca la expresión neoindia que esta implica en el campo cultural.

Si bien no existe documentación que pruebe que únicamente estos tres personajes conformaron el núcleo intelectual del grupo, sí podemos asegurar su compromiso con el desarrollo de este proyecto a partir de lo mencionado, debido a su unidad ideológica a nivel político, pero también con una postura neoindianista. Ellos construyeron un espacio abierto a las discrepancias, aunque conducido desde su propia posición intelectual: Los zurdos expresaron una experiencia vanguardista colectiva desde los postulados del neoindianismo, con lo que dieron pie al debate principal que se teje en este momento. En este sentido, estos actores culturales insertaron sus voces en el espacio histórico en el que se sitúan a través de un órgano de expresión: *Chirapu*.

No pensamos únicamente que esta revista implica solo la expresión del núcleo de Los zurdos que hemos esbozado en líneas anteriores. Roxana Patiño (2008), utilizando conceptos de Raymond Williams, señala que estas publicaciones son «un espacio de cruce muchas veces conflictivo de varias líneas ideológicas que están presentes en toda dinámica cultural de manera hegemónica, emergente o residual» (p. 156). Las revistas, sobre todo las que se insertan en este periodo vanguardista, constituyen —y se constituyen a sí mismas— como un espacio de luchas de poder. Bourdieu (2015) explica que estas formaciones intelectuales «acogen entre sus filas durante un tiempo, en la fase de *acumulación inicial de capital simbólico*, a escritores y artistas muy diferentes por su procedencia y sus disposiciones» (p. 396, cursivas del autor). Este primer momento, en el que se acogen a las voces afines sin discriminar, es parte de un proceso de depuración necesario para la definición del proyecto colectivo, que se logrará solo luego de

superar las discrepancias internas. *Chirapu*, y Los zurdos en un sentido más amplio del grupo, participa también de estos procesos tanto a nivel interno como en su relación con otros espacios literarios del momento. Por ello, resulta necesario identificar a los miembros de este núcleo con la finalidad de establecer los lineamientos adoptados por la línea editorial y no confundir sus postulados con las orientaciones individuales de los colaboradores.

3.3. La revolución integral y la estrategia neoindia de *Chirapu*

Carpio Muñoz (1988) señala que, si bien la imprenta en el Perú inicia sus funciones en 1584 en Lima, no será hasta 1821 que llegará a funcionar en Arequipa. Explica que, debido a las funciones principalmente comerciales que tenía la ciudad del sur, no existía la necesidad de utilizarlo como sí lo era en la capital por sus labores administrativas y clericales. Explica, además, que la razón del uso de la imprenta se debió a la presencia de un movimiento ilustrado en la Academia Lauretana de Ciencias y Artes de Arequipa, que se inauguró el 10 de diciembre de 1821. Este grupo imprimió las invitaciones para la ceremonia de instalación de su institución. Cuatro años después, Jacinto Ibáñez construyó otra imprenta con la que difundió el primer periódico arequipeño: *La Primavera de Arequipa o Mañanas de su Independencia*. A fines del siglo XIX, su hijo, Francisco Ibáñez, fundó el periódico *La bolsa* y una imprenta del mismo nombre. Allí distribuyó e imprimió novelas, poemarios, cancioneros, actas políticas, manifiestos y estatutos. Luego de su desaparición, en el siglo XX, surgieron distintas empresas tipográficas de menor envergadura que adoptaron los lineamientos políticos y culturales de sus orígenes: la Tipografía Mercantil, la Imprenta de La revista del sur, la Tipografía Díaz, y, sobre todo, la Tipografía Quiróz de Armando Quiróz Peréa.

Es en la Calle Mercaderes 330, en Arequipa, que Los zurdos se reunieron entre 1927 y 1928 y coordinaron acciones con esta última tipografía para publicar el primer número de *Chirapu*. Años antes, durante el establecimiento de la Secretaría General del Comité departamental del APRA en Arequipa, Antero Peralta y Armando Quiróz Peréa establecieron vínculos que se encumbraron en esta primera alianza editorial. Sin embargo, a partir del segundo número, *Chirapu* cambia a la Tipografía Quezada hasta el final de sus días. Otro cambio notorio es el que figura desde el cuarto número: del Hogar de *Chirapu* en Mercaderes pasan a Beaterio 159. Estos cambios y adaptaciones que se encuentran en las páginas de la revista evidencian las relaciones establecidas entre los diversos agentes del campo, así como la movilidad intelectual que permea los espacios arequipeños en la década del veinte. Este dinamismo se observa asimismo entre los mismos articulistas de *Chirapu* en sus distintas interpretaciones y reinterpretaciones de los conceptos que circulan en las periferias internas.

3.3.1. Antero Peralta y la estética de vanguardia

La primera intervención de Antero Peralta en *Chirapu*, «El uno y vario del arte vanguardista», gira alrededor de un concepto que hemos destacado a lo largo de este estudio: el neoindianismo. Para entender la importancia que este término guarda para la revista, es necesario recurrir a textos previos del mismo autor. En el *Boletín Titikaka*, Antero Peralta publica un texto narrativo —«Adán» (abril, 1928)—, un poema —«Paisaje sediento (en Nazca)» (diciembre, 1928)—, y dos ensayos: «Por la humanización del vínculo sexual» (mayo, 1929), que es un extracto de la tesis de Derecho de Peralta que fue rechazada por la UNSA, e «Indoamericanismo estético» (setiembre, 1927).

Este último ensayo, aunque breve, destaca en su estructura vanguardista, en primer lugar, por la conformación del espacio, pues utiliza recuadros para resaltar determinadas ideas, y, en segundo lugar, por emplear el lenguaje gonzalezpradiano: «el sonido i la palabra», «I esto es mucho», etc. Además de esto, es importante reparar en la cuestión del título: la perspectiva estética (es decir, artística) del indoamericanismo. ¿Qué implica utilizar esta denominación? El término tuvo importante repercusión en la prédica aprista. El líder Haya de la Torre se refiere a este en diferentes oportunidades, pero también en 1927:

> En mi opinión, el Hispanoamericanismo corresponde a la época colonial; el Latinoamericanismo, a la republicana; y el Panamericanismo, es expresión imperialista yanqui. Indoamericanismo es la expresión de la *nueva concepción revolucionaria* de América, que, pasado el periodo de las conquistas ibéricas y sajonas, se estructurará en una *definida organización económico-política y social*, sobre la base nacional de sus fuerzas de trabajo representadas por la tradición, la raza y la explotación de sus indígenas, que en el total de la economía americana -cuya unidad es indestructible- representan desde la época precolombina la base de nuestra productividad y la médula de nuestra vida colectiva (1961, pp. 18-19; nuestras cursivas)

El sentido que cobra Indoamérica para la célula aprista, entonces, guarda relación con lo expresado por Haya de la Torre: es una época en forjación («se estructurará»), novedosa por su talante revolucionario construido sobre tres pilares: tradición, raza y explotación indígena. Estos tres factores nutrirán la concepción indoamericana. De allí que Peralta postule este ensayo sobre un concepto que aglomere a los tres: el neoindianismo, con una sutil variación de lo formulado por Uriel García.

Para este autor, Indoamérica se encuentra inmersa en un proceso de formulación estética, la cual producirá, señala, una «estética de bronce». El reclamo principal de Peralta sobre este proceso radica en la carencia de una forma, una «ista» al modo de los ismos de vanguardia, que se adapte a esta «sensibilidad indoamericana», la cual comprende la «emoción quechua, azteca, maya, guaraní, araucana, gaucha», en otras palabras, «la emoción del hombre-bronce». Como

vemos, para Peralta, esta estética no responde a la humanidad en general, sino a un determinado hombre. Sin embargo, este no es necesariamente el «hombre-bronce», es decir, el indígena, «sino el neoindio, el producto de la fusión de razas en Indoamérica». Al igual que Uriel García, este autor no considera capaz al indio de realizar este nuevo arte: «tengo poca fe en el avatar del espíritu netamente indio». Por ello, es el neoindio quien debe apropiarse de una estética indígena, asumir sus factores culturales y conducir la revolución artística de Indoamérica. En conclusión, para estos intelectuales, la estética indígena es válida para la construcción de la nueva sociedad, pero no lo es el indio.

A diferencia de García, Antero Peralta considera a la «sangre indígena» (entendemos a esto como la matriz cultural e identitaria del hombre indio) como un agente activo frente a las «razas visitantes». Pero, una vez completa la transfusión, el único sujeto válido será el neoindio. A pesar de estos estragos coloniales presentes en la conformación del nuevo indio, producto de los intelectuales de las periferias internas, estos autores asumen en el arte vanguardista una doble función: en primer lugar, hacen suya la lucha anticolonial con la finalidad de encontrar una personalidad propia que se diferencie de la producción europea con la que han sido vinculados más de una vez por sus contemporáneos, y, en segundo lugar, la búsqueda de la justicia social, un interés común a toda la izquierda de la época. En ese sentido, encontramos que la construcción intelectual del neoindio, tanto para los intelectuales de las periferias internas, así como para Antero Peralta, director de *Chirapu* y líder de Los zurdos, es una estrategia de validación para estos sujetos emergentes en los campos de producción cultural y político de la década del veinte. Asimismo, esta categoría arrastra elementos coloniales, pues asumen como un lastre la presencia del sujeto indígena, en tanto es válido únicamente por su valor simbólico y cultural. De este modo, los intelectuales vanguardistas se apropian del capital indígena para

validarse a sí mismos, para construir una cultura nueva a partir de valores ajenos que los consoliden como actores competentes en una lucha constante a nivel literario y político.

Al año siguiente, en 1928, Antero Peralta publicó un artículo en el número 15 de la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui, «El indio no es panteísta» (1928), en el que sostiene que «el panteísmo atribuido al indio peruano carecía de fundamento filosófico». En este texto afirma que «quizá en ciertas actitudes contemplativas del quechua, como en presencia del arco-iris, se trate de sorprender un estilo de nirvana». Para el arequipeño, lejos de ser una manifestación de panteísmo, la «sorpresa» del hombre andino ante fenómenos como el arcoíris se debe a la búsqueda en él de un estado de plenitud, de ausencia de dolores y deseos que lo aquejan. Así, esta señal del cielo se presenta como un mensajero de paz o redención. Si bien el interés de la escritura de este texto es desestimar una idea generalizada sobre el panteísmo del indio, como lo comenta Mariátegui en sus *Siete ensayos*[21], Peralta lo instrumentaliza también para desestimar el valor del indígena como tal.

Al comentar sobre la posibilidad de conocimiento metafísico del indio, Peralta señala: «Indudablemente que no. Porque las altas concepciones metafísicas, como las enumeradas, son frutos de culturas muy desarrolladas». En ese sentido, reafirma su idea de la inutilidad del indígena para desarrollar una cultura y, por ende, un arte nuevo. Es decir, el único capacitado para ello será el neoindio. Además, expresa su negación a que el indio sea un agente en el campo

[21] En «El factor religioso», José Carlos Mariátegui comenta el texto de Peralta en un pie de página: «Antero Peralta insurge en un artículo publicado en el N° 15 de *Amauta* contra la idea, corrientemente admitida, de que el indio es panteísta. Peralta parte de la constatación de que el panteísmo del indio no es asimilable a ninguno de los sistemas panteístas conocidos por la historia de la filosofía. Habría que observar a Peralta, cuyo aporte a la investigación de los elementos y características de la religiosidad del indio confirma su aptitud y vocación de estudioso, que su limitación previa del empleo de la palabra "panteísmo" peca de arbitraria. Por mi parte, creo que queda claramente expresado que atribuyo al indio del Tawantinsuyo **sentimiento** panteísta y no una **filosofía** panteísta». (Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 2007 [1928], p. 165). Resulta llamativo, además, que Mariátegui no comente acerca de las afirmaciones de la carencia de cultura del indígena que hace Peralta.

cultural, así como también la importancia de la modernidad para establecer el orden requerido para una sociedad revolucionada: «El indio (…) captando las primicias ideológicas del siglo, irá alejándose cada vez más de toda concepción panteísta». De este modo, podemos entender cuál es la orientación que tiene Antero Peralta como líder de Los zurdos y director de la revista *Chirapu* acerca de la sociedad indoamericana que la vanguardia de las periferias internas quiere construir a inicios del siglo XX. Esta concepción sobre el neoindianismo siguió desarrollándose en las páginas de la revista, esta vez a través de nuevas voces y de nuevos conceptos que continuaron nutriendo el debate entre la comunidad letrada del campo de producción cultural.

3.3.2. Variaciones y polémicas del neoindianismo en *Chirapu*

El primer número de la revista aparece con el rótulo de «Órgano del grupo "Los zurdos"», como un sello de autenticidad. Como hemos mencionado antes, las revistas son los medios de expresión de las formaciones intelectuales durante la década del veinte. En ese sentido, es posible inferir, a través del nombre, las directrices ideológicas de la agrupación: Los zurdos es el nombre clave para una organización de artistas e intelectuales que pertenecieron a las células aprista y socialista, unidos mediante relaciones tensionales en un momento que sería clave para el devenir social de la clase política en el país. En sus páginas se encontraban anuncios como el siguiente: «Oiga: La entrada a las columnas de "Chirapu", es gratis siempre que pase con el pie izquierdo». Estas nociones, además de las observaciones realizadas en el apartado anterior sobre la concepción del vanguardismo de Antero Peralta, nos permitirán ahondar en la propuesta editorial de la publicación.

Chirapu se presenta en su primer número con un rótulo adicional: Arte – cultura. Esta precisión es importante en la medida de que tal subtítulo desaparece en sus últimos números. Si

bien la presencia de ambos sustantivos en la portada delimita el rango de acción de las primeras ediciones de la revista, las relaciones desarrolladas en el campo literario y político son las responsables, como incidiremos más adelante, de su repentina desaparición y, más bien, las propiciadoras de una apertura en los intereses de la publicación y en las líneas de debate que se generaron en ella. De allí que mantengamos una lectura amplia del fenómeno cultural y político con respecto a las publicaciones de la revista.

En la portada del primer número, además, figura el único texto manifestario del grupo Los zurdos, titulado «Chirapu», en el que se plantean los lineamientos sobre los que surge la revista. De allí que nos interese comentarlo para entender de mejor manera la postura neoindianista que sostiene esta publicación. Es importante apreciar que no se presenta solo en su manifestación verbal, sino que también incluye una xilografía de Víctor Martínez Málaga que la complementa visualmente. Es importante señalar que esta idea de complementariedad se desarrolla en gran manera en la estética de la vanguardia del puneña: así, encontramos esto en las páginas del *Boletín Titikaka* o en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta.

El texto nos sitúa en un lugar y ambiente específicos: en los Andes, sombríos, taciturnos y melancólicos. Se anuncia una llovizna precedida de nubarradas, rayos y truenos. De pronto, aparece un indio de alma lúgubre, un *auki*[22] de las punas, pastoreando llamas. La escena se detiene cuando fija su mirada en oriente, mientras atiza el fuego que le sirve para iluminar el camino y procede a quitarse el chullo. Hasta este momento de la narración, Los zurdos están describiendo cuál es el panorama ante el que se enfrentan. Enmarcan su lugar de enunciación y

[22] En las notas de traducción que Antero Peralta añade en el poema «Sursum Corda, Churata» (abril de 1928), señala que auki es un «indio viejo que, generalmente, hace el papel de augur» (p. 6). El augur es, según la RAE, «persona que vaticina», por lo que la visión que tiene no será una casualidad.

también su lugar de acción: los Andes, por lo que todas sus acciones y beligerancias deben ser leídas desde allí. Además, tanto el ambiente como el sujeto, quizá como rezago determinista, están sumidos en una tristeza magnética.

