

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**El sujeto poético en *Ande* de Alejandro Peralta y la
figura del poeta-intelectual del Grupo Orkopata**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTOR

Arquímedes Américo Mudarra Montoya

ASESOR

Marco Martos Carrera

Lima – Perú

2016

Dedicatoria

Para Gloria Luz, mi esposa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
Revisión de la crítica en torno a <i>Ande</i> de Alejandro Peralta: entre lo estético y lo ideológico.	16
1.1. Lecturas panorámicas del indigenismo de vanguardia: los antecedentes	24
1.2. Lecturas panorámicas del indigenismo de vanguardia: entre la tendencia estética y la tendencia ideológica.	30
1.3. Lecturas particulares de <i>Ande</i> de Alejandro Peralta: entre la tendencia estética y la tendencia ideológica.	42
1.4. Balance: la configuración del artista-intelectual de Orkopata desde la visión de la crítica.	55
CAPÍTULO II	
El sujeto poético: definiciones desde la pragmática de la lírica y la teoría de los actos de habla.	62
2.1. Naturaleza de la lírica: su lugar entre los géneros literarios.	69
2.2. El sujeto poético según la teoría de los actos de habla.	74
2.2.1. Revisión de los principios de la teoría de los actos de habla.	76
2.2.2. Los actos de habla y su relación con la crítica y teoría literarias.	79
2.3. Consideraciones en torno al análisis del sujeto poético.	90

CAPÍTULO III

<i>Ande</i> : Crónica de un viaje de ascenso. La configuración del poeta-intelectual de Orkopata.	95
3.1. Lectura de la página de epígrafes de <i>Ande</i> : esbozos de una cosmovisión idealista.	97
3.2. El poeta intelectual ante el mundo de afuera.	102
3.2.1. Análisis de “Cristales de ande”.	103
3.2.2. Análisis de “Andinismo”.	112
3.3. El poeta intelectual ante el mundo de adentro.	119
3.3.1. Análisis de “Nocturno de los sapos”.	119
3.3.2. Análisis de “Nocturno del vacío”.	128
CONCLUSIONES	136
BIBLIOGRAFÍA	143

Introducción

En nuestro anterior acercamiento a *Ande*¹(1926), primer libro del poeta puneño Alejandro Peralta, apuntábamos de manera enfática que las lecturas previas que se habían hecho de dicha obra adolecían de una visión limitada. No solo señalaban que *Ande* era un conjunto de poemas restringidos a un ámbito regionalista, detalle que denotaba una revisión superficial, preocupada solo por los elementos “andinos” que figuraban en los poemas; sino que lo calificaban peyorativamente como un libro colorista, por no decir exotista, en clara contraposición a César Vallejo, cuya poesía sí resultaba “universal”, “metafísica” y nada “intimista”. Para ello, nos basábamos en las lecturas que hasta ese entonces se habían realizado: antologías principalmente. Debido a la preponderancia de las antologías no se había generado una revisión integral del poemario. Se le leía por retazos. Ejemplo de dicha situación era que “La pastora florida” terminase siendo el poema más antologado —sino el único— de Peralta. El resultado fue calificar a *Ande* en base a ese único poema. Y si bien el rol que les toca a las antologías dentro de la esfera literaria no les exige otorgar una visión completa de las obras seleccionadas, de igual forma, se hacía necesaria la revisión completa de la obra de Peralta, sobre todo porque, como se había coincidido en más de una oportunidad, él fue uno de los principales exponentes de nuestra vanguardia. Aunque una excepción la constituyera Luis Alberto Sánchez, quien redujo el libro de Peralta a una simple adecuación, para el escenario local, de

¹ Américo Mudarra. *Ande de Alejandro Peralta: una propuesta interpretativa*. Tesis para obtener el grado de Bachiller. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela Académico Profesional de Literatura. 1989.

las técnicas ultraístas²; para Ricardo Gonzáles-Vigil, en cambio, se trataba de una clara muestra de la madurez obtenida, en esos años, por el Indigenismo: “como tendencia poética deseosa de expresar la realidad andina y el sentimiento indígena como un lenguaje contemporáneo de factura vanguardista (verso libre, metáfora ultraísta-estridentista, abandono de los signos de puntuación, utilización de lo visual, etc.).”³ Así pues, el punto que criticamos en aquella oportunidad era la obtusa mirada que se había posado —al parecer de forma permanente— sobre *Ande*. Se trató, entonces, de llevar a cabo un análisis desde una visión de conjunto, partiendo de la idea de que el libro era un todo sistemático donde poema tras poema se manifestaba un sentido general. Con nuestro trabajo buscábamos demostrar, además, que la poesía de Alejandro Peralta era testimonio de uno de los primeros intentos de trascender el tradicional sistema americano de creación, es decir, el calco y copia de modelos occidentales (más aún en la época de las vanguardias), porque con él —y lo afirmábamos considerando los planteamientos de Ángel Rama— se daba un claro caso de transculturación.

Ande, como sabemos, se gestó al interior de una de las corrientes estéticas surgidas dentro de la ebullición poética suscitada en el Perú durante la década de los años veinte: nos referimos al “indigenismo de vanguardia”⁴. Un movimiento que

² Citado en Mirko Lauer. “La poesía vanguardista en el Perú”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, N° 15, 1er. semestre de 1982. pp. 79.

³ Ricardo Gonzáles Vigil. “La poesía peruana en los años 20”. En: *Revista de la Universidad Católica*. Lima, N° 5, 15 de agosto de 1979. pp. 112-113.

⁴ Si bien este movimiento ha suscitado algunas denominaciones aparentemente distintas, en verdad no vendrían a ser más que solo redistribuciones de los mismos conceptos (“indigenismo de vanguardia”, “indigenismo vanguardista”, “paisajismo-andino vanguardista”, “vanguardismo

durante mucho tiempo pasó desapercibido dentro del amplio campo de la literatura peruana, y que sólo en los últimos lustros ha comenzado a recibir la atención que merece. Precisamente, una de las principales particularidades del periodo vanguardista de la literatura peruana es que la mayor parte de sus autores provenían de las provincias. Este es el caso del grupo “Orkopata” de Puno, el cual puede ser considerado como la cumbre del indigenismo de vanguardia. Sobre todo si se tiene en cuenta que sus más activos participantes fueron los hermanos Peralta, Alejandro y Arturo (éste último, más conocido por su seudónimo de Gamaliel Churata). Además de que los Orkopata fueron los responsables de la publicación del *Boletín Titikaka*, órgano de propaganda de la editorial del mismo nombre, a través de sus primeros números. Fue justamente, gracias a esta publicación, distribuida en distintos puntos del continente, que *Ande* pudo ser comentado por las voces —tanto nacionales como extranjeras— más autorizadas de la época. El *Boletín* luego devino en sólida plataforma de debate y difusión de la ideología indigenista alentada por el grupo.

Las lecturas contemporáneas que podemos encontrar sobre *Ande*, y con esto nos estamos refiriendo a las que han sido realizadas en estos últimos quince años, pueden ser clasificadas de acuerdo a la oposición nacida del interés, de un lado, por lo estético, y de otro por lo ideológico⁵. Con interés por lo estético consideramos

indigenista”). En nuestro caso, optaremos por la primera denominación nombrada por una cuestión de orden y coherencia, a excepción, por supuesto, en los casos donde algún autor proponga una versión propia.

⁵ Estamos usando los términos en su sentido más amplio.

la propuesta de Mirko Lauer quien en los ensayos reunidos en *Andes imaginarios*⁶ establecerá un claro límite para diferenciar al movimiento político del movimiento cultural, puesto que ambos se hallaban amparados bajo la misma denominación de “movimiento indigenista”. Una obvia estrategia basada en su postura preocupada por el componente estético de la obra. De modo que para el caso del movimiento cultural preferirá valerse de la expresión “indigenismo-2”. Debemos tener en cuenta esta distinción ya que las demás lecturas que se hagan del indigenismo de vanguardia, y, por lo tanto, del grupo Orkopata y del *Boletín Titikaka*, no considerarán la existencia de dos esferas separadas —cabría decir autónomas, de acuerdo con las propuestas de Lauer—, sino nos revelarán un escenario distinto, donde una será el reflejo o la consecuencia de la otra. En el otro extremo, con interés por lo ideológico, encontraremos, lecturas que, aparte de exigir un verdadero trabajo interdisciplinario, se preocuparán ya no por una obra en particular, sino por aspectos de alcance más global: ya sea averiguar por la postura tomada por los artistas de vanguardia en sus revistas y manifiestos, debido a sus aspiraciones de originar una verdadera innovación cultural, siendo conscientes de la realidad en la que se hallaban (Yazmín López-Lenci)⁷; ya sea la configuración del indigenismo de vanguardia, a través de las páginas del *Boletín Titikaka*, como proyecto cultural y

⁶ Mirko Lauer. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo. 1999.