Retomando la narración, volvemos al *auki*, que continúa contemplando absorto el oriente. El texto ofrece dos opciones sobre qué podría ser aquello observado: «El nirvana? Quizá. Pero el auki saluda a un mensaje de los dioses». Esta mención al nirvana nos retrae hacia el ensayo que Antero Peralta publica en *Amauta*, «El indio no es panteísta», en el cual señala que el indio asume una actividad contemplativa en busca de la ausencia del dolor en el arcoíris, por ejemplo. Sin embargo, el autor se decanta por otra opción que terminará siendo también el mismo fenómeno, pero alejado ya de una visión panteísta para ser solo un emisario del porvenir: «al chirapu, ¡al chirapu! Al arco iris». Este fenómeno que encarnará en la revista se configura como la panacea ante el ambiente lúgubre que envuelve al indio taciturno. El chirapu es «la fuente de inspiración del arte indígena», «la fuente de la cultura» y, sobre todo, «la anunciación de las tempestades»: es, por lo tanto, un principio fundamental que, al ser hallado y reivindicado, provocará un remezón que sacará al Ande de su aletargamiento. La revista es, por tanto, un aviso, un anuncio de este movimiento social y cultural en pro del indio, con lo que asumen a la vez una actitud ilustrada, otorgada a ellos por los «PROTECTORES», frente a la pasividad de sus destinatarios. Pero también lo afirman buscando en las raíces indígenas el principio cultural que les regirá como parte de su propuesta de arte nuevo. En otras palabras, es una toma de posición por el neoindianismo.

Esta idea es retomada por Martínez Málaga en la madera que acompaña al manifiesto [ver Anexo 2]. En ella, podemos apreciar en un primer plano a un indio con chullo mirando el

horizonte y atizando un farol; en un plano intermedio aparece el arcoíris, como anunciador del porvenir, según se describe en el manifiesto; y en un tercer plano, de fondo, una figura luminosa: el sol como metáfora del porvenir, más allá del mundo tenebroso en el que se encuentra inserto. Como vemos en estos discursos complementarios (visual y textual), la prédica ilustrada se mantiene aún en las puertas de la tercera década del siglo XX y presenta remanentes decimonónicos en abierto diálogo con la novedad ideológica y estética del vanguardismo, todo esto desde los Andes peruanos.

Como vemos, los planteamientos de la revista en su línea editorial proponen aspectos similares a los de intelectuales como Uriel García. *Chirapu*, en el desarrollo de sus números, servirá de plataforma de modelación de la idea del neoindianismo para distintos artistas de las periferias internas. Si observamos el panorama general del campo literario, la revista surge en un espacio conflictivo en el que las voces conservadoras o hegemónicas tienen tribunas de difusión aseguradas. Así, Víctor Romero en «Acotaciones a la prensa criolla» (1928a) menciona como sus críticos a «un amarillo cronista local» y a un «sacristán de sarga burda». Por otro lado, en el número 6 de *Chirapu*, Antero Peralta responde un artículo de José Luis Villanueva, «El arte nuevo», publicado en la revista *Escocia* en abril de 1928, en el cual cuestiona la estética vanguardista. Frente a ello, el primer número de la revista servirá de detonador para visibilizar las distintas posturas presentes en el campo.

En la segunda página, Antero Peralta presenta un texto manifestario que intensifica los postulados estéticos que Los zurdos habían esbozado en «Chirapu»: «El uno y vario del arte vanguardista» (1928a). Este breve texto presenta una disposición gráfica similar a la de «Indoamericanismo estético» del *Boletín Titikaka*. En este caso, destaca mediante recuadros dos

ideas principales: la raza del nuevo sujeto y la materia prima del nuevo arte. El auditorio al que se dirige Peralta, además, es diferente al tradicional de los textos literarios: «oiga transeunte: deténgase. Quiero descargarle una andanada de palabras. Présteme orejas.» (p. 2). En este caso, el escrito está dirigido a un sujeto no especializado, al hombre común, al que transita el día a día; y, en esa línea, su manifiesto será breve, puntual pero contundente, con la capacidad de captar la intención de cambio de su autor.

El director de *Chirapu* considera que la época en la que se sitúan implica un cambio a nivel ideológico y artístico. Nelson Osorio (1981) ha explicado que estos cambios, a nivel latinoamericano, se manifiestan en los niveles económico, con la integración de los países de la región al sistema del imperialismo norteamericano; social, debido al crecimiento de los sectores urbanos y proletarios; y político, por la presencia de los movimientos antioligárquicos, reformistas, populistas y la incorporación a la lucha de la clase media y del proletariado. En ese sentido, para el arequipeño, la vivencia de estos cambios implicará una variación radical en la postura estética de los intelectuales y artistas vanguardistas. La producción artística total «busca el sustento, no ya en la tradición clásica, sino en lo profundo de las profundidades humanas y geoanímicas» (p. 2). Con esta expresión, el autor manifiesta una ruptura con la tradición, es decir, todo lo que existía antes de ellos, con la finalidad de cambiar el lugar de origen de su propuesta de estética nueva: el sentir de la raza indoamericana.

Mediante esta propuesta, intentará territorializar la estética de la vanguardia en el espacio de las periferias internas: «NUESTRAS EXPRESIONES», «NUESTRA ESTÉTICA» se forjarán mediante una vinculación con «nuestra sensibilidad». Esto, además, implicará que se establezca una diferenciación con la producción vanguardista europea: «Forcemos el motor de

nuestras inquietudes para volar, *ala con ala*, con las escuadrillas vanguardistas» (nuestras cursivas). No refiere imitar el actuar de las corrientes que los precedieron, sino de emparejarse, de manifestar igual nivel de altura, de capacidad y de calidad. Para ello, le será necesario, si no formular, sí reivindicar a un nuevo sujeto.

Añade en el texto: «Releguemos lo simiesco al simio y formemos NUESTRA ESTÉTICA, con el barro de nuestro suelo y el aliento de nuestra raza». La no imitación del arte occidental requiere de la búsqueda de lo fundamental del hombre indoamericano. Así, especifica para los lectores: «La raza tahuantisuyana de hoy, se entiende, constituida por la amalgama de indios, cholos y blancos nativos que comulgan con el nuevo espíritu del *neoindianismo*» (nuestras cursivas). Recordemos que Uriel García concebía al neoindio como al mestizo, ubicado al justo medio de dos razas que no pueden identificar al sujeto indoamericano: «Ni lo incaico romántico puede ser la única ejemplaridad de nacionalismo ni la influencia española ha de considerarse como el elemento más valioso en el proceso creador del espíritu americano» (1927a). Ya en «Indoamericanismo estético», Antero Peralta había manifestado su inconformidad con la valía del indio y, más bien, reivindicaba el rol protagónico para el neoindio. Es así que, en este texto en *Chirapu*, propone definitivamente al nuevo indio, es decir, a los intelectuales indigenistas de las periferias internas como la única raza legítima del área andina para este momento vanguardista.

Por otro lado, Peralta se vale de la metáfora del «uno i vario» para identificar un siguiente problema, luego de haber resuelto el del sujeto: «El vanguardismo, fíjese, en espíritu es uno, pero, en función es vario». En otros términos, el arte de la época encontrará la unidad en la búsqueda de la justicia social, línea transversal para todos los movimientos de izquierda, pero

se diversificará –la «floración multiforme»– en sus distintas manifestaciones: poesía, narrativa, ensayo, diatriba, polémica, etc. Sin embargo, necesita aclarar que su intención no es caer en el error de «el arte por el arte», sino de construir nuevas formas a partir «del intelecto y los nuevos motivos», que en este caso se vinculan a las propuestas de los neoindios, los nuevos sujetos culturales que perfilarán la sociedad de las periferias internas a través de su trabajo intelectual.

De este modo, Antero Peralta ha legitimado un nuevo agente en el campo a partir de su escrito y su aprobación en un órgano de difusión como *Chirapu*. Esto permitirá abrir las puertas –o ampliarlas– para diferentes actores intelectuales o propuestas estéticas que no hallaban cabida en un medio controlado por la élite hegemónica. De allí que termine el texto con una diferenciación muy clara a niveles generacionales, pero también de códigos culturales: «Ahora, amigo, si no está conmigo es que me escucha desde el ayer». Esta sentencia posibilitará establecer bandos en el campo cultural, pero también en un espacio mucho más delimitado como lo es su revista.

En el mismo primer número, escribe Armando Rivera «Hacia la nueva fé. Pródromos» (1928). El término «pródromo» señala un malestar previo a la aparición de la enfermedad. En ese sentido, el autor buscará identificar los factores que germinan la «filosofía asaz negativa» de los jóvenes indoamericanos de la época. Señala dos razones: el desprecio a lo nativo o vernacular y la implantación de un patrón europeo en su educación. Frente a lo primero, dice que el desprestigio de las dos razas (el indio y el español) no deberían ser mayor problema, puesto que estas, «amasadas durante medio milenio» germinaron al neoindio, «representativo de la América de hoy y el realizador de sus mejores empresas en el Futuro» (p. 4). Este sujeto es quien impulsará el proyecto de diferenciación frente a la cultura europea, pues es el único

capacitado para hacerlo. Esto pone de relieve que el rol del neoindio no es únicamente para el momento contemporáneo, sino que implica un alcance temporal indefinido: la cultura neoindia no es transitoria, sino que permanecerá y trascenderá frente al avance imperialista.

Si bien los jóvenes de *Chirapu* y los vanguardistas de las periferias internas, bajo la influencia de las doctrinas comunistas y apristas, pretendían un afán contra el imperialismo norteamericano, las cuestiones idiomáticas les alertaron de un conflicto intercontinental. En abril de 1927, en *La Gaceta Literaria* de Madrid se presentó el artículo «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» (2009). En este texto, los españoles plantean la problemática relación entre ellos y los países americanos, empezando por la denominación del conjunto continental: Hispanoamérica o Latinoamérica no toman en cuenta los estrechos vínculos lingüísticos que unen a estos países, por lo que proponen el nombre de América hispanoparlante. Pero es más importante el rol que Madrid juega para estos lugares geográficos y culturales: esta ciudad es «el más certero punto meridiano» entre América y España, por lo que se propone como el meridiano intelectual por el que los americanos, culturalmente, deberían pasar necesariamente.

Como menciona Gabriela García Cedro (2009), concebir a Madrid como un meridiano era una forma de subordinación imperialista en perjuicio de los países de América Latina. Añade que esta propuesta «cuestionaba la autonomía lingüística, cultural y hasta económica (en términos de mercado) pero, fundamentalmente, su aceptación sesgaba la posibilidad de fundar nuestra literatura» (p. 274). Ante ello, la voz que más resonó fue la de la revista *Martín Fierro* en Argentina. En ella, autores como Raúl Scalabrini Ortiz, Pablo Rojas Paz, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, entre otros, expresaron una «voluntad aunada contra esta propuesta» (p. 271).

Borges señalaba en su respuesta que «Madrid no nos entiende» y que «[n]i en Montevideo ni en Buenos Aires –que yo sepa– hay simpatía hispánica» (2009). Es decir, el interés antihispánico se expresaba a través de una resistencia frente a una nueva ofensiva del imperialismo europeo. En ese contexto, *Chirapu* se suma al coro de voces que repudian el actuar de *La Gaceta Literaria* con el texto «Martín Fierro versus Gaceta Literaria» de Segundo Núñez Valdivia (1928).

La revista arequipeña intenta insertarse, de este modo, en la polémica suscitada a gran escala; sin embargo, el texto no recibe alguna respuesta y tampoco llega a generar vínculos con la coalición hispanoamericana. A pesar de esto, la presencia en el segundo número nos permite esclarecer la posición que asume la publicación con respecto a las políticas imperialistas del momento, específicamente en el ámbito cultural. En la primera parte del texto, Segundo Núñez realiza un resumen de lo sucedido para que los lectores se familiaricen con la problemática continental. Allí enfatiza en que esta es una «rancia idea imperialista» por el cariz de superioridad intelectual que España manifiesta sobre los americanos y, por esto, contesta: «Por tercera vez América se presentaba fácil a la conquista. Antes se impuso el rey, luego el inquisidor. Ahora los intelectuales pretendieron hacer lo propio» (p. 6).

En un segundo momento, Núñez comenta los impactos de la pretensión española en la sociedad cultural americana, especialmente desde el proceso de búsqueda de la tradición literaria por la que atravesaba el continente. Al respecto de nuestro país, señala: «Nosotros, buscando en el rico archivo de lo nuestro, nos encontraremos también. Cuestión de tiempo» (p. 6). Es decir, la construcción de una tradición propia se realizará de manera diferenciada a las escuadras europeas y a través del reconocimiento de un pasado común (el «archivo») y territorializado

(«lo nuestro»). Entonces, la postura neoindianista, asumida por la revista, recalcará su énfasis en un antiimperialismo hispanista, además del norteamericano, como parte de su proyecto total.

Sin embargo, este énfasis cultural será cuestionado en dos artículos claves para la definición editorial de la revista *Chirapu*. En el segundo número de la revista, Rómulo Meneses[23], exiliado en Bolivia, envía el escrito «Ismos, partos i disciplinas» (1928b). El texto es importante porque permitirá, en primer lugar, considerar las perspectivas críticas que el vanguardismo generó en las zonas de las periferias internas y, en segundo lugar, por considerar las posturas divergentes acerca de este movimiento desde el interior de las izquierdas revolucionarias de la época. En ese sentido, entendemos a este movimiento intelectual como un conglomerado heterogéneo de posturas críticas y, sobre todo, divergentes entre sí cuyo punto de unidad se encuentra en la búsqueda de la «justicia social».

En el texto, Rómulo Meneses explicita su conocimiento sobre la situación ideológica del momento. Para este autor, la época, a nivel global, se sumerge en un «reformismo integral», un viraje en el modo de concebir el mundo, especialmente desde dos posturas: la económica y la espiritual. A nivel continental, «nos hemos empeñado en conocer el espiritual» y, en el Perú, la cuestión ha derivado en el aspecto poético. Este señalamiento quiere incidir en lo vano y fútil del desarrollo vanguardista en nuestro país, en desmedro de las distintas realidades en América.

[23] Acerca del arequipeño Rómulo Meneses, el historiador Daniel Parodi (2011) indica determinados hechos biográficos que nos ayudarán a comprender de mejor manera la postura que adopta en este artículo. Inicia su actividad revolucionaria desde muy joven, pues a los 17 años es encarcelado debido a las jornadas por las ocho horas laborales. En 1923 es escogido dirigente en Arequipa de la Universidad Popular Manuel González Prada. Debido a su filiación partidaria, es exiliado por Augusto B. Leguía a La Paz, Bolivia, en 1927, donde funda la primera célula aprista. Desde allí escribe el texto que aparece en *Chirapu*. En 1928, también desde La Paz, escribe a José Carlos Mariátegui: «En La Paz, habemos ya un regular número de desterrados. Puedo afirmarle que la izquierda en La Paz, está representada por el elemento peruano […]. En el Altiplano la izquierda está desprestigiada por su insipiencia, su reducida interpretación del izquierdismo y un espíritu de polemismo aldeano sobre el matiz del prójimo, insoportable» (Meneses, 1928a).

La crítica de Meneses sobre el movimiento vanguardista –término con el que se refiere al actuar literario y revolucionario de los artistas e intelectuales– radica en dos aspectos complementarios: es un fenómeno imitativo de la europea y pierde de vista el factor más importante para el desarrollo de una sociedad, es decir, el económico.

Con respecto al primero de ellos, es una crítica que se extendió por diversos autores, entre ellos César Vallejo en su ensayo «Poesía nueva». Para Meneses, el vanguardismo peruano es un producto de las «interpretaciones simias de los *ismos* del curioso decadentismo literario», pues este movimiento no fue impulsado desde aquí, sino que fue traído «de la mano por otros pueblos mayores». De allí que los autores nacionales «tratamos de repetir lo que dicen otras experiencias revolucionarias extranjeras» (p. 3). Esta imitación «simiesca» conlleva a un efecto perjudicial para nuestros países americanos, el cual está sintetizado en el título: en los momentos en que se realiza el «parto» de una nueva sociedad, la inutilidad de los ismos vanguardistas, por la falta de una disciplina económica, dificultará el futuro de la misma.

En esta línea, la crítica de Meneses incide en gran manera en el aspecto económico. «Si como contamos valores de vanguardismo literario tuviésemos una izquierda preparada en arduas disciplinas económicas», señala, «posiblemente esta época de tan difíciles problemas no sufriría tanto para un parto incierto i doloroso» (p. 3). Una nueva sociedad necesita un sustento sólido, y si este no se encuentra en la creación artística debido a su carácter imitativo, tampoco lo hallará en el económico, lo que generará un caos por la improvisación del movimiento vanguardista y revolucionario. El interés de Meneses es fortalecer a la escuadra de izquierda en la que él también milita, pues está comprometido con los cambios enarbolados por el APRA. Por ello, realiza un llamado al retomar la idea planteada en el título: «Cuando la mujer siente agitarse en

la nobleza de su seno la fecunda gestación de una vida nueva no se detiene a *rumiar el recuerdo del pasado deleite*, sino que se apresta, pensando en el destino del nuevo ser, a protegerle de la intemperie i el hambre. Previene» (nuestras cursivas, p. 3). Para este autor, es impensable construir un futuro si nos empecinamos en reflexionar sobre el pasado, más aún en un momento en el que la nueva sociedad está a punto de construirse.

La colaboración de Rómulo Meneses en el segundo número puede entenderse como un cuestionamiento temprano a una revista joven con el interés de que replantee sus rumbos y reconsidere los postulados que presentó en su publicación inaugural, la cual evidenciaba una postura neoindianista desde el factor cultural, sobre todo. El arequipeño exiliado en Bolivia culmina con una exhortación que tendrá repercusiones en los siguientes números de *Chirapu*:

> [T]an dedicados estuvimos a componer versos y seguir el rastro de las sensibilidades literarias de otras partes. De ésto que ahora, desorbitados ante las arcas vacías, las riquezas perdidas, el subsuelo ajeno i la casa hipotecada, nuestra América debata sus temeridades bajo el peligro neo-Sajón […]. Urge restablecer el equilibrio *agrupándonos en convicciones de auténtica izquierda*, rectificar los viejos caminos reconcentrándonos en el estudio solícito. (Meneses, 1928b, p. 3; nuestras cursivas)

De acuerdo a sus planteamientos, una «auténtica izquierda» no es la que pierde el tiempo en versos imitativos ni en reflexiones pasatistas, sino aquella que considera los principios necesarios para lograr plantear su objetivo de justicia social. *Chirapu* aún puede rectificar el camino.

Con una expresión similar termina su artículo «El rinrorranguismo indigenista»[24] (1928) Jorge Núñez Valdivia: «La lógica histórica exige contraponer a un plan capitalista exhausto, un socialismo organicista» (p. 3). No un socialismo improvisado ni «incipiente y estólido», sino

[24] El adjetivo correcto es "ringorrango" el cual, según la RAE, tiene como una de sus acepciones "adorno superfluo y extravagante".

uno que esté inspirado por la auténtica izquierda. En este texto, Núñez no se refiere a la vanguardia, pero sí al movimiento indigenista, al cual califica como moda, es decir, un momento pasajero en el devenir de la época. Es, además, un escrito mucho más virulento frente a los escritores y que incide, también, en la cuestión económica como base fundamental, pero no desarrollada, para la nueva sociedad.

Núñez Valdivia dirige su crítica a un sector específico: intelectuales y sus revistas. Estos, señala, se dedican a un panfletarismo «afectadamente retórico, inútil», son solo «glosadores de la miseria del indio». La moda, añade, se manifiesta en que «en la actualidad, toda revista juvenil debe forzosamente llevar como título una palabra queshua» (p. 2). En este criterio, se encuentra inserta *Chirapu*. Frente a la presencia desbordante de estos retóricos indigenistas, el autor recalca la necesidad de protagonismo del «sociólogo, el economista que plantee POLITICAMENTE» el problema indígena. En otros términos, la literatura indigenista planteada hasta el momento no aborda las cuestiones políticas que debiera para contribuir con la cuota revolucionaria.

En su análisis del contexto de las publicaciones del momento, este autor considera que únicamente *Amauta* de José Carlos Mariátegui cumple con este criterio, especialmente al incluir la sección de «La vida económica». Es importante reparar en que este aspecto, según Núñez, le otorga una validez universal. En cambio, *La Sierra*, debido a su dedicación al tema peruano, y la inclusión de textos «sin orientación científica», es una publicación localista, de «sello más peruanista».

Además, al igual que sucede con el ensayo de Rómulo Meneses, Núñez Valdivia, como miembro de la célula aprista e interesado en el compromiso de las huestes revolucionarias,

aconseja a la publicación de Los zurdos: «*Chirapu* debe, con criterio más actual, ocuparse del esclarecimiento del problema económico de Arequipa, de la oposición histórica entre la sierra y la costa, del estudio de nuestra pedagogía» (p. 2). En este caso es determinante: si la revista quiere diferenciarse de las corrientes indigenistas inútiles, deberá concentrar sus páginas en una contribución económica.

Esto es lo que, principalmente, le critica al *Boletín Titikaka* y a su director, Gamaliel Churata. Luego de señalar que esta publicación «carece casi totalmente de importancia en el movimiento indigenista de nuestros días», procede a describir las etapas por las que pasó: de comentarista elogioso del poemario *Ande*, difusor de la literatura vanguardista después, terminó convertido en «vocero [de] la inactual reforma de nuestra ortografía», refiriéndose a la propuesta de Chuquiwanka Ayulo. A diferencia de *Amauta*, en el *Boletín Titikaka* no encontramos estudios económicos y, con poca frecuencia, estudios sociológicos como lo espera Núñez. En ese sentido, para el crítico, la publicación se suma al grupo de revistas retóricas y sin importancia. Culmina Núñez con un mensaje específico: «Nuestra época, compañero Churata, demanda una reforma más de fondo, económica y no meramente apariencial» (p. 2). El boletín, así como los intelectuales detrás de su difusión y preparación, son acusados de una actividad superficial, sin ningún aporte relevante para el momento revolucionario. De este modo, a través de esta referencia directa, el debate incluye un contendiente más en las páginas de *Chirapu*.

El texto de Núñez tiene una «réplica» que aparece en la revista *Kuntur* (2015) de Sicuani. El ensayo-misiva «Indigenistas e indigentes», firmado por José Z. Portugal, está dirigido al «Amigo don Jorge E. Núñez Valdivia» y manifiesta una respuesta ambivalente a lo que el polemista mencionó en su «Rinrorranguismo…»: «Respecto al "Anunciador de la Editorial

Kuntur", no consigna todavía algo que interese nuestra atención» (p. 2). Lo escrito por Portugal intenta acrecentar la polémica; sin embargo, concuerda con lo planteado por Núñez e incluso anula todo valor a su misma revista:

> no hai para que buscar nada del asunto i su solución en nada impreso, toda vez que, ya lo he dicho más adelante, es el solo indio el que tiene que resolverlo, i las cosas impresas como en el caso de los Peralta i el mío, fuera de todo cacareo indigenista, no son otra cosa que formas de bombo cuando no hai una segunda persona capaz honradamente de hacerlo (Portugal, 2015).

Esta afirmación resulta llamativa, por cuanto al inicio advertía que «si en mis palabras encuentra usted alguna que le suene demasiado fuerte, crea que no es otra cosa que el calor i el fervor que siempre pongo en estas cosas». Además, lo es por la cordialidad en el trato que *Kuntur* manifestó en sus páginas con producciones como el *Boletín Titikaka* o la misma *Chirapu*. A pesar del poco aporte que realiza este texto en la polémica suscitada, es más importante rescatar el alcance que tuvo en más ciudades de las periferias internas.

3.3.3. La «Ortografía neoindia» y la revolución integral: afirmación vanguardista de Los zurdos en *Chirapu*

El malestar generado por los cuestionamientos acerca de la falta de interés en una doctrina económica no se hizo menos evidente en las páginas de la revista. En sus «Seis microscópicas bailables» (1928b), Víctor Romero da cuenta del interés de la juventud arequipeña en que esto se realice con más ímpetu: «Hasta hoy, suma una veintena la serie de muchachos que nos instan a plantear en CHIRAPU urgentes problemas económicos i sociales ofreciéndonos, desinteresadamente, su aporte científico» (p. 6). Esta cita informa, por un lado, del alcance de la lectoría de los primeros números de la publicación y, por el otro, de la orientación que para los jóvenes revolucionarios debía tener una revista que se asume de izquierda.

Si bien la invitación es planteada por Romero, aunque con resquemor, no existen publicaciones de este tipo en los siguientes números. Esto se debe, al pareceer, a que no cumplían con los requisitos propuestos: «Una sola advertencia: el exordio i la hojarasca-en los asuntos que se expongan – e s t á n terminantemente PROSCRITOS en CHIRAPU. Ya que el mal es fulminante cuanto más rápido se aplique el cauterio, mejor.» (pp. 6-7). Lo aquí mencionado no significa que el hecho dejó de tener importancia, sino que adquirió un tono más agresivo en cuanto a la respuesta que el núcleo intelectual de la revista realizó.

Es Víctor Romero, también, quien ante los ataques recibidos marcará en un primer instante los lineamientos por los que avanzará la revista, en su artículo «Acotaciones a la prensa criolla (A propósito de la Ortografía Indoamericana de Choquehuanca Ayulo, Palacios y otros)» (1928a) menciona que: «CHIRAPU en pobres hojas de "papel corriente" […], lapidará con su verbo admonitorio infinitas lacras convencionales, hasta hacerlas vibrar a tono con la última pulsación cósmica» (p. 5). Pero, ¿a quiénes incluye en estas «infinitas lacras convencionales»? Se refiere a aquellos que invalidan la propuesta de reforma del lenguaje de Francisco Chuquiwanka Ayulo, la Ortografía indoamericana.

Al referirnos a la propuesta de Chuquiwanka y Palacios, hemos comentado la lectura de investigadoras como Cynthia Vich (1996) o Elizabeth Monasterios (2015). Si bien coincidimos con esta última en el hecho de que iniciativas como estas son «elaboraciones intelectuales que difícilmente logran trascender el ámbito específico del campo intelectual» (p. 27), queremos discutir la lectura de que la Ortografía indoamericana es «un intento aislado y marginal dentro del propio *Boletín* [*Titikaka*]» (p. 24). De este modo, comentaremos cómo en *Chirapu* se ejecuta

la ampliación del debate iniciado en las páginas de la revista puneña y qué implicancias tuvo esta con relación al concepto del neoindianismo y la conformación del campo literario.

Volviendo a las «Acotaciones a la prensa criolla», observamos que Víctor Romero es el primero que vincula la propuesta de Chuquiwanka con el concepto desarrollado por Uriel García al referirse a ella como «la ortografía neoindia». El autor señala que esta es recibida despreciativamente porque «invade dominios» al insertar los «fonemas nativos» en el lenguaje «oficial» del momento, o sea, el español. Para él, la Ortografía indoamericana, al ser formulada a través de fundamentos científicos, permite a sus usuarios «adoptar una preceptiva más *humana* que nos permita escribir como hablamos y hablar como pensamos» (p. 5, cursivas del autor). Es importante observar cómo mediante este texto, Romero se coloca a sí mismo dentro del «nosotros», es decir, como un beneficiario del proyecto. En ese sentido, y como miembro íntegro de Los zurdos, tendrá la potestad de defender esta lengua a través de la línea editorial de la revista.

En el cuarto número de *Chirapu*, Víctor Romero (1928c) vuelve a enfatizar en la importancia de este tema para la época. Esta vez lo hace mediante el comentario preliminar a una carta de Gamaliel Churata dirigida a Antero Peralta, a propósito del texto «El rinrorranguismo indigenista». Allí, Romero señala: «Problemas de tal trascendencia sólo pueden ser tratados con sano ardimiento por hombres que como Churata forjan situaciones históricas con un hondo sentido reivindicacionista». La idea de «trascendencia» nos indica cuán vital resulta este tema en el núcleo intelectual de Los zurdos, así como el reivindicacionismo que se le atribuye a Churata y que se adopta por extensión para todos ellos.

En «Fragmentos de una carta» (1928c), Gamaliel Churata sostiene una idea transversal frente a la postura de Jorge Núñez: «En política, compañero, todo o nada…… Eso es revolucionar—re evolucionar» (p. 6). En primer lugar, arguye que el problema tratado es político y, por tanto, implica condiciones determinadas para el proyecto revolucionario en el que las izquierdas de las periferias internas están colaborando. En segundo lugar, esto conlleva a un reconocimiento de que «nuestro problema continental es múltiple i afecta tanto a la economía como al arte» (p. 4). En ese sentido, la estrategia de Churata consiste en equilibrar la importancia del arte y de la economía, ambos como fenómenos internos de la política revolucionaria que regirá esta nueva sociedad anhelada.

La tendencia a la no exclusión ni a la subordinación del arte encara la propuesta de Rómulo Meneses y la de Jorge Núñez Valdivia, quienes pretendían otorgar un valor sobredimensionado a la economía en desmedro de la producción artística y literaria. La calificación de inútil o retoricista descalificaba a pensadores como Gamaliel Churata o al grupo Orkopata en Puno y a Los zurdos en Arequipa. Por esto era tan importante defender el proyecto de la Ortografía indoamericana, pues permitía la adopción de un alfabeto propio a la clase intelectual.

Churata concibe una revolución integral que descolonice los niveles económicos, sociales, pero también los culturales que «nos ligan a España». Por ello, añade, la aparición de los postulados de Chuquiwanka en el *Boletín Titikaka* forman parte de un debate en desarrollo y no culminado, como lo quiere hacer ver Núñez. En ese sentido, no cree «definitivo lo hecho por Chuqiwanca», pero sí le parece que forma parte de un movimiento «revolucionario i profundamente revolucionario»: es decir, si la reforma ortográfica propuesta por estos

intelectuales plantea una desligazón de la herencia hispana, con intereses neocoloniales y de la que reniegan incluso los martinfierristas, ¿cómo puede ser posible que esta tenga «trascendencia histórica, pedagógica i estética i no ha de tenerla económica?» (p. 4).

De este modo, Churata deja en claro que «los literatos [no] están de más en el momento actual», con lo que logra reconfigurar, al menos dentro de los lineamientos de Los zurdos y de las páginas de *Chirapu*, la importancia de una renovación/revolución artística y cultural a la vez que social. Es imposible, continúa, plantear una reforma de la sociedad solo a través de la doctrina económica mientras se mantiene una apariencia ortográfica europea, esto porque «por la palabra se conoce la dirección del espíritu». En ese sentido, no es coherente plantear un cambio parcial: «También estéticamente estamos revolucionando» (p. 6).