⁷ Yazmín López-Lenci. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, Horizonte, 1999.

pedagógico (Cynthia Vich)⁸; o ya sea la clase de representación de los indígenas hecha por parte de los intelectuales del grupo Orkopata (Ulises Zevallos)⁹.

Dentro de este escenario, el objetivo que persigue nuestro trabajo es forjarse un espacio propio, donde sea posible conciliar ambos intereses, tanto el estético como el ideológico. Es decir, colocar otra vez en primer plano a la obra, pero sin que ello implique su completa desvinculación del fenómeno cultural que significó el grupo Orkopata. Si bien cada tendencia, desde sus propias perspectivas, ha establecido un esquema sólido en torno a la obra de Peralta, la consecuencia directa de esta divergencia ha sido que ciertas zonas queden fuera o no sean consideradas. Nosotros proponemos que por la propia situación del libro dentro de la historia del grupo Orkopata, este amerita un acercamiento distinto. Un acercamiento que logre encontrar un plano donde ambas tendencias señaladas, la ideológica y la estética, se encuentren y contribuyan con un análisis integral. Debemos recordar que *Ande* antecedió a la revista del grupo. También debemos tener en cuenta que esta agrupación se formó antes que la editorial, por lo que el libro de Peralta debió comenzar a ser escrito durante aquellos años iniciales. Así, *Ande* exige ser leído como parte de un proceso vivido por los integrantes del grupo Orkopata: de su paso de artistas-intelectuales afincados en un pequeño poblado cerca de la ciudad de Puno a promotores y portavoces de una parte del movimiento indigenista a través

⁸ Cynthia Vich. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

⁹ Ulises Juan Zevallos Aguilar. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.

de la experiencia editorial que significó el *Boletín Titikaka*. De allí que resulte necesario que nuestra mirada sobre *Ande* adquiriera un ángulo distinto y considere un aspecto que hasta ahora había sido dejado de lado: nos referimos a la condición pragmática que se establece entre el autor real, Alejandro Peralta, y sus lectores. Porque lo que nos debe interesar además de saber *qué dice* el libro o *cómo lo dice*, también el saber *quién es aquel que dice* en el libro. Creemos, por lo tanto, que *Ande* no es, como se ha afirmado en más de una oportunidad, la sola expresión de un individuo situado en la frontera entre lo tradicional y lo moderno, entre el campo y la ciudad.

Por tales razones, nuestra hipótesis postula que *Ande* puede ser leído como un libro que sirve como *mediador* entre los artistas-intelectuales de Orkopata (Alejandro Peralta entre ellos) y su comunidad regional, es decir, la sociedad puneña y, por extensión, la altoandina de la década del 20. En efecto, la lectura de los poemas seleccionados permite observar que una parte del libro está concebida como un mecanismo de legitimación, que apela por ello a un discurso lírico donde la instancia del yo adquiere un rol definitivo, ya que es el nexo comunicativo entre el autor y los lectores del libro. El personaje protagonista, es decir el yo lírico¹⁰, es una pieza fundamental del entramado poético de *Ande*. Por ello, consideramos crucial el estudio y análisis de las diversas características que encierra esta instancia. Esto significa que en el análisis hemos privilegiado los textos donde el yo lírico se manifiesta expresamente. Asimismo, era decisivo estudiar los poemas

¹⁰ Para nuestro trabajo utilizaremos indistintamente los conceptos “yo lírico”, “sujeto poético”, “voz poética”, “autor textual” o “personaje protagonista”, donde el punto común será la enunciación en primera persona dentro del poema. De igual forma, los conceptos “autor real” y “sujeto empírico” serán tomados como sinónimos.

donde este yo lírico se refiere a su entorno e, incluso, a sí mismo, ya que en dichas situaciones es posible detectar el proceso de legitimación que propone el libro.