La defensa establecida por Churata no se limita a una explicación ensayística, sino que se extiende a una práctica poética en las páginas de *Chirapu*. En esta revista aparecen dos poemas del autor mencionado en los que se utilizan los lineamientos de la Ortografía indoamericana y los postulados de la concepción andina del Ahayu-watan y el Chullpa-tullu[25] establecidas por él mismo. Además, ambos implican una renovación ideológica frente a los conceptos de vida/muerte concebidos en Occidente, pues precisan el establecimiento de un proceso vivencial de tres etapas: la descorporeización, la persistencia del recuerdo y el retorno

[25] Para entender estos poemas, es necesario reparar en las categorías del *Ahayu-watan* y el *chullpa-tullu*. Sobre la primera, Mauro Mamani (2015) señala que es «una filosofía del estar, por lo que es imposible irse cuando uno está, en tanto están en un pasado que no pasa, un tiempo siempre actual pero con sustancia de un pasado vivo» (p. 117). Con respecto a la segunda, el mismo Churata en su «Guión lexicográfico» en *El pez de oro* (2012) lo define, a partir del Ahayu-watan, como «el esqueleto, mas el esqueleto vivo». Es decir, la supresión de la muerte. En ese sentido, si el «hombre deja de respirar, pierde las facultades digestivas, de movimiento, y finalmente queda yerto en un ataúd de cuatro planchas» no implica la desaparición del mismo en este mundo, sino que «está más vivo que nunca; porque se está vivo en el corazón, en los oídos, en el paladar, en el hígado, en el cerebro, de las personas que, realmente, nos amaron» (Churata, 2014: 215). Para un análisis más detallado de los conceptos y de los poemas, revisar Hurtado Lazo (2020a).

para la permanencia en este mundo (Hurtado, 2020a). En ese sentido, el primer poema revela una estructura de fondo y forma distinta para un lector acostumbrado a la literatura hegemónica.

El poema «Epopeya del qe buelbe» (1928a) aparece en el primer número de *Chirapu* y presenta rasgos que lo vinculan a la pérdida de su hijo Teófano. Reproducimos el poema en su integridad:

Epopeya del qe buelbe

Teofano ña quitmunkaña
tambyen mi braso se ajito
llena de amor bibro mi qarne
dije mis palabras
mi oydo se alegro

nada mas fwerte que su jesto
nada mas noble qe su vos
nada mas blanco qe su jubilo
ni mas destelloso
qe el derroche de estrellas
en el silenyo de su peregrinasyon

yo le e visto junto al fwego del sol
le e toqado en la syerra
segi los rritmos de su pisada astral

mis sentidos le persigen qomo sinqo lebreles

SE PONE SORDO Y ORONDO EL PLANETA DE QONTENERLO

tanto le pesa asi los silbos matinales

qomo el pesar de mis parpados

esta en mi aora

byene sonando en su qaraqol antiwo

¡lo beo!

¡lo beo!

¡lo beo!

mi sensible entusyasmo lo absorbe

qomo un timido tremor de qwerdas

se diluye en armonya ipnotiqa

no le ban a nombrar nunqa mis labyos

pero lo syento qe se aserqa

¿de su apostura melodyosa

nadye qonserba algun recwerdo?

ESTA EN EL BISEPS ¡se alegra! ¡tyene ambre!

i esta brutalidad qe perfora mi qanto

¿NO ES DE EL?

Qomo tengo el deber de rrendirle omenaje

Mi plebeyo instrumento se rrinde a su majsima dimensyon

una parte de su ser late en mi qanto

todo yo enbwelto en lus sernida i trabajada

Soy el ultimo rrinqon de su palabra

I ESTOY DE PYE

mirando insomne la distansya veo qe se anunsya

u n r r e s p l a n d o r

La lectura del poema evidencia un predominio de la renovación ortográfica de Chuquiwanka Ayulo, pero también esta se vincula estrechamente con el plano del contenido, pues, como hemos mencionado, allí se postula la filosofía del *chullpa-tullu*. En ese sentido, Churata destaca el carácter permanente de la propuesta lingüística: «La ortografía indoamericana de chuqiwanka viene del INKARIO que no es reversible sino inmanente» (1927). Esto no quiere decir que Churata enarbola un pasado entrañable al cual regresar, sino que este permanece en nuestro presente. Por lo tanto, la Ortografía indoamericana se sustenta en el mismo principio.

Este poema se divide en tres momentos que expresan las etapas del *ahayu-watan*. El primero nos presenta a Teófano, caracterizado como un ser iluminado, de características positivas y que retorna al espacio de la voz lírica ante su llamado. En un segundo momento, se presenta la fusión entre este sujeto y Teófano, pues ambos comparten la misma célula genésica (Churata, 2012). Por último, en un tercer momento, se concreta esta unión entre ambos, con lo que se construye una dependencia física, emotiva y sentimental.

> Esta pervivencia en el recuerdo supone una continuidad del presente, es decir, que el "ego" de cada uno no se cancela, sino que permanece aquí y ahora; de igual modo sucede con el "ego" de

> la estética vanguardista, y es por tal que se produce una confluencia de propuestas que permite leer el texto con fluidez (Hurtado, 2020, p. 70).

Para Churata, la estética de vanguardia se sustenta con una ortografía que permanece vigente a raíz de la *ahayu-watan*. Por ello, defiende la propuesta de una reforma en la escritura como parte importante de la revolución social frente a autores que desean prescindir de ella por su inutilidad. Asimismo, refuerza esta postura con sus «poemas del coyto» (1928b), esta vez desde une perspectiva germinal. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta alteración lingüística se esgrime además como herramienta para los intelectuales de las periferias internas. A través de ella, estos escritores podrán legitimarse ante el campo literario para, de ese modo, asumir una representación más amplia y optar por invertir la estructura del campo mismo.

Para culminar, Antero Peralta[26] realiza la defensa de una «revolución integral». En un ensayo que aparece inmediatamente después del artículo de Jorge Núñez Valdivia, y que titula «Hacia nuestra liberación integral» (1928b), Peralta Vásquez defiende la misma postura que Víctor Romero y Gamaliel Churata. Para el director de *Chirapu* le resulta sorpresivo el pedido de «algunos compañeros en querer limitar las actividades izquierdistas a las especulaciones esencialmente económicas. [Lo que significaría ahorcar toda personalidad]» (p. 3; corchetes del autor). Esta impresión se debe a la carencia de un análisis detenido de la situación histórica en la que se encuentran, puesto que, al orientarlas únicamente a la cuestión económica, se estaría perdiendo de vista el carácter humano de toda revolución.

[26] La defensa de la Ortografía indoamericana realizada por Peralta no solo se limita a la escritura de ensayos, sino también a la manifestación literaria. Por ello, podemos encontrar en el número dos de *Chirapu* el texto «la bengansa de adan», un breve relato con intenciones de establecer el mito del culto fálico desde la época del paraíso terrenal. Lo interesante del texto, además de la propuesta, es la adopción de la ortografía neoindia en la firma: «A. Peralta Basqes», pues es la única vez que firma de ese modo en la totalidad de sus colaboraciones en *Chirapu*.

En ese sentido, es necesario entender al «pueblo» como un sujeto colectivo que define su devenir histórico a través de acciones y reacciones, es decir, que toma decisiones a partir de diversos factores como «la realidad geográfica, las situaciones políticas, las exigencias económicas, las tradiciones regionalistas», pero también a «las diferentes actividades del espíritu» (p. 3). Precisamente son estos los que marcan el carácter multiforme de la época, «tanto en el sentido revolucionario como en el reaccionario» (p. 3). Incluso, añade, al interior de una vertiente del pensamiento es posible encontrar divergencias, pues estas responden a los «temperamentos individuales» de cada sujeto revolucionario. Esta observación es interesante, puesto que los dos críticos de la labor vanguardista o indigenista en las páginas de *Chirapu*, Rómulo Meneses y Jorge Núñez Valdivia, se inscriben en la juventud revolucionaria de Arequipa, incluso comparten militancia con el líder de Los zurdos, ya que ambos participan de la APRA.

Antero Peralta concibe al momento revolucionario como un producto de la conexión de diferentes fenómenos (políticos, científicos, económicos, artísticos), por lo que es vital una liberación integral del «tutelaje cultural» –el colonialismo– del imperialismo (p. 4). Es necesario, por ello, no descuidar el desarrollo de las otras disciplinas y, aún más, no dejar de considerar el factor social para preparar a la «conciencia colectiva» frente al inminente porvenir revolucionario (pp. 3-4). Para finalizar, Peralta manifiesta esta diferencia de matices de la vanguardia actual mediante una descripción de los agentes más relevantes en el campo literario peruano:

> Indudablemente la labor de contextura economista de José Carlos Mariátegui es actualmente de la mayor significación dentro de la acción izquierdista. Pero no son de menor trascendencia la política anti-imperialista i humanitaria de Haya Delatorre, Seoane, Cox, Urquieta i demás peones que trabajan fuera del Perú, i la gestación literaria

> de Churata, Valcárcel, Peralta (Alejandro), Chuqiwanqa Ayulo; etc. Churata, Haya Delatorre i Mariátegui, en planos al parecer diferentes, persiguen el mismo fin. (p. 5)

Frente a esta conclusión de Antero Peralta, evidenciamos las diferencias entre los abordajes disciplinarios de los distintos intelectuales de la época. Aquí nos presenta la complejidad de un panorama que no descuida, según él, la doctrina económica. Esta respuesta ante las críticas de compañeros partidarios y de la misma izquierda nos ofrece el panorama de un complejo entramado intelectual en las periferias internas, alejado de una simplificación al fenómeno económico como lo reclamaban Rómulo Meneses o Jorge Núñez Valdivia. Sin embargo, nos llama la atención la diferencia que realiza entre tres personajes destacados: Gamaliel Churata, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre.

3.4. El giro político de *Chirapu*

Durante su breve existencia, *Chirapu* incluyó diversas opiniones que fueron matizando, a lo largo de los meses, la orientación del grupo de jóvenes intelectuales. En este contexto, la definición de un vanguardismo enraizado a la nación fue una de sus principales preocupaciones. Esto conllevó a la aparición de voces críticas, como las de Rómulo Meneses, frente al programa de los literatos de la época, pero también a una defensa y explicitación del proyecto de «revolución integral» al que se adscribieron Los zurdos. Como consecuencias de estos intercambios, la revista muestra un cambio que responde no solo a la polémica generada, sino a un conflicto aún mayor en el campo político. A propósito de esto, Bourdieu (2015) señalaba que las luchas al interior de un campo, como el literario y de producción cultural, dependen «en sus resultados, de la correspondencia que puedan mantener con las luchas externas, tanto si se trata de luchas en el seno del campo del poder como en el seno del campo social en su conjunto» (p.

195). Al ser el campo literario un sector dominado por el político, y social en general, los efectos que se generen en este último trastocarán la conformación del primero. De allí que el contenido de *Chirapu* en sus últimas ediciones varíe y, además, esté en la posición de cerrar sus páginas.

3.4.1. La poesía revolucionaria y la afirmación política de la revista

En su número 17, en setiembre de 1928, *Amauta* publicaba el manifiesto de Mariátegui titulado «Aniversario y balance». En él, José Carlos Mariátegui realiza una sentencia que marca un hito en la historia de las izquierdas en el Perú: «En nuestra bandera inscribimos esta sola, sencilla y grande palabra: Socialismo. (Con este lema afirmamos nuestra absoluta independencia frente a la idea de un Partido nacionalista, pequeño burgués y demagógico.)». A partir de ella, la revista de Mariátegui toma una posición frente al intento de Víctor Raúl Haya de la Torre de convertir al APRA en un partido político con pretensiones electorales antes que culminar la construcción de un frente amplio en el que él estaba participando, además.

En este punto, las «coincidencias ideológicas» entre ambos pensadores se frustraron y se remarcaron aún más las discrepancias (Quijano, 1981). Para Antero Peralta, la división entre ellos era clara: «Se nos antojaba que la labor intelectual de Mariátegui, sí que luminosa, académica, eludía la acción. En cambio, la posición francamente agresiva, combativa, de Haya de la Torre invitaba a la pelea» (Soto Rivera, 2005, p. 90). Si bien el quiebre decisivo sucede en el mes de setiembre, dos meses luego de la desaparición de *Chirapu*, las diferencias se esbozaban durante los meses previos[27].

[27] En una carta de José Carlos Mariátegui a Miguel Ángel Urquieta, fechada el 2 de mayo de 1927, señala: «Pienso por mi parte que nos toca participar en su acción [de la APRA] sin renunciar a la organización de un movimiento más específicamente peruano que encuadre dentro de nuestras filas a los que no son capaces de elevarse a un plano continental. La APRA además está aún por precisarse y definirse. Esto se conseguirá solo a través de la acción» (citado en Flores Galindo, 2021, p. 127).

Es importante destacar que en este proceso las diferencias se centran en la caracterización del movimiento revolucionario y, especialmente, en la posición frente al imperialismo. Por un lado, Haya de la Torre le otorga una doble valoración: «al mismo tiempo es la dominación extranjera, indeseada, y la iniciación del progreso, deseado y necesario» (Quijano, 1981, p. 92). Por el otro, Mariátegui resaltaba en él su carácter de clase, pues este se constituía en un sistema explotador del proletariado y de la clase obrera. Con ello se constituye una principal discrepancia: si para Haya y los apristas era necesario que antes se construyera y consolidara el imperialismo «para que así existiera una burguesía y un proletariado en el cabal sentido de la palabra» (Flores Galindo, 2021, p. 127), para el círculo de *Amauta* se debe adoptar una posición antimperialista que no descuide el problema de clase, pues solo así constituirá un movimiento capaz de disputar el poder. Por ello, «los apristas reclamaban un amplio frente social y político dirigido por las clases medias, para contender con [la problemática presente en] esa realidad [latinoamericana]» (Quijano, 1981, p. 100).

La concepción del imperialismo como factor de la revolución en las juventudes izquierdistas de las periferias internas oscilará entre estas dos posiciones. En ese sentido, podemos entender las discrepancias en el concepto de revolución que existe entre un partidario de *Amauta* como Gamaliel Churata y un aprista como Jorge Núñez Valdivia. Sin embargo, el proceso es mucho más complicado en un intelectual como Antero Peralta Vásquez, lo que conlleva a un proceso de inestabilidad para la continuidad de una revista como *Chirapu*.

El número 5 de *Chirapu*, publicado en mayo de 1928, funcionaría como un parteaguas para la continuidad de su línea editorial. Aquí se presentan tres textos que delinearían los contenidos de las siguientes entregas. En primer lugar, Guillermo Mercado, el poeta de *Un*

chullo de poemas y de filiación aprista, publica «Nuestro vanguardismo» (1928), un breve ensayo en el que remarca la posición de Los zurdos acerca del movimiento revolucionario que significa el vanguardismo. Este fenómeno, señala, «sintetiza en un solo grito todas las gestas sofocadas de la liberación espiritual» (p. 6). Es decir, mantiene la posición acerca de la liberación integral a la que guiarán los «nuevos hombres» que se forman bajo sus premisas. Este movimiento universal, añade, estará organizado en su núcleo por los artistas, poetas, músicos, pintores y escultores pues el vanguardismo es un movimiento de «emoción universal i humana» (p. 7). El texto de Mercado, entonces, funciona como una reafirmación de la posición adoptada en los números anteriores por Los zurdos.

En segundo lugar, un texto mucho más importante es el de Carlos Manuel Cox, «Unidad de frente y unidad de acción» (1928). Mencionamos esto porque interfiere directamente en la polémica generada al respecto del carácter del vanguardismo en las periferias internas y, específicamente, por el sentido humanista de este frente a una posición preferentemente economista. En el texto, dirigido a Los zurdos, Carlos Manuel Cox realiza una diferenciación notable entre las viejas generaciones, degeneradas y llenas de vicios, y la nueva generación surgida en Chiclayo, Trujillo, Cajamarca, la "nueva" Lima, Cusco, Puno y Arequipa. Sin embargo, es consciente de las discrepancias surgidas al interior de la juventud arequipeña por las páginas de *Chirapu*. Cox, hasta 1930, se mantuvo desterrado en México a raíz de la dictadura de Leguía. En ese sentido, a través de esto podemos demostrar la difusión de la revista a compañeros desterrados, quizá por comunicaciones frecuentes a raíz de su filiación aprista[28].

[28] Así como sucede con Carlos Manuel Cox en México, es posible que la revista se distribuyera o se enviara únicamente a los compañeros apristas en el exilio, como con Rómulo Meneses en Bolivia, quien interviene en sus páginas.

Una mirada desde fuera del país, como la de Cox, permitiría reorientar los principios de la unidad izquierdista en conflicto. Por ello, la inclusión de este texto en la revista evidencia el compromiso e impacto de *Chirapu* en las generaciones revolucionarias, pero también la reafirmación de su postura mediante los comentarios de una figura partidaria y reconocida en el campo político por su carácter de luchador social. En el texto, el autor tiene en cuenta la variedad de matices al interior de la llamada nueva generación, pero, si bien sus miembros hablan «en apariencia lenguajes distintos, expresa[n] en verdad las mismas ansias» (p. 7). Estas diferencias, señala, son producto de «los distintos problemas regionales», pues estos afectan en distinto modo a cada sujeto y, por ello, encuentran una manera diferente de actuar en el contexto revolucionario.

El texto es una crítica para el conjunto izquierdista en Arequipa, específicamente para el bloque aprista que proclama la "unidad indoamericana". Por ello, estos «elementos rezagados de nuestra generación que intentan levantar barreras a base de ignorancia y con sospechas antihistóricas y antieconómicas» (p. 8), refiriéndose a aquellos que priorizan la doctrina económica en desmedro de las demás acciones «del espíritu», deben seguir el ejemplo de *Chirapu* y Antero Peralta, quien «por esta senda [de la liberación integral] conduce directamente al triunfo» (p. 8). La senda a la que se refiere, como hemos señalado entre corchetes, es la de la revolución integral, la que integra una liberación espiritual a través de las humanidades: «Los hombres que escriben de la nueva generación habrán avanzado mucho aboliendo el gesto anárquico y la negación inconsistente» (p. 8).

En ese sentido, Carlos Manuel Cox realiza un llamado a la unidad del frente ante la oposición de las viejas generaciones: «si comenzáremos a negar mutuamente el esfuerzo

singular, a sembrar el divisionismo y a caer por ende en los mismos vicios que combatimos» (p. 7). Esta mitigación de los conflictos internos, sin embargo, no debe orientar a una desaparición de los mismos, sino que en la resolución de ellos «debe primar la tolerancia comprensiva llevada a sus más anchos linderos» (p. 8). Este llamado de atención va a reafirmar la posición de Los zurdos, pero también los llevará a replantear algunos de sus propósitos. Finaliza Cox con una arenga que sintetiza los principios de la lucha revolucionaria emprendida por la facción de izquierda, especialmente la de los apristas: «Contra la explotación interna y contra el imperialismo extranjero» (p. 8).

Por último, el «Primer aviso»[29] (1928) de Manuel A. Seoane nos comunica el interés de este partidario aprista, y de César Alfredo Miró Quesada, de publicar una selección de poemas revolucionarios de los «revolucionarios poetas». Seoane y Miró Quesada entienden por «poeta revolucionario» aquel que se mantiene en la revolución dentro del campo estético; sin embargo, este no capta su atención, en cambio, «nos interesan los poetas poseídos de ansias sinceras de justicia, o sea el revolucionario poeta y no el de la inversa, limitado al campo artístico» (p. 2). De allí que prioricen la participación en su selección de revolucionarios que sean escritores y que comprometan también su escritura. Esto los lleva a limitar el concepto de vanguardia, el cual implica una revolución estética: tanto Seoane como Miró pretenden encontrar un grupo literario comprometido con una revolución integral y no solo artística. El «Segundo aviso» (1928), que aparece en el número 7, y firmado por César Alfredo Miró Quezada, añade que «el poema revolucionario, toma entonces estas dos grandes características: antimperialista y reivindicacionista étnico-social» (p. 3). Es Miró, colaborador también de A*mauta*, quien

[29] Este texto también aparece en el número 15 de *Amauta*, en mayo de 1928. Esto indica que su difusión se hizo en la misma fecha para ambas revistas con el objetivo de obtener mayores aportes. En un pie de página se señala lo siguiente: «Prefacio de una selección de poemas revolucionarios, próxima a aparecer en Buenos Aires».

equipara el carácter antimperialista con el de clase, cuestión no señalada anteriormente por Seoane; y es también él quien trae a colación al director de esa publicación: «Y nuestra verdad, ha dicho Mariátegui, es la revolución» (p. 3).

La repercusión de estos tres textos (Cox, Seoane y Miró Quezada) en el quinto número de *Chirapu* orientará cambios en las dos últimas tiradas. Ponemos atención a esta edición porque evidencia la preponderancia del grupo aprista –Cox, Seoane, Mercado– en la reorientación que asume la revista. Pero también, en las mismas fechas, los nexos con Mariátegui no dejarán de aparecer: en el número 15 de *Amauta*, el mismo número donde Manuel Seoane publica también su «Primer aviso», Antero Peralta da a conocer el texto «El indio no es panteísta». Esto nos demuestra las conexiones aún fuertes entre Peralta y el grupo que rodea a *Amauta*. Más aún, en la lista de «Suscriptores a la Editorial Minerva» [ver Anexo 5], el líder de Los zurdos figura como el encargado de distribuirlas en Arequipa, bajo la dirección «Beaterio 159», la «Guarida de *Chirapu*» (n. ° 7, p. 5). Luego de la ruptura entre Haya y Mariátegui, Peralta señala que visitó en su casa a este último en el mes de noviembre de 1928, y este «me recibió con un abrazo cordial y, acto seguido, me obsequió un ejemplar de su "7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana" que acababa de salir de los talleres de la imprenta» (1972, p. 88). La actitud revela un interés entre ambos de mantener la cordialidad pese a las discrepancias políticas, lo mismo que intenta realizar Peralta entre Los zurdos.

El rótulo de la revista a partir del número 5 cambia notablemente, pues antes de este solo aparecía el nombre «Chirapu. Órgano del grupo Los zurdos», sin ningún diseño mayor. El número de mayo incluye una nueva tipografía en el rótulo, con las letras de «Chirapu» orientadas hacia la izquierda y derecha intercaladamente, y a los pies de los Andes; detrás, observamos el

sol naciente e iluminando el paisaje. Los rótulos de los números 6 y 7 varían mínimamente, pero mantienen el mismo concepto [Ver Anexo 3]. Sin embargo, estos dos números tienen un orden distinto en la portada. A diferencia de los otros números (a excepción del primero), estas dos últimas ediciones dividen la portada en dos y presentan en paralelo la xilografía de Víctor Martínez Málaga y un poema. Pero el texto incluido no es cualquiera, sino que mantienen un matriz en común.

La portada de junio incluye una xilografía de una pareja de danzantes. Al lado, un poema de Blanca Luz Brum titulado «Himno de las fuerzas» (1928):

Himno de las fuerzas

doy mis llagas vivas
para apretarlas en tu cintura
siglo de la Revolución

por ti se me hace tiras la garganta
absorve la verdad que hincha mis venas

Y MI CABEZA COLGARA DE LOS ARBOLES

el hombre nuevo marchará
atado de mi grito

mis fuerzas nutriéndose
de las pupilas blancas de los muertos
de la sangre de los niños al nacer
de las espaldas curvas de los humildes
de todos los pobrecitos de Dios.

porque
cuanto más mendicantes
y oprobiosos se vuelven
más finos se me hacen los labios

mas ancha mi ternura
y siempre a todo viento mi corazón.

El texto está firmado en Buenos Aires, en 1928, por la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, quien residió y cultivó su carrera literaria en el Perú. En él observamos una disposición tipográfica común a las vanguardias: el juego con el espacio, la supresión de las mayúsculas y la puntuación, etc. Lo que más resalta de este poema es el compromiso político que expresa, especialmente el que realiza con el «siglo de la Revolución», pues es capaz de ofrendar su vida misma. Además, es consciente de la necesidad de forjar un hombre nuevo para liderar esta marcha política, el cual nacerá del canto de esta voz lírica.

En el número de julio, observamos en la xilografía una campesina luciendo un traje de cuerpo entero. Al lado, el poema es de Antero Peralta V.:

Arenga redoblante

Al frente, al FRENTE UNICO
las generaciones verdes
de INDOAMERICA!

Al frente todas las rebeldías!

Los pechos en alto
con himnos candentes:
las fuerzas scharapnell
i más voltajes de energía en los pechos.

ABLUCIONES DE ALBAS POR SANTO I SEÑA

Pensamientos gigantes,
sonrisas de laurel
i amor de humanidad como parques de guerra

¡Al frente
en torrentada
retumbante
la sangre
exúbera
i cálida
de los pueblos
libertarios!
Por la JUSTICIA—Por la LIBERTAD
(No importa que los hermanos
devoren los pechos redentores)
Urge responder a los siglos
CON LOS IMPERIALISMOS A LOS PIES

Como el título lo anticipa, el poema de Peralta es un himno militar, una arenga a las juventudes revolucionarias de Indoamérica, pero es también un llamado a formar parte del frente único, el que, para ese momento, era el APRA. Sin embargo, no encontramos el uso de la Ortografía indoamericana. Esto podría indicar un retroceso en la adopción de una reforma puesta en cuestión, aunque con el interés de reafirmar los principios políticos como lo pedían los «avisos» de Seoane y Miró. La inclusión de estos dos poemas en las portadas de sus últimos números da cuenta de una radicalización en los contenidos explícitos de *Chirapu*. Ante las continuas críticas de los compañeros apristas, Los zurdos expresarán a través de su revista un compromiso mucho más evidente de su posición en el campo literario. Son conscientes de que la lucha política no se ha perdido de vista, pero que tampoco dejarán la producción artística, pues esta no es «inútil» como la calificaron Meneses o Núñez Valdivia.

Una reafirmación de esta postura se observa en el largo ensayo «Legítima defensa» (1928d) de Antero Peralta, incluido en el número 6 de *Chirapu*. Este texto es una respuesta al artículo «El arte nuevo» ([1928] 2001) de José Luis Villanueva aparecido en la revista *Escocia*,

dirigida por Francisco Mostajo. Mirko Lauer (2001) señala que el texto de Villanueva puede ser una respuesta a «Nuestro vanguardismo» de Guillermo Mercado (p. 27), por lo que identificamos aquí un intercambio constante entre las publicaciones arequipeñas. Además, Mostajo también participó en las páginas de *Chirapu*, donde cuestiona a la poesía vanguardista por su «deshumanización», pero rescata como importantes «la acracia métrica i rítmica, la metaforización remota i la independencia del yugo o la lógica intelectual» (Mostajo, 1928). La inclusión de un autor con estas opiniones en la revista responde al gran aporte que otorga su nombre al capital simbólico de la publicación, puesto que ayuda a la legitimación de la misma. A pesar del capital cultural que tiene José Luis Villanueva, Peralta cree oportuno rebatir sus argumentos.

En síntesis, el artículo de Villanueva en *Escocia* pretende quitar validez al vanguardismo como fenómeno literario comprensible y útil. Al calificarlo como «epidemia de locura colectiva» y como la decadencia del arte humano, que ya había llegado a su «máximo desarrollo», señala a los vanguardistas como artistas que «quieren retrotraer nuestro arte naciente a la época Nazca y Tiahuanaco» (p. 163). En ese sentido, la crítica se emparenta con las observaciones que realiza el campo literario de la naciente posición vanguardista. Por último, la pregunta que atraviesa el texto de Villanueva es ¿qué cosa es el vanguardismo?

Antero Peralta realiza cuestionamientos a todos los argumentos de Villanueva, criticando en primer lugar su falta de rigurosidad en el análisis de los postulados vanguardistas, y en segundo lugar, su posición en las viejas generaciones. Nos interesa rescatar dos criterios desarrollados en este texto: por un lado, el carácter del artista de vanguardia y, por otro, el carácter del vanguardismo. Sobre el primero, observamos una amplificación de los puntos que

había considerado anteriormente. En sus artículos previos, Antero Peralta simplemente calificaba a este como el neoindio, sin atribuirle mayor característica. Sin embargo, en este texto veremos que le otorga una actitud diferente. Señala que esta es «heroica porque refleja el sentir colectivo, porque encarna el pensamiento de las masas» (p. 3). Esto responde a la consideración del vanguardismo como un fenómeno histórico, es decir, como uno que es sensible a los factores sociales, económicos y políticos. En ese sentido, el nuevo artista vanguardista se alejará de una concepción romántica del productor cultural para acercarse más a una que «traduzca el calor de las masas»: «La palabra de arte de hoy no es la oda sentimental sino la arenga revolucionaria» (p. 3).

Sobre el carácter del vanguardismo, Peralta señala que se lo debe entender desde una perspectiva histórica, o sea, desde los paradigmas económicos y sociales que afectan al productor, en este caso, el neoindio. Este tipo de arte es construido mediante una oposición básica: frente al arte producido en «la otra orilla», el vanguardismo es intuitivo, inconfundible, de palabra musculosa, dinámica, ágil e infundidora de vida (p. 4). Por esto, todo lo ajeno a ella es producción estéril y lejana a las preocupaciones sociales. Ante la pregunta de Villanueva, responde: «[el vanguardismo] no es ninguna cosa sino un nuevo estado, un nuevo giro, una nueva fisonomía del pensamiento, de la sensibilidad de la acción» (p. 3). Por ello, considera necesario esclarecer cuál es esta base del nuevo arte, y finaliza así: «La temática del movimiento vanguardista hai que buscarla en MARX» (p. 5). Esta afirmación es importante puesto que es la única vez en la revista que se cita al pensador alemán, hecho que reafirma el sentido revolucionario con el que un grupo como Los zurdos surgió.

De este modo, hemos observado cómo la inclusión de un debate no solo entre posiciones distintas en el campo literario, sino al interior de una posición misma, influye en la rearticulación de los principios editoriales de una revista como *Chirapu*. La defensa de la postura de Los zurdos se fortalece con la inclusión de otros pensadores aliados como Gamaliel Churata y ante los ataques de compañeros como Rómulo Meneses o Jorge Núñez Valdivia. Además, el conflicto se hace aún más importante al vincular este suceso con el proceso de definición y divergencia de los pensamientos de José Carlos Mariátegui, el importante gestor de la red de *Amauta*, y Víctor Raúl Haya de la Torre, líder del APRA y principal ideólogo de la juventud de Los zurdos. Sin embargo, esta actualización en la línea editorial que hemos mencionado no continúa desarrollándose y se trunca junto a la continuidad de las publicaciones de la revista.

3.4.2. Hipótesis sobre la no continuidad de *Chirapu*

El número siete, de julio de 1928, es la última publicación de *Chirapu*. Según notamos, la continuidad mensual de esta revista fue interrumpida abruptamente, pues nada en sus hojas indica que se acercaba a su final. En sus páginas únicamente encontramos los siguientes textos: el «Segundo aviso» de César Miró, con la extensión de la invitación a la antología poética; un ensayo de Carlos Manuel Cox, «La ciudadanía continental latinoamericana»; un texto de Vicente Mendoza; una reseña de *El hombre del Ande que asesinó su esperanza* a cargo de Antero Peralta; y tres poemas: «kaleidoscopio titikaka» de Luis de Rodrigo, «Canto al poema de la revolución» de César Miró y la «Arenga redoblante» de Antero Peralta. Si bien la publicación no continúa, estos artistas e intelectuales siguen participando en otras revistas de las periferias internas y en las dinámicas culturales y políticas. Es el caso de César Miró y sus participaciones en *Amauta* o de Víctor Martínez Málaga en *Kunan*.