Para comprender el enfoque que hemos asumido, debemos considerar los parámetros de la pragmática de la lírica. En esta línea teórica, el yo poético es concebido como una instancia muy cercana a la figura del autor, aunque se le considere un personaje de ficción, y no una representación fidedigna y autobiográfica del autor real. En otras palabras, desde esta perspectiva se estima que el yo lírico, aunque de naturaleza ficcional, permite establecer un vínculo cognitivo y emocional con los lectores, quienes, en su experiencias de lectura, asumen que este yo es “real”. Por tal razón, podemos sostener que *Ande* alberga entre sus páginas las directrices que habían de guiar a los Orkopata para conseguir concretar el paso de un estado (regional) a otro (continental). Con “directrices” no queremos decir que dentro de los poemas de Peralta se halle una serie de estrictas normativas a seguir, como si se tratara de un manual de instrucciones. Lo que existe es una suerte de proyección, expresada a través del sujeto poético, de los objetivos a alcanzar, en especial de los referidos al rango social que ocuparán los Orkopata al convertirse en los artistas-intelectuales de su comunidad.

Nuestro trabajo se divide en tres capítulos. En el primer capítulo, “Revisión de la crítica en torno a *Ande* de Alejandro Peralta: entre lo estético y lo ideológico”, examinaremos las lecturas principales realizadas en torno a la poesía de Peralta y a la labor de los Orkopata, tanto los de interés estético, como los de interés ideológico. Buscamos establecer un esquema organizado de las lecturas, a partir

del análisis de las estrategias utilizadas por los autores de cada tendencia. Aquí nos concentraremos, primordialmente, en la comparación y confrontación de los trabajos ya mencionados de Mirko Lauer, Cynthia Vich, Yazmín López-Lenci y Ulises Zevallos, pero también de otro grupo de estudiosos que, en los últimos años, han dedicado sus trabajos al primer libro de Peralta. Tras la confrontación de estas lecturas encontraremos los puntos coincidentes respecto a la verdadera naturaleza del grupo Orkopata, es decir, a la definición de sus condiciones como artistas-intelectuales. En el segundo capítulo, “El sujeto poético: definiciones desde la pragmática de la lírica y la teoría de los actos de habla”, tendremos que hacer una breve revisión de las principales características del género lírico, debido a que nos concentraremos en la figura del sujeto poético, uno de sus conceptos eje. Para ello nos valdremos de los trabajos de José María Pozuelo Yvancos¹¹ y de Susana Reisz¹², quienes, desde la pragmática literaria, contribuyen con la definición y tipología del género. Como se sabe, la pragmática literaria se halla dividida en dos grandes áreas: una dedicada al análisis y comprensión de la producción y recepción desde la institución literaria que hacen posible la aparición y apogeo de cierta clase de textos, y otra empeñada en aplicar la teoría de los actos de habla dentro de la esfera literaria. De allí que nos resulte imprescindible hacer un rápido repaso de la teoría de los actos de habla. En primer lugar examinaremos algunos de los puntos planteados por James Austin, John R. Searle y Richard Ohmann. Asimismo la teoría

¹¹ José María Pozuelo Yvancos. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra, 1994.

¹² Susana Reisz. “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”: En: *Lexis*. Vol. 5, Núm. 1, julio de 1981. pp. 73-86.

de los actos de habla también nos interesa porque sobre ella se sostiene el trabajo de Samuel R. Levin,¹³ el cual, a su vez, sostiene nuestro análisis del yo lírico. Recordemos que lo que tratamos con nuestro trabajo es de reconocer los tipos de vínculos que se forman entre el autor y los lectores a través del sujeto poético. De allí que el trabajo de Levin contribuya con nuestro objetivo. Y es que, según su propuesta, por el efecto que se busca en el lector —la llamada “fe poética”—, el poeta viene a ser una especie de viajero que a través de su lenguaje metafórico describe detalles de los lugares que ha visto y visitado, y que por tal motivo convence y deja conformes a sus lectores. Este sería el tipo de acto ilocutivo del que se constituye un poema. Si partimos del hecho de que *Ande* es un registro del proceso seguido por los Orkopata en su camino a consolidarse como artistas-intelectuales, estaremos, entonces, ante un discurso lírico que funciona como una especie de “crónica de viaje”. Para nuestro análisis de la figura del sujeto poético nos apoyaremos también en los trabajos de Juan Villegas-Morales¹⁴ y de Walter Mignolo¹⁵. Ambos, desde ángulos distintos, proponen que, más allá de las coincidencias que puedan llevar a pensar que el sujeto poético se trata tan solo de una figura autobiográfica del sujeto empírico, es en realidad un síntoma no solo de una clase social determinada (el “hablante ideal” de acuerdo a Villegas-Morales), sino también de una concepción de poesía en una época puntual (Mignolo lo hace para el caso de la vanguardia, donde se inscribe *Ande*). La revisión de sus trabajos

¹³ Samuel R. Levin. “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. En: *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco Libros, 1987. p. 59-82.

¹⁴ Juan Villegas Morales. “Teoría del yo poético y poesía española”. En: *Lexis*. Vol, 5, Núm. 1 julio 1981. 87-93.

¹⁵ Walter Mignolo. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. Vol. XLVIII, Núm. 118-119. 1982. ene.-jun. p. 131-148.

nos permitirá probar que nuestra lectura de la obra de Peralta se ubica en las coordenadas correctas. En el último capítulo, “*Ande*: crónica de un viaje de ascenso. La configuración del poeta-intelectual de Orkopata”, nos dedicaremos a la interpretación textual de cuatro poemas. Para ello nos basaremos en una división entre mundo interior y mundo exterior. Dicha división, sugerida a través del grupo de epígrafes de *Ande*, nos ayudará a distinguir dos poemas por cada caso. Donde los dos primeros nos mostrarán las actitudes y sensaciones producidas en el yo lírico a partir de su encuentro con el mundo exterior, con el paisaje altoandino. Los dos siguientes nos permitirán reconocer la manera en que el yo lírico se observa a sí mismo, una vez apartado de los demás y a solas en su mundo interior. Por las dinámicas desplegadas en cada caso, comprobaremos que el sujeto poético de *Ande*, desde su voz y su mirada, frente a la colectividad o a solas, pretende instaurarse como el representante idóneo de su comunidad, gracias a su sólido vínculo con la naturaleza, reflejo de su sensibilidad por lo autóctono. Un aspecto que, precisamente, defendían los indigenistas como parte de su programa ideológico.

Para la realización de este trabajo nos hemos valido de la edición facsimilar de *Ande* que se halla dentro del volumen *Poesía Vanguardista Peruana*¹⁶, donde también podemos encontrar otros diez títulos, también en ediciones facsimilares, de los principales autores nacionales de aquel substancioso periodo de nuestra

¹⁶ Luis Fernando Chueca. *Poesía vanguardista peruana*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009. (T. I.)

literatura. La selección y edición del volumen, compuesto por dos tomos, estuvo a cargo de Luis Fernando Chueca.

Mi agradecimiento al Dr. Marco Martos, poeta y maestro ejemplar, por sus sugerencias a lo largo del trabajo; a mi esposa, Gloria Luz; a mis hijas, Gloria Andrea y Gloria Stefania, por su aliento permanente; y a mis colegas de la Escuela de Literatura.

CAPÍTULO I

Revisión de la crítica en torno a *Ande* de Alejandro Peralta: entre lo estético y lo ideológico.

Durante la publicación de los primeros números del *Boletín Titikaka*, *Ande* fue leído y reseñado por decenas de autores y críticos tanto nacionales como extranjeros¹⁷. En una revisión de la crítica producida tiempo después del periodo vanguardista, detectaremos dos formas de acercarse al libro, así como dos tendencias bien marcadas en esos acercamientos. La primera forma es la general. Es decir, la que se produce a partir de la revisión de las características del indigenismo de vanguardia. Es lo que realiza, por ejemplo, Luis Monguió en su notable *La poesía postmodernista del Perú*¹⁸. Aunque, como veremos más adelante, él preferirá llamar al movimiento como “nativista”. Otro ejemplo de estudio general es el de David Wise en su artículo “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)”¹⁹. Wise opta por hablar de un “paisajismo-andino vanguardista”. En ambos autores, se procura hacer una descripción del contexto histórico, así como de las circunstancias (obvias y probables) que dieron origen al

¹⁷ La lista completa, donde se indica además de los nombres, la fecha, el número de edición donde publicaron e, inclusive, el lugar de origen de los comentaristas, aparece anexado en el trabajo de Cynthia Vich.

¹⁸ Luis Monguió. *La poesía postmodernista del Perú*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954.