Sobre la falta de continuidad de *Chirapu* no hallamos mayor información por parte de sus miembros, puesto que, como hemos señalado, toda mención hacia ella es omitida inclusive en las memorias de su director Antero Peralta. Tampoco las revistas de la época nos dan noticia sobre esto. Por tal motivo, es complicado ofrecer una respuesta clara sobre la separación de Los zurdos y el porqué del cese de su órgano de expresión. Sin embargo, Wilfredo Kapsoli (1990) nos ofrece dos posibles explicaciones sobre la cuestión mencionada. La primera, señala, es el viaje de Antero Peralta a Parinacochas, Ayacucho, por motivos familiares. El problema con ello es que este traslado lo realiza a finales de 1929 y se extiende hasta 1931, año en el que retorna a Arequipa. En ese sentido, quedaría aproximadamente más de un año desde la publicación del número 7 hasta la fecha de su salida.

La otra hipótesis parece mucho más confiable: debido a que el programa de *Chirapu* se estaba inclinando hacia la posición aprista, como lo hemos visto en este último apartado, el movimiento social con miras a la tendencia socialista liderada por *Amauta* produjo resquebrajamientos al interior de este núcleo colectivo. El efecto fue tal que, durante la ausencia de Peralta en Arequipa, «casi todos los integrantes de la célula aprista que yo presidí desde 1924 se había pasado al Partido Comunista» (Soto Rivera, 2005, p. 91). Creemos que la oscilación ideológica del joven Peralta ante el conflicto de Haya y Mariátegui no le permitió organizar una publicación que continúe con la pluralidad de intervenciones como las de sus primeros números. La presencia de apristas en los últimos números puede haber sido la causante de la renuencia de los participantes de la revista. Sin embargo, como mencionamos, estas hipótesis son difíciles de comprobar ante la falta de documentos testimoniales de los principales agentes del campo literario. *Chirapu*, por el contrario, habla a través de sus páginas y nos expresa la riqueza del

intercambio y las polémicas literarias e intelectuales de las periferias internas en la década del veinte.

A modo de comentario final, el análisis que hemos realizado de la revista no pretende agotar los múltiples sentidos que abarca. Esto porque consideramos a las publicaciones como los textos colectivos por excelencia, en tanto que albergan múltiples posturas, sean conciliatorias o contradictorias entre ellas, o pertenezcan a diversos géneros discursivos. Como hemos visto con *Chirapu*, una revista puede incluir en sus páginas textos cuestionadores de sus propuestas, los cuales son recibidos por los editores y, a raíz de ello, pueden generar estrategias de resistencia que alteren su línea editorial. En este mismo sentido, nuestro estudio nos plantea nuevas preguntas que esperamos puedan ser respondidas por futuras investigaciones: ¿Qué relaciones se establecen entre las propuestas de modernización como el «neoindianismo» y las surgidas en las zonas norte y centro de las periferias internas? ¿Cuál es la postura lingüística adoptada por la posición hegemónica ante la ofensiva de la Ortografía indoamericana? ¿Cuáles son las otras vertientes poéticas y narrativas desarrolladas en *Chirapu* y cómo estas responden al viraje editorial asumido ante las luchas de fuerza en el campo literario? Y, sobre todo, ¿qué otros factores influyeron, desde la perspectiva de los colaboradores de Los zurdos, para el cese de la publicación de *Chirapu*?

CONCLUSIONES

En este apartado presentamos las conclusiones a las que arribó nuestro estudio.

1. Nuestra investigación ha demostrado que el viraje en la línea editorial de *Chirapu*, observado en la radicalización política de sus contenidos a partir de la quinta entrega, es producto de la relación tensional entre el campo literario y el campo político o de poder. La revista, que surge como un producto de las vanguardias de las periferias internas, radicaliza su contenido ante el campo político como respuesta a las críticas de sus agentes heréticos (vanguardistas, socialistas o apristas). Esta ofensiva evidencia una resistencia del factor literario ante las presiones políticas de sus correligionarios ideológicos, pues estos intelectuales de las periferias internas debían defender su postura y legitimidad como los futuros constructores de la sociedad nueva. Dicha resistencia se evidencia a través de la noción de «revolución integral», planteada por Antero Peralta en «Hacia nuestra liberación integral» (1928b), que propone un movimiento revolucionario social desde los diversos frentes que la misma sociedad integra. Sin embargo, la respuesta a la ruptura de la izquierda nacional entre socialistas y apristas es el detonante del cierre de *Chirapu*, en tanto sus miembros y colaboradores formaron parte de ambas coaliciones y era difícil mantener los postulados con los que surgió la publicación.
2. Para el estudio que hemos realizado de la revista *Chirapu*, fue necesario adoptar la propuesta del vanguardismo de las periferias internas antes que optar por categorías como «vanguardismo andino» o «indigenismo de vanguardia». A diferencia de estas últimas que priorizan el carácter geográfico de los autores o lo temático de las producciones, la nuestra se concentra en la posición que ocupa el proyecto en el campo

cultural y en la articulación y postulación de sus tomas de posición. Ello evita una lectura homogenizante de la producción de esta época y, más bien, evidencia las distintas estrategias esgrimidas por estos grupos intelectuales para legitimar sus propuestas estéticas y políticas en el proceso de desestabilización del campo de la década del veinte.

3. Antero Peralta, director de la revista *Chirapu*, defendió la apropiación del vanguardismo por parte de los artistas de las periferias internas, siempre que este mantuviese una diferencia con su similar europeo. Esta diferencia se encuentra en el proceso de «terrenalización», es decir, un proceso que responda al estado de «nuestra tierra» y entregue como producto a «nuestro arte». Por ello, al mencionar que sea «nuestro», Peralta se está refiriendo a los intelectuales revolucionarios de las periferias internas, y junto a estos asume el concepto de «neoindianismo» propuesto por Uriel García. Así, observamos que esta tesis artística es defendida por él y Los zurdos desde los inicios de la revista *Chirapu*, tanto en el texto manifestario principal, «Chirapu» (1928), como en «El uno y vario del arte vanguardista» (1928a), firmado por Antero Peralta.
4. La propuesta neoindianista en *Chirapu* es afirmada con las posturas de Antero Peralta, Víctor Martínez Málaga, Víctor Romero, Armando Rivera, Guillermo Mercado y Gamaliel Churata. Este último, junto a Peralta, no solo realiza una defensa de los postulados del neoindianismo, sino que lo materializa en sus textos literarios a través del uso de la Ortografía indoamericana, su manifestación lingüística. En ese sentido, los textos referidos –«Epopeya del qe buelbe» y «poemas del coyto» de Gamaliel Churata y «la bengansa de adan» de Antero Peralta– amplían el conocimiento sobre el debate que generó la propuesta de Francisco Chuquiwanka Ayulo en las periferias internas.

5. Las estrategias de legitimación intelectual a través del neoindianismo no son asumidas por todos los agentes del vanguardismo revolucionario, y estas son cuestionadas sobre todo por los miembros del campo político, específicamente los partidarios de APRA Rómulo Meneses y Jorge Núñez Valdivia. Los cuestionamientos a su carácter letrado y literario enfatizaron en la falta de preparación política y económica por parte de los intelectuales de las periferias internas. Frente a dicha acusación, los intelectuales de *Chirapu* defendieron su posición y respondieron a ella con la radicalización de su contenido, aun en la creación literaria.
6. El enfrentamiento entre los agentes del campo literario y el campo político en las periferias internas, además de los procesos de separación entre el aprismo y el socialismo, interrumpió la continuidad de la publicación de *Chirapu*, debido a que entre sus miembros se hallaban partidarios de ambas tendencias políticas. Esta situación es más compleja en el caso del director, Antero Peralta, quien fue fundador de la célula aprista en Arequipa, pero mantenía vínculos cercanos con el movimiento liderado por José Carlos Mariátegui. Todo este panorama influyó en la imposibilidad de continuar un proyecto con las pretensiones de *Chirapu.*

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Apaza, Luis (ed.) (2021). *Chirapu. Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Los zurdos (enero de 1928). *Chirapu*, *1*(1). Arequipa: Tip. Quiroz Peréa.

Los zurdos (febrero de 1928). *Chirapu*, *1*(2). Arequipa: Tip. Quezada.

Los zurdos (marzo de 1928). *Chirapu*, *1*(3). Arequipa: Tip. Quezada.

Los zurdos (abril de 1928). *Chirapu*, *1*(4). Arequipa: Tip. Quezada.

Los zurdos (mayo de 1928). *Chirapu*, *1*(5). Arequipa: Tip. Quezada.

Los zurdos (junio de 1928). *Chirapu*, *1*(6). Arequipa: Tip. Quezada.

Los zurdos (julio de 1928). *Chirapu*, *1*(7). Arequipa: Tip. Quezada.

Secundaria

Aquézolo Castro, M. (comp.) (1976). *La polémica del indigenismo. José Carlos Mariátegui - Luis Alberto Sánchez.* Lima: Mosca Azul.

Arbulú Miranda, C. (1927). El problema del indio. *La Sierra*, *1*(6), 43-46.

Borges, J. L. (2009). Sobre el meridiano de una Gaceta. En G. García Cedro, & S. Santos (eds.), *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)* (pp. 296-297). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Bosshard, M. T. (2014). *Churata y la vanguardia andina.* Lima: CELACP / Latinoamericana Editores.

Brum, B. L. (junio de 1928). Himno de las fuerzas. *Chirapu* (6), 1.

Carpio Muñoz, J. G. (1988). *La imprenta. Apuntes para su historia.* Arequipa: Cuzzi.

Castañeda Vielakamen, E. (1989). *El vanguardismo literario en el Perú. Estudio y selección de la Revista* Flechas *(1924).* Lima: Amaru.

Chueca, L. F. (2009). Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú. En L. F. Chueca, *Poesía vanguardista peruana* (pp. 9-114). Lima: PUCP.

Chukiwanka Ayulo, F, & Palacios Ríos, J. (agosto de 1914). Alfabeto científico kehshwa-aymara. *La Escuela Moderna*, 152-157.

Chuqiwanka, F. (1927). ortografia indoamericana. En M. Mamani (ed.), *Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (p. 65). Lima: CELACP.

Chuqiwanqa Ayulo, F. (1928a). Ortografía indoameriqana. *La Sierra* (13/14), 48-51.

Chuqiwanqa, F. (1928b). Ortografía indoameriqana. En M. Mamani (ed.), *Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (pp. 101-102). Lima: CELACP.

Churata, G. (1927). septenario. En M. Mamani (ed.), *Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (p. 40). Lima: CELACP.

Churata, G. (1928a). Epopeya del qe buelbe. *Chirapu 1*(1), 2.

Churata, G. (1928b). poemas del coyto. *Chirapu 1*(2), 4.

Churata, G. (1928c). Fragmentos de una carta. *Chirapu 1*(4), 3-6.

Churata, G. (1989). Conferencia en la Universidad Federico Villarreal. En G. Morote Gamboa (ed.), *Motivaciones del escritor. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata* (pp. 59-67). Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.

Churata, G. (2012). *El pez de oro. Edición crítica de Helena Usandizaga.* Madrid: Cátedra.

Churata, G. (2014). *Textos esenciales.* Tacna: Korekhenke.

Churata, G. (2016). "Hace dos años...". En M. Mamani (ed.), *Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (p. 89). Lima: CELACP / Lluvia.

Claridad. (mayo de 1928). Hemos recibido... *Claridad*, (159).

Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire.* Lima: Horizonte.

Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú.* Lima: CEP.

Coronado, J. (2017). Desde la letra a la voz: prácticas letradas indígenas en los Andes. En J. García Liendo (ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del s. XX* (págs. 149-168). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Coronado, J. (2019). Sobre la noción de lo andino: Contextos y consideraciones. En X. Briceño, & J. Coronado (eds.), *Visiones de los Andes. Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región* (pp. 203-218). La Paz: Plural.

Cox, C. M. (mayo de 1928). Unidad de frente y unidad de acción. *Chirapu 1*(5), 7-8.

De la Riva Agüero y Osma, J. ([1905] 2008). *Carácter de la literatura del Perú independiente.* Lima: Universidad Ricardo Palma.

Deustua, J, & Rénique, J. L. (1984). *Intelectuales, indigenismo y descentralismo en el Perú 1897-1931.* Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.

Durston, A. (2014). Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920). *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina, 11*(3), 218-247.

Elguera, C. (2020). *El marxismo gótico de Xavier Abril: el proceso disolvente y germinal en* El autómata. Lima: MYL.

Espezúa Salmón, D. (2007). Vanguardismo andino en el *Boletín Titikaka* (1926-1930). *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18, 219-245.

Filólogo. (agosto de 1914). El alfabeto científico Kehshua-Aymara. *La Escuela Moderna*, 195-197.

Fleming, L. & López, I. N. (2020). «Vanguardismo andino» más allá de Perú. *Caligrama*, 95-109.

Flores Galindo, A. (2021). *La agonía de Mariátegui.* Lima: Casa de las Américas / Fondo Editorial PUCP.

García Cáceres, U. (2019). La presencia del pasado, la identidad nacional en "El nuevo indio". *Acta Herediana, 62*(1), 20-30.

García Cedro, G. (2009). A propósito de la polémica: Madrid, meridiano intelectual de América Latina. En G. García Cedro & S. Santos (eds.), *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)* (pp. 271-274). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

García, U. (1927a). El neoindianismo I. *Boletín Titikaka. Edición facsimilar*, 64.

García, U. (1927b). Neoindianismo II. *Boletín Titikaka. Edición facsimilar*, 66-67.

García, U. (1928). Neoindianismo III. *Boletín Titikaka. Edición facsimilar*, 74.

García-Bedoya, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura.* Lima: Pakarina.

González Prada, M. (2019). *Ensayos y poesías. Edición de Isabelle Tauzin-Castellanos.* Madrid: Cátedra.

Haya de la Torre, V. R. (1961). *Indoamérica.* Lima: Ediciones Pueblo.

Hernando Marsal, M. (2019). La vanguardia andina de Gamaliel Churata: Una propuesta indoamericana de modernidad. *Artes del ensayo. Revista Internacional sobre el Ensayo Hispánico*, 119-130.

Hidalgo, A. (1917). *Panoplia lírica.* Lima: Imprenta Víctor Fajardo.

Hurtado Lazo, A. (2020a). "Por la palabra se conoce la dirección del espíritu": Gamaliel Churata y la vanguardia en *Chirapu* (1928). *Mitologías hoy, 21*, 59-74.

Hurtado Lazo, A. (2020b). Reflexiones acerca de las categorías vanguardismo andino e indigenismo de vanguardia. *Disonancias. Revista de Literatura*, 1, 13-23.

Hurtado Lazo, A. (2021a). *Chirapu* y el debate de las vanguardias en el Perú. *La mariposa mundial*, 26, 109-111.

Hurtado Lazo, A. (2021b). *Chirapu* (1928): Antero Peralta y el debate por la vanguardia. En L. Apaza (ed.), *Chirapu. Edición facsimilar* (pp. xxxv-xlvi). Lima: Universidad Ricardo Palma.

Hurtado Lazo, A. (2021c). La resemantización del vanguardismo en *Chirapu*. *Escritura y pensamiento, 20*(40), 35-50.

Hurtado Lazo, A. (2021d). *Chirapu* (1928), el debate de las vanguardias en el sur andino peruano. En G. Di Laura & K. Ibarra (eds.), *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú* (pp. 223-238). México: UAM / Editora Nómada.

Kapsoli, W. (1984a). *Ayllus del sol. Anarquismo y utopía andina.* Lima: Tarea.

Kapsoli, W. (1984b). Prospecto del grupo "Los Zurdos" de Arequipa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 10*(20), 101-111.

Kapsoli, W. (1990). *Chirapu* (1928): Literatura y política en el Perú. *América: Cahiers du CRICCAL*(4-5), 251-259.

Lauer, M. (comp.) (2001). Estudio preliminar. En *La polémica del vanguardismo 1916-1928* (pp. 11-48). Lima: Fondo Editoria UNMSM.