¹⁹ David Wise. “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Año X. núm. 20, 2do semestre de 1984.

grupo Orkopata. Luego, en un segundo movimiento, acceden al análisis de ciertos casos. Monguió se centra en la poesía de Peralta, ya que considera su producción como la más representativa del movimiento, por lo que sí emite algunos juicios críticos sobre *Ande. Wise*, en cambio, lo menciona de manera escueta, pues le interesa más la figura de Gamaliel Churata, y sobre todo el caso del *Boletín Titikaka*. Pero aun así, no debe ser dejado de lado su texto. Resulta evidente, tanto para Monguió como para Wise, que la dirección elegida es desde el tema más amplio hacia el más específico. La segunda forma es la particular. Es decir, que, si bien se puede tener en cuenta la importancia del grupo y de la publicación periódica, y hurgar en algunos puntos al respecto, el centro de las reflexiones de estos trabajos es la poesía de Peralta. Y aquí, pueden detenerse en uno u otro detalle, dependiendo del texto elegido, pero, además, de la tendencia bajo la cual se inscriben. Lo que nos da pie para hablar de aquellas dos tendencias que señalábamos²⁰. Donde una (la que denominaremos como “ideológica”) se caracterizará por hurgar en aquellos espacios de intersección entre el discurso literario, tanto en prosa como en verso, y otros tipos de escritura y registro, como la historia, las ciencias sociales o la política: lo que se analiza es lo que se dice en el texto. Mientras que la otra (la “estética”) estará preocupada por aquellos elementos vinculados con la forma y con el estilo del texto literario: aquí, se prestará mayor atención a la manera en cómo se dice algo en el texto.

²⁰ Los nombres otorgados a ambas tendencias solo pretenden servir para diferenciar una de otra dentro de nuestro trabajo. No pretendemos establecerlas ni fijarlas como categorías absolutas.

El origen de esta divergencia se da a partir de la llegada, y consiguiente aplicación, al circuito intelectual local de un grupo de distintas disciplinas, vinculadas por una clara intención: la desestabilización de aquellos discursos monocordes y omnipresentes (como el del canon literario, por ejemplo), en favor de los sectores o grupos sociales que habían sido dejados de lado o marginados impunemente²¹. Las disciplinas a las que nos referimos son el comparatismo, los estudios culturales, los poscoloniales, los interamericanos, entre otras, cuyo principal objetivo, entre sus seguidores, es reescribir lo que otros, siguiendo paradigmas ajenos a nuestro propio contexto, habían escrito en un primer momento. Uno de los nombres más destacados del comparatismo actual en Latinoamérica, el brasileño Eduardo Coutinho, sintetizó aquel proceso del siguiente modo:

“...en las otras partes del mundo [se refiere a lo que, desde un punto de vista eurocentrista se denomina el Tercer Mundo: India, África y América Latina] se clamaba un cambio en la mirada que hiciera posible enfocar a las cuestiones literarias allí surgidas a partir del propio locus donde se situaba el investigador. La preocupación por la historiografía, la teoría y la crítica literarias siguió siendo relevante en los contextos mencionados, pero pasó a asociarse directamente a la praxis política cotidiana. Las discusiones teóricas vueltas hacia la búsqueda de universales dejaron de tener sentido, y su lugar fue ocupado por cuestiones localizadas, que pasaron a dominar a la agenda de la disciplina: problemas como el de las relaciones entre una tradición local y otra importada, de las implicaciones políticas de la influencia cultural, de la necesidad de revisar el canon literario y de los criterios de periodización.”²²

²¹ Cf. Biagio D'Àngelo (ed.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura en América Latina. Actas del I Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la AILC/ICLA*. Lima, Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2003.

²² Eduardo Coutinho. “Literatura comparada en América Latina: Desde una perspectiva etnocéntrica hacia un diálogo de culturas”. En: Eduardo Coutinho. *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Cali, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2003; p. 31.

Para el caso de una institución como el canon literario, el problema consistió en permitir o no la correspondiente incorporación de discursos que por criterios que sobrepasaban lo estrictamente estéticos —los cuales, según la versión tradicional de la academia, siempre habían sido los únicos utilizados—, como cuestiones políticas o ideológicas, habían quedado relegados o subvalorados. Ante la postura de dichas disciplinas revisionistas, Harold Bloom, uno de los principales representantes de la crítica literaria en lengua inglesa, señaló que ellas estaban trasgrediendo de la manera más nociva posible una categoría tan autónoma y necesaria en la literatura como el canon:

“Yo mismo querría argüir, en parte siguiendo a Fowler, que la elección estética ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon, pero resulta difícil mantener este argumento en unos momentos en que la defensa del canon literario, al igual que su ataque, se ha politizado hasta tal extremo. Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quiénes, atacándolo, pretenden destruir el canon o ‘abrirlo’, como proclaman ellos. Nada resulta tan esencial al canon occidental como sus principios de selectividad, que son elitistas sólo en la medida en que se fundan en criterios puramente artísticos. Aquellos que se oponen al canon insisten en que la formación del canon siempre hay una ideología de por medio; de hecho van más allá y hablan de la ideología de la formación del canon, sugiriendo que construir un canon (o perpetuar uno ya existente) es un acto ideológico en sí mismo.”²³

La politización a la que se refiere Bloom, lleva a que nos cuestionemos si el canon se forma o bien por patrones estéticos o bien por modelos ideológicos. Si son los primeros, estos sí resultan elitistas, pero por fijarse meramente en el arte. Si son los otros, estos conllevan a que la obra de arte sea vista como un medio y nada más, haciendo de ella un instrumento de cambio social, sacrificándola, exponiéndola

²³ Harold Bloom. “Elegía al canon”. En: Enric Sullá (comp.). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998; p. 197.

como un artificio para defender la ideología²⁴. Coutinho, en cambio, entiende de modo distinto la politización. Se trata más bien, de tener presente que la literatura se halla dentro de una red de relaciones culturales bastante compleja²⁵. Que no se puede desvincular una obra de su historia ni de su realidad. Además, de que la literatura se convierte en un medio, sí, pero de una búsqueda de identidad, la cual es justa, en la medida en que se trata de una estrategia de descolonización cultural²⁶. Situación que, por obvias razones, Europa (hablamos de Inglaterra, Francia y Alemania) o Norteamérica no sufren ni han sufrido. Por último, las pretensiones de estas disciplinas revisionistas —al menos en nuestro contexto— no tratan exactamente de desestabilizar al mismo canon occidental del que hablaba Bloom. Eso sería continuar con la lógica de la dependencia. Sus objetivos se centran, concretamente, en el desarrollo original de cánones desde estas tierras, a partir de las experiencias propias, tal vez teniendo en cuenta lo que Occidente determine, pero sin dejarle un papel preponderante, como antaño. Más aún cuando en plena globalización no se puede exigir el aislamiento total. Además de otorgar ese espacio a los grupos que en un momento previo no lo habían tenido, que para

²⁴ “Para descubrir a algunos críticos al servicio de una ideología social uno sólo tiene que contemplar a aquellos que desean desmitificar o abrir el canon, o a sus oponentes que han caído en la trampa de convertirse en aquello que contemplaban. Pero ninguno de estos grupos es verdaderamente literario.” *Ibidem*, p. 198.

²⁵ Dicha idea ya había sido sugerida por José Carlos Mariátegui hacía más de medio siglo atrás: “La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia.” José Carlos Mariátegui. “González Prada”. En: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1991 [1928]. p. 257.

²⁶ “La idea de que la literatura debería ser abordada con un enfoque apolítico, solo serviría para camuflar una actitud prepotente de reafirmación de la supremacía de un sistema sobre los demás” Coutinho, *Op. cit.*, p. 30.

el caso de naciones como el Perú²⁷, se basa en atender a idiomas como el quechua, el aymara o los que se desarrollan en la Amazonía; a las tradiciones orales y regionales; o a textos que por sus peculiaridades no se los había ni siquiera mirado, o se los había mirado de la manera menos incómoda para el mismo canon.

Siguiendo los objetivos de aquellas disciplinas, podemos notar que la literatura dejó de ser contemplada como un espacio meramente estético. El canon —la conformación del mismo— significó no solo la consagración de las obras más representativas de una época y de una nación, significó la implantación de una visión de la historia, de la realidad. De allí que aquel espacio se convirtiese en un campo de batalla, en una extensión de las disputas —de lo más común para el ámbito latinoamericano— entre las minorías hegemónicas y las mayorías relegadas. Para el caso peruano: las comunidades indígenas, periféricas, provincianas. Para el caso peruano: la configuración de identidades que para la historia o las ciencias sociales tradicionales habían sido ignoradas. De modo que si volvemos a los primeros ejemplos ofrecidos (Monguió y Wise), hallaremos que cada uno de ellos sirve de antecedente —puesto que sus trabajos fueron escritos hace más de veinte años, tiempo en el cual se dio la divergencia— para cada tendencia. Ya que Monguió, desde la tendencia estética, señalaba: “Pronto la tortura por hallar