La Gaceta Literaria. (2009). Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica. En G. García Cedro & S. Santos (eds.), *Arte, revolución y decadencia. Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)* (pp. 275-279). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

López Lenci, Y. (1999). *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú.* Lima: Horizonte.

Lynch, N. (1979). La polémica indigenista y los orígenes del Comunismo en el Cusco. *Critica Andina. Revista del Instituto de Estudios Sociales Cusco*, (3), 5-46.

Mamani, M. (2013). *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata.* Lima: Pakarina.

Mamani Macedo, M. (2015). Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura. *Caracol,* (9), 92-127. doi:https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i9p92-127

Mamani Macedo, M. (ed.) (2016). *Boletín Titikaka. Edición facsimilar.* Lima: CELACP - Lluvia.

Mamani, M. (2016). El *Boletín Titikaka*: Tinkuy e irradiación cultural. En, *Boletín Titikaka. Edición facsimilar* (pp. VII-XVII). Lima: CELACP / Lluvia.

Mamani, M. (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino.* Lima: Fondo de Cultura Económica.

Mariátegui, J. C. (setiembre de 1928). Aniversario y balance. *Amauta, 3*(17), 1-2.

Mariátegui, J. C. (1928 [2007]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima: Amauta.

Meneses, R. (27 de enero de 1928a). Carta de Rómulo Meneses a José Carlos Mariátegui. La Paz, La Paz, Bolivia. http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-romulo-meneses-m-27-1-1928

Meneses, R. (1928b). Ismos, partos i disciplinas. *Chirapu 1*(2), 2-3.

Mercado, G. (mayo de 1928). Nuestro vanguardismo. *Chirapu 1*(5), 6-7.

Miró Quezada, C. A. (julio de 1928). Segundo aviso. *Chirapu 1*(7), 2-3.

Monasterios Pérez, E. (2015). *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes.* La Paz: IFEA / Plural.

Mostajo, F. (marzo de 1928). Opinión suelta. *Chirapu 1*(3), 1.

Núñez Valdivia, J. E. (1928). El rinrorranguismo indigenista. *Chirapu 1*(3), 2-3.

Núñez Valdivia, M. S. (1928). "Martín Fierro" versus "Gaceta Literaria". *Chirapu 1*(2), 5-6.

Ortiz Canseco, M. (2013). *Poesía peruana 1921-1931. Vanguardia + indigenismo + tradición.* Madrid: Iberoamericana.

Ortiz Canseco, M. (2019). Poesía peruana de los años veinte: vanguardia e indigenismo. En G. Pollarolo & L. F. Chueca, *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 83- 108). Lima: PUCP / Casa de la Literatura Peruana.

Osorio, N. (1981). Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. *Revista Iberoamericana, 47*(114), 227-254.

Pacheco, D. (1967). "El Aquelarre" y las rebeldías de Arequipa. *Jornada poética*, s.p.

Parodi Revoredo, D. (1 de octubre de 2011). Rómulo Meneses y la fundación del APRA, *Palabras esdrújulas*. http://blog.pucp.edu.pe/blog/daupare/2011/10/01/romulo-meneses-y-la-fundacion-del-apra/

Peralta, A. (setiembre 1927). Indoamericanismo estético. *Boletín Titikaka*, 54.

Peralta V., A. (1928a). El uno y vario del arte vanguardista. *Chirapu 1*(1), 2.

Peralta V., A. (1928b). Hacia nuestra liberación integral. *Chirapu 1*(2), 3-5.

Peralta V., A. (1928c). El indio no es panteísta. *Amauta*(15), 24-25.

Peralta V., A. (junio de 1928d). Legítima defensa. *Chirapu*(6), 2-5.

Peralta Vásquez, A. (1972). *Veta filosófica en el pensamiento inca.* Arequipa: Edición de autor.

Peralta Vasquez, A. (1977). *La faz oculta de Arequipa.* Arequipa: Cooperativa Editorial Universitaria.

Peralta, A. (2006). *Ande / El Kollao. Edición facsimilar de Luis Fernando Chueca.* Lima: PUCP.

Portugal, J. Z. (2015). *Anunciador Editorial Kuntur. Edición facsimilar.* Arequipa: Kuntur.

Pulido, B. (2017). *El* Boletín Titikaka *y la vanguardia andina.* México: CIALC-UNAM.

Rivera, A. (1928). Hacia la nueva fé. Pródromos. *Chirapu 1*(1), 3-4.

Romero, V. (1928a). Acotaciones a la prensa criolla (A propósito de la Ortografía Indoamericana de Choquehuanca Ayulo, Palacios y otros). *Chirapu 1*(2), 4-5.

Romero, V. (1928b). Seis microscópicas bailables. *Chirapu 1*(3), 6-8.

Ruiz Rosas, A. (2012). *Martínez Málaga.* Arequipa: Cuzzi.

Schwartz, J. (2013). Lenguajes utópicos. "Nwestra ortografía bangwardista": Tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. En A. Pizarro (ed.), *América Latina: Palabra, literatura y cultura* (pp. 39-79). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Seoane, M. A. (mayo de 1928). Primer aviso. *Chirapu 1*(5), 2-3.

Valcárcel, L. E. (1926). Tempestad en los andes. *Amauta*, 1, 4-6.

Valcárcel, L. E. (1975). *Tempestad en los andes.* Lima: Universo.

Vallejo, C. (2001). Contra el secreto profesional. En M. Lauer, *La polémica del vanguardismo. 1916-1928* (pp. 201-205). Lima: UNMSM.

Veres Cortés, L. (2000). *La narrativa indigenista de* Amauta. Valencia, España: Universitat de Valencia.

Vich, C. (1996). «Ortografía indoamericana»: Vanguardismo e identidad nacional en el *Boletín Titikaka*. *Kipus. Revista andina de Letras,* (5), 19-28.

Vich, C. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el* Boletín Titikaka . Lima: PUCP.

Villanueva, J. L. (2001). El arte nuevo. En M. Lauer (comp.), *La polémica del vanguardismo 1916-1928* (págs. 160-164). Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Wise, D. (1989). *La sierra* (Lima, 1927 - 1930) : La Voz de los Hombres del Ande. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú,* (34/35), 70-105.

Zevallos Aguilar, J. (2004). Vanguardismo literario andino y modernidades alternativas en el Sur peruano (1900-1930). *Boletín Hispánico Helvético*, 4, 79-91.

Complementaria

Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y praxis latinoamericana, 8*(20), 105-115.

Bourdieu, P. (2000). El campo intelectual: un mundo aparte. En *Cosas dichas* (pp. 143-151). Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (2001). "El campo político". En *El campo político* (pp. 9-31). La Paz: Plural.

Bourdieu, P. (2002). Campo de poder, campo intelectual y hábitus de clase. En *ampo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (pp. 97-118). Buenos Aires: Montressor.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama.

González Casanova, P. (1969). *Sociología de la explotación.* México: Siglo XXI.

González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno [Una redefinición]. En A. Borón, J. Amadeo & S. González, *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (pp. 409-434). Buenos Aires: CLACSO.

Maldonado-Torres, N. (2018). Colonialismo, neocolonial, colonialismo interno, lo poscolonial, colonialidad y decolonialidad. En Y. Martínez-San Miguel, B. Sifuentes- Jaúregui & M. Belausteguigoitia, *Términos críticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano: trayectoria histórica e institucional* (pp. 111-127). Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

Montaldo, G. (2018). Modernidad y modernización: la relocalización política de América Latina. En Y. Martínez-San Miguel, B. Sifuentes-Jaúregui, & M. Belausteguigoitia, *Términos criticos en el pensamiento caribeño y latinoamericano: trayectoria histórica e institucional* (pp. 237-252). Boston: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

Moraña, M. (2014). *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina.* Santiago: Cuarto propio.

Patiño, R. (2008). Revistas literarias y culturales. En J. Amícola & J. L. De Diego, *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (pp. 154-170). La Plata: Al Margen.

Quijano, A. (1981). *Introducción a Mariátegui.* México: Era.

Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 861-919). Buenos Aires/Lima: CLACSO/UNMSM.

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada.* Hanover: Ediciones del Norte.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). Pachakuti: los horizontes históricos del colonialismo interno. En *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* (pp. 39-63). La Paz: La mirada salvaje / Piedra Rota.

Sarlo, B. (2020). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Sarlo, B. & Altamirano, C. (2001). *Literatura / Sociedad.* Buenos Aires: EDICIAL.

Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles.* Buenos Aires: Cedinci.

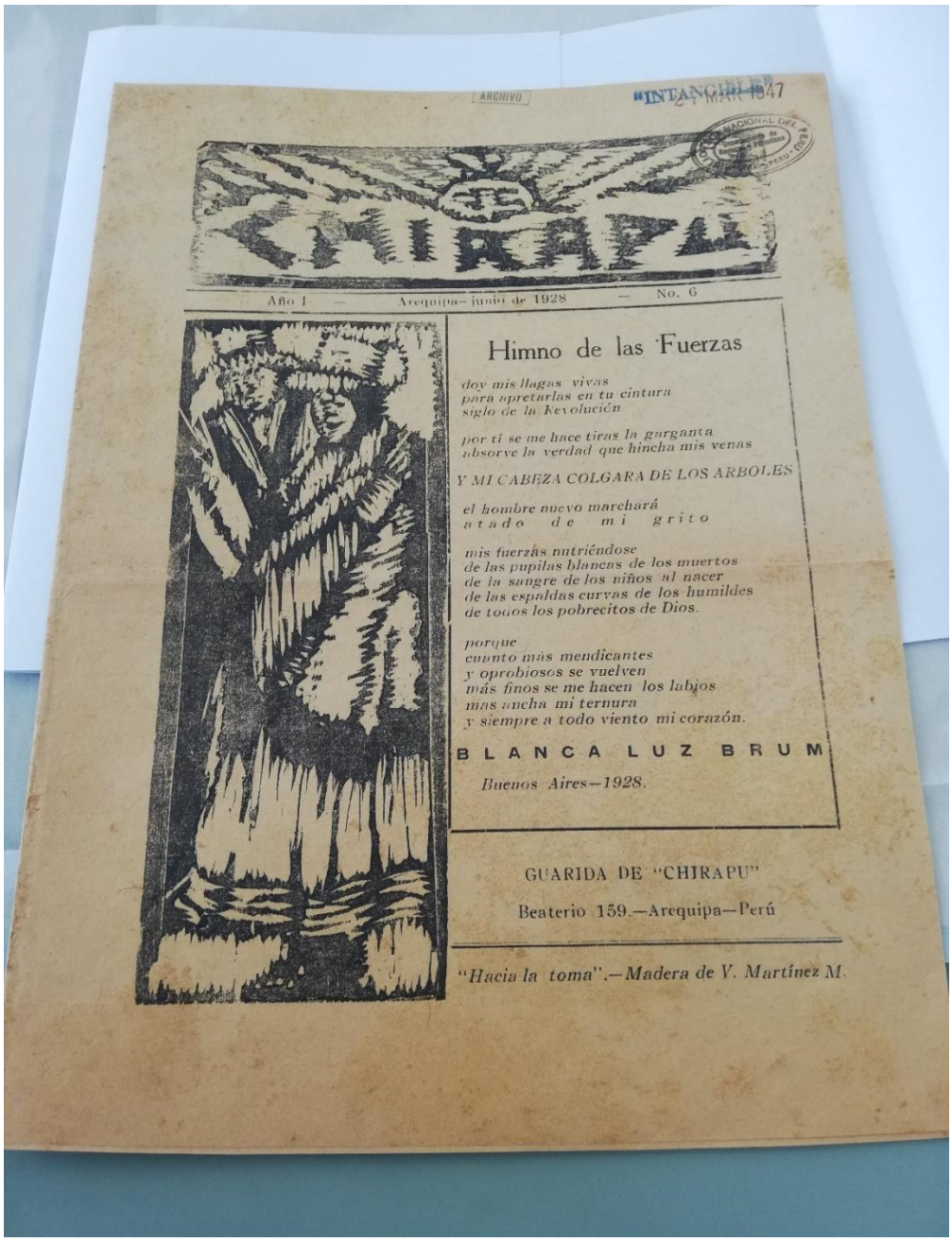
Vienrich, A. ([1905] 2020). *Tarmap Pacha-Huaray.* Lima: Pakarina.

Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península.

Zevallos Aguilar, U. J. (2018). Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930). En *Literatura y cultura en el sur andino. Cusco-Puno. Siglos XX y XXI* (pp. 17-29). Cusco: Ministerio de Cultura.

ANEXOS

Anexo 1



Portada original de *Chirapu* n. ° 6 en la Biblioteca Nacional del Perú.

Fuente: Fotografía del autor.

Anexo 2



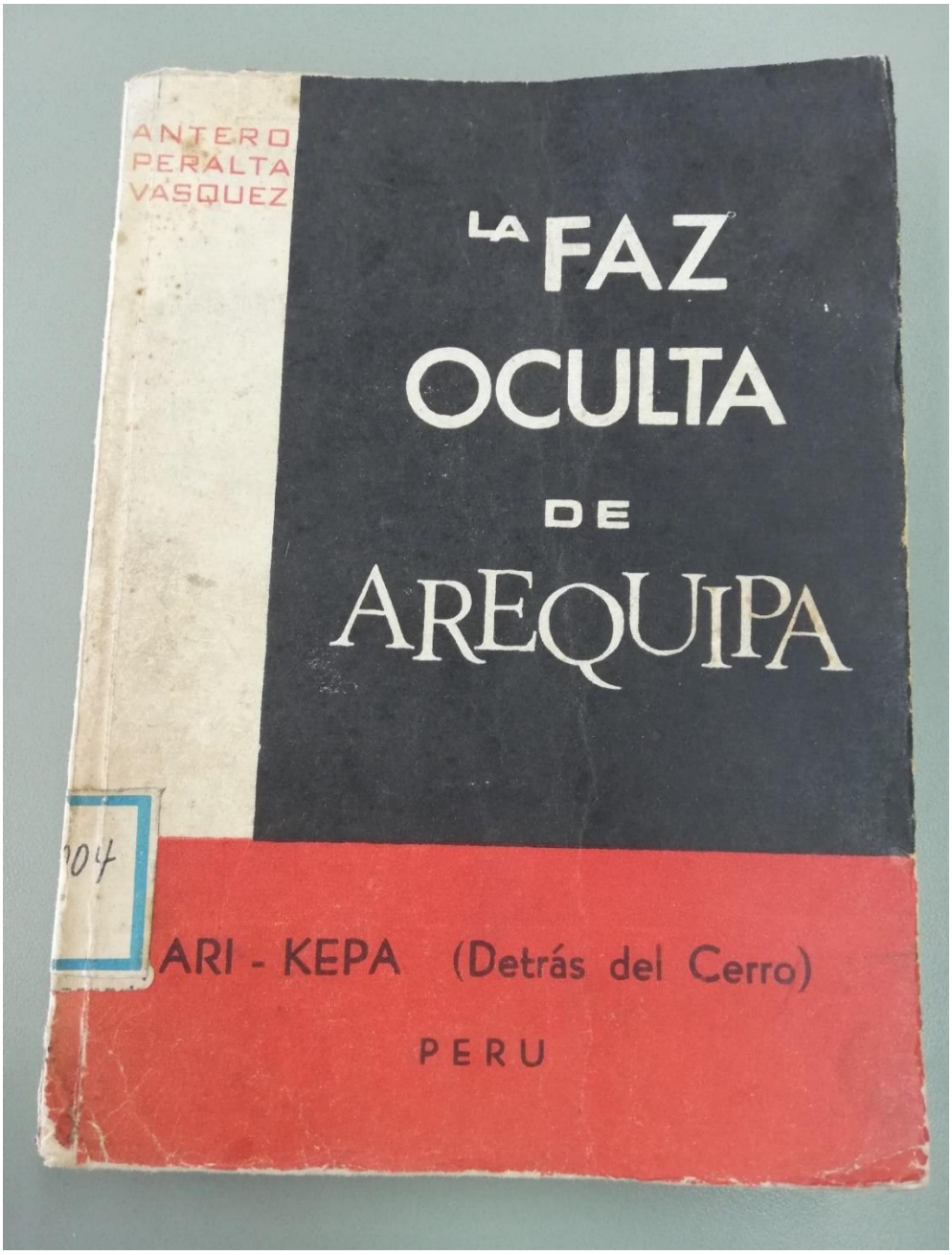
Selección de la portada del número 1 de *Chirapu* con la xilografía de Víctor Martínez Málaga. Se observa al *auki* con la *piska* mirando el *chirapu* (arco iris).

Anexo 3



Variación en los rótulos de portadas de *Chirapu*. De arriba hacia abajo: rótulo de *Chirapu* 1, rótulo de *Chirapu* 5 y rótulo de *Chirapu* 6.

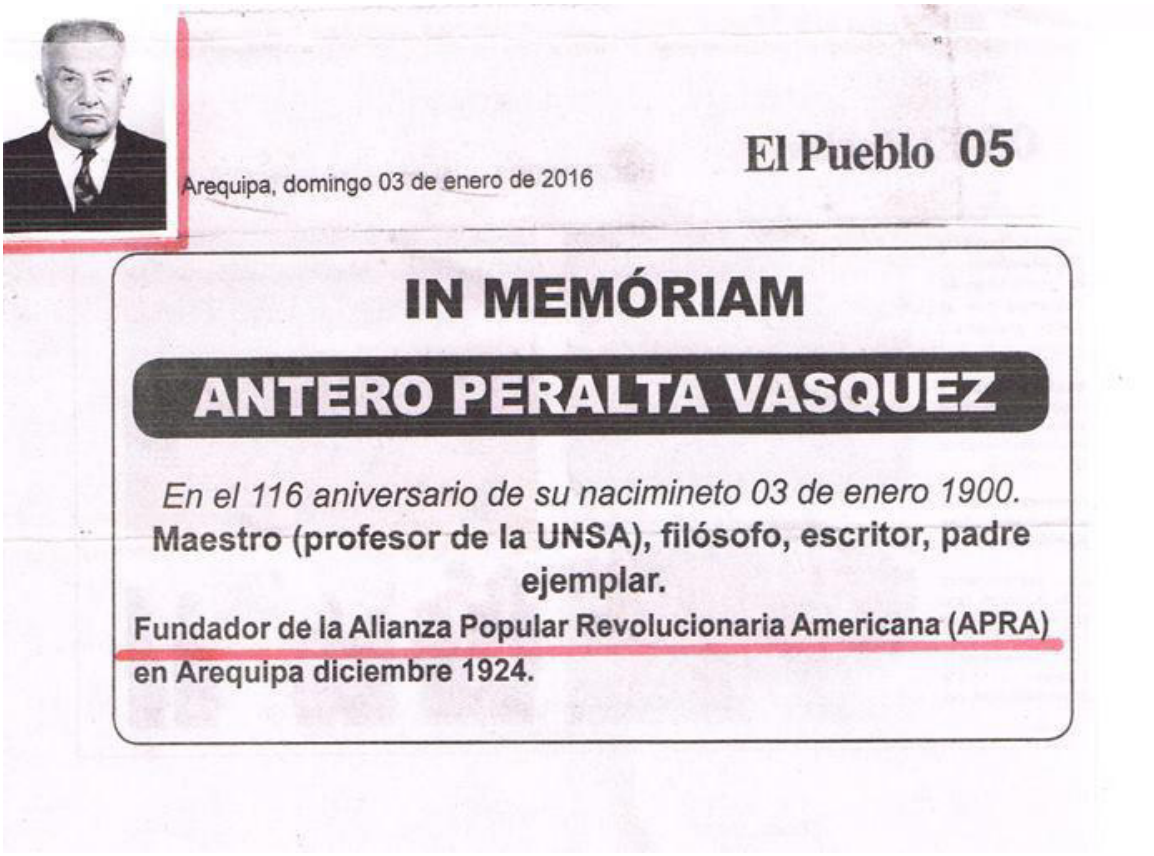
Anexo 4



Portada de *La faz oculta de Arequipa* (1977), libro testimonial de Antero Peralta. Ejemplar de la Biblioteca Nacional del Perú.

Fuente: Fotografía del autor.

Anexo 5



Arequipa, domingo 03 de enero de 2016

El Pueblo 05

IN MEMÓRIAM

ANTERO PERALTA VASQUEZ

En el 116 aniversario de su nacimineto 03 de enero 1900.

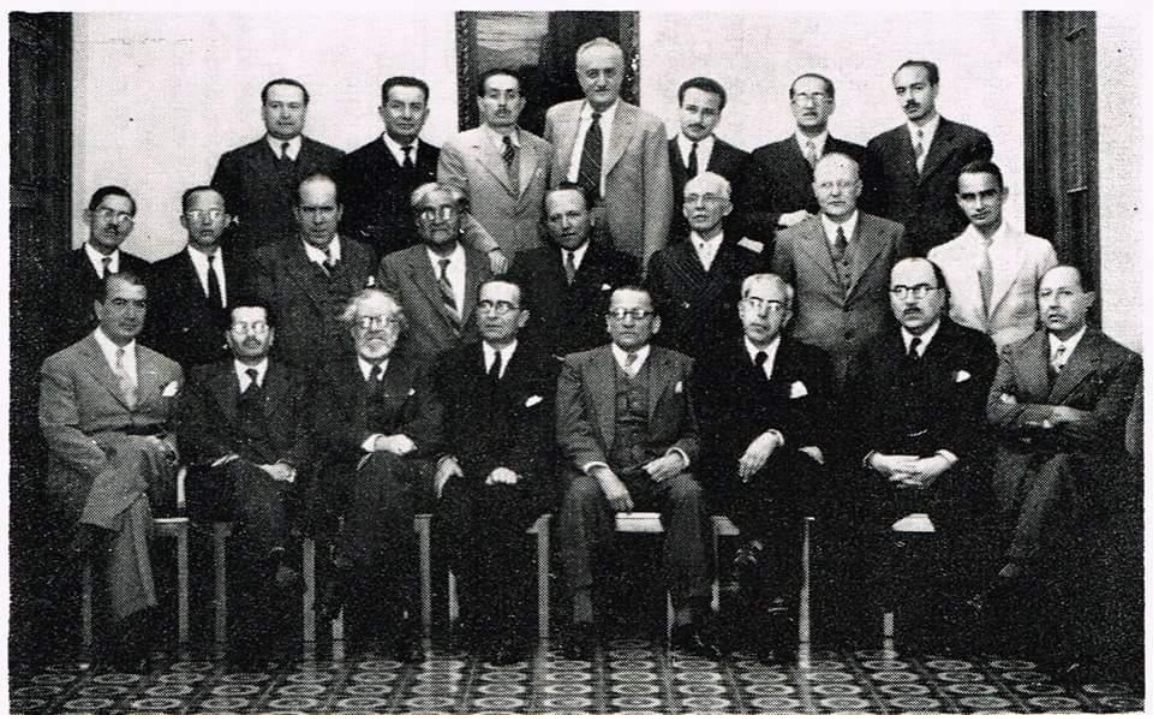
Maestro (profesor de la UNSA), filósofo, escritor, padre ejemplar.

Fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) en Arequipa diciembre 1924.

In memoriam por el 116 aniversario del nacimiento de Antero Peralta publicado en el diario *El pueblo* de Arequipa.

Fuente: Imagen de Antonio La Torre Luna.

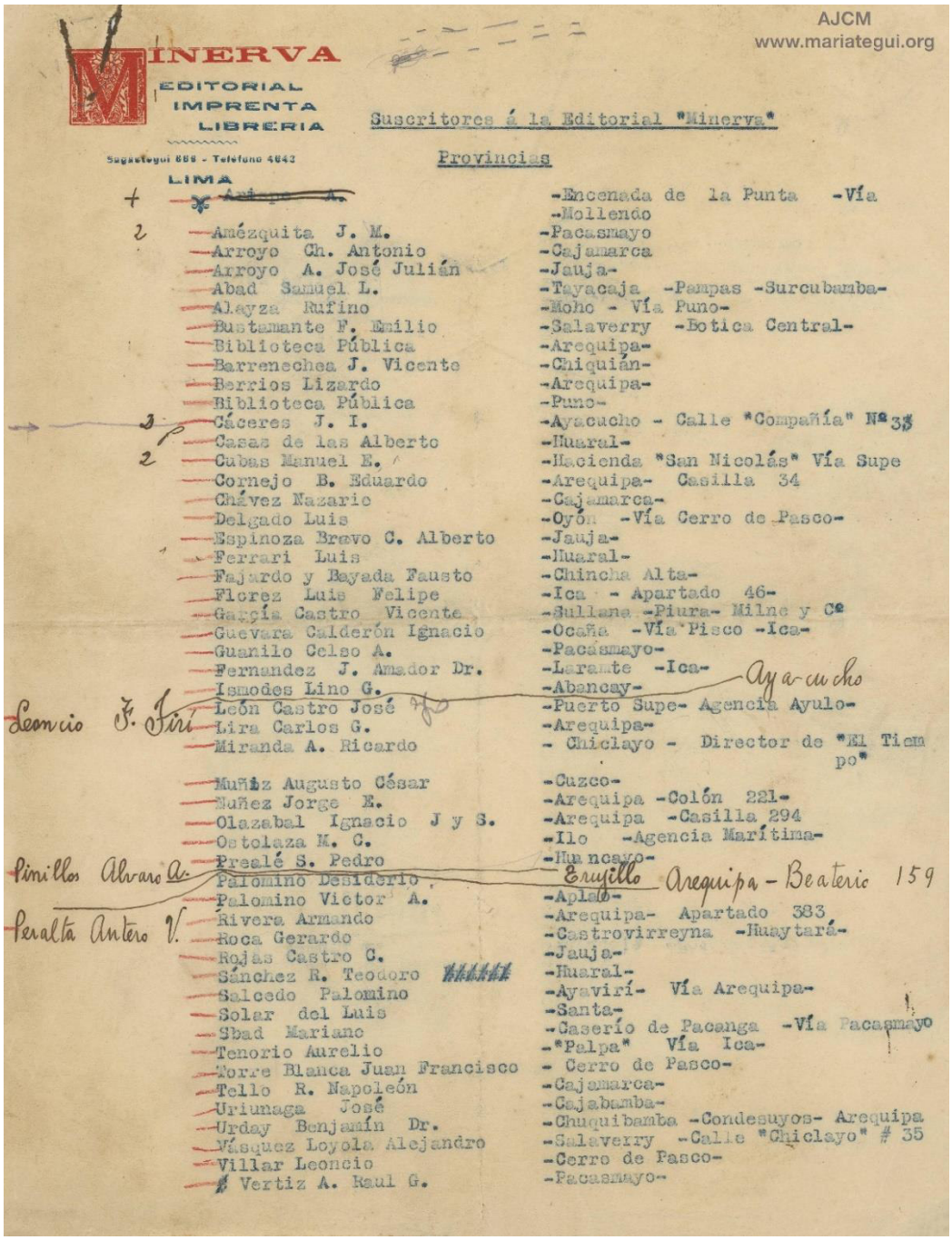
Anexo 6



Fotografía del Claustro reformista de 1945 en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, dirigida por el Dr. Luis Alberto Sánchez. En la tercera fila de pie, en el segundo lugar de izquierda a derecha, se ubica Antero Peralta, líder de Los zurdos y director de *Chirapu*. Aparecen también intelectuales como José Gálvez Barrenechea, Luis Eduardo Valcárcel, Luis Alberto Sánchez, José Jiménez Borja, Javier Pulgar Vidal, Julio C. Tello, Raúl Porras Barrenechea, Manuel Beltroy, Luis Fabio Xammar, entre otros.

Fuente: Fotografía tomada de Stvdium Generale. Repositorio virtual para la Historia de la Educación.

Anexo 7



MINERVA
EDITORIAL
IMPRENTA
LIBRERIA

Sagastegui 888 - Teléfono 4643

LIMA

AJCM
www.mariategui.org

Suscritores á la Editorial "Minerva"

Provincias

	-Encenada de la Punta -Vía -Mollendo
Amézquita J. M.	-Pacasmayo
Arroyo Ch. Antonio	-Cajamarca
Arroyo A. José Julián	-Jauja-
Abad Samuel L.	-Tayacaja -Pampas -Surcubamba-
Alayza Rufino	-Moho - Vía Puno-
Bustamante F. Emilio	-Salaverry -Botica Central-
Biblioteca Pública	-Arequipa-
Barrenechea J. Vicente	-Chiquián-
Berrios Lizardo	-Arequipa-
Biblioteca Pública	-Puno-
Cáceres J. I.	-Ayacucho - Calle "Compañía" Nº 38
Casas de las Alberto	-Huaral-
Cubas Manuel E.	-Hacienda "San Nicolás" Vía Supe
Cornejo B. Eduardo	-Arequipa- Casilla 34
Chávez Nazario	-Cajamarca-
Delgado Luis	-Oyón -Vía Cerro de Pasco-
Espinoza Bravo C. Alberto	-Jauja-
Ferrari Luis	-Huaral-
Fajardo y Bayada Fausto	-Chincha Alta-
Florez Luis Felipe	-Ica - Apartado 46-
García Castro Vicente	-Sullana -Piura- Milne y Cª
Guevara Calderón Ignacio	-Ocaña -Vía Pisco -Ica-
Guanilo Celso A.	-Pacasmayo-
Fernandez J. Amador Dr.	-Laramie -Ica-
Ismodes Lino G.	-Abancay-
León Castro José	-Puerto Supe- Agencia Ayulo-
Lira Carlos G.	-Arequipa-
Miranda A. Ricardo	- Chiclayo - Director de "El Tiempo"
Muñiz Augusto César	-Cuzco-
Muñez Jorge E.	-Arequipa -Colón 221-
Olazabal Ignacio J y S.	-Arequipa -Casilla 294
Ostolaza M. C.	-Ilo -Agencia Marítima-
Prealé S. Pedro	-Huancayo-
Palomino Desiderio	-Arequipa - Beaterio 159
Palomino Victor A.	-Aplao-
Rivera Armando	-Arequipa- Apartado 383
Roca Gerardo	-Castrovirreyna -Huaytará-
Rojas Castro C.	-Jauja-
Sánchez R. Teodoro	-Huaral-
Salcedo Palomino	-Ayavirí- Vía Arequipa-
Solar del Luis	-Santa-
Sbad Mariano	-Caserío de Pacanga -Vía Pacasmayo
Tenorio Aurelio	-"Palpa" Vía Ica-
Torre Blanca Juan Francisco	- Cerro de Pasco-
Tello R. Napoleón	-Cajamarca-
Uriunaga José	-Cajabamba-
Urday Benjamín Dr.	-Chuquibamba -Condesuyos- Arequipa
Vásquez Loyola Alejandro	-Salaverry -Calle "Chiclayo" # 35
Villar Leoncio	-Cerro de Pasco-
Vertiz A. Raul G.	-Pacasmayo-

Suscriptores a la Editorial Minerva de los hermanos Mariátegui. Como corresponsal de Arequipa, añadido manualmente, figura el nombre de Antero Peralta y la dirección Beaterio 159, la «Guarida de *Chirapu*». Fuente: Archivo José Carlos Mariátegui.

Anexo 8



Fachada actual de la «Guarida de *Chirapu*», ubicada en la calle Beaterio 159, en el Tambo Ruelas de Arequipa.

Fuente: Fotografía del autor.