²⁷ Un programa de lineamientos semejantes se dio a conocer desde el Perú y para el Perú en 1990: “[la labor de la crítica actual] no puede verse ajena a la búsqueda de nuevos conceptos e ideas teóricas que nos permitan avanzar en la transformación y constitución de nuestra identidad y nacionalidad. En este sentido los avances en el estudio de los procesos culturales y literarios, en la interpretación y metodología idónea para la pluralidad discursiva de nuestra formación social debe conducirnos a una conceptualización totalizante de particular fenomenología de nuestra alteridad” Jesús Díaz et. al. “El Perú Crítico: utopía y realidad”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 31-32, Lima, 1990; p. 207.

imágenes y metáforas novedosas a la par que expresivas de la vida y el sentimiento indígenas les hace desembocar [a Peralta y compañía] en una retórica forzada.”²⁸ Donde el énfasis de su análisis radicarán en la calificación y juicio sobre las técnicas utilizadas por el escritor para con su obra. Algo que Wise no hará, pues su preocupación será distinta, desde su tendencia ideológica, ya que tratará de analizar el fenómeno literario aunque haciéndolo desde su contexto histórico y social: “A primera vista, parecería sumamente improbable el surgimiento de una publicación cosmopolita, “de vanguardia”, en Puno, gélida ciudad lacustre a 3,800 metros sobre el nivel del mar, capital de un departamento al que se ha calificado de “Tíbet” peruano.”²⁹ Los herederos de estas tendencias, por llamar de alguna manera a los siguientes autores, son Mirko Lauer, Yazmín López Lenci, Cynthia Vich y Ulises Zevallos. Por supuesto que la división planteada no es del todo estricta. Prueba de esto son los trabajos de cada uno de ellos. Sus indagaciones partirán desde cualquiera de las dos tendencias, pero no implicará la total ignorancia de la otra. Sobre todo porque el mismo objeto de estudio —el grupo Orkopata—, debido a sus características, no es extirpable de su entorno ni de su tiempo. Aun así, más que proponer una separación extrema, se trata de identificar hasta qué puntos los unos coinciden (y se oponen) con los otros. Para hacernos una idea, nuestro esquema tendría que asemejarse a la figura de un abanico extendido, donde unos estarán más cerca de lo estético y otros más cerca de lo ideológico. Pero para poder llegar a él, primero tenemos que analizar los trabajos de cada uno de esos autores. La

²⁸ Monguió, op. cit., pp. 103-104.

²⁹ Wise, op. cit., p. 93.

intención no es solo la de agruparlos en una u otra línea. El verdadero objetivo de este capítulo será hallar las estructuras subyacentes que, a lo largo de los años, se continúan presentando. Esto para que podamos acercarnos a aquellos estudios que calificamos de particulares, y que han sido realizados en los últimos diez años. Estudios que, como nos percataremos más adelante, se hallan amparados por una u otra tendencia. Comenzaremos leyendo los estudios de Luis Monguió y de David Wise. Luego, pasaremos a revisar los trabajos de Lauer, de López Lenci, de Vich y de Zevallos. Finalmente, nos detendremos en los principales estudios realizados directamente sobre la obra de Peralta, siempre en estricto orden cronológico: Cynthia Vich³⁰, Jorge Cornejo Polar³¹, Vladimir Turbellino³², Luis Fernando Chueca³³, Dimas Arrieta³⁴, Mauro Mamani³⁵ y Mirko Lauer³⁶. Como podremos observar, las lecturas panorámicas tratarán de identificar y sistematizar las directrices que constituyeron al indigenismo de vanguardia. En el caso de las

³⁰ Cynthia Vich. "Hacia un estudio del *indigenismo vanguardista*: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, Lima-Berkeley, 1er. Semestre de 1998; pp. 187-205.

³¹ Jorge Cornejo Polar. "Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú". En: James Higgins (ed.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Fondo editorial de la UNMSM, 2003; pp. 199-221.

³² Vladimir Turbellino. "Sincretismo e identidad en la poesía de Alejandro Peralta". En: *Casa de Citas*, núm. 2, Lima, octubre de 2005; pp. 27-32.

³³ Luis Fernando Chueca. "Presentación". En: Alejandro Peralta. *Ande / El kollao*. Lima, Rectorado de la PUCP, 2006; pp. 7-22.

³⁴ Dimas Arrieta. "La vanguardia peruana y Alejandro Peralta". En: *El Hablador*, núm. 14, setiembre de 2007, http://elhablador.com/est14_arrieta3.html, (vi: 10 de agosto de 2012).

³⁵ Mauro Mamani. "(Re)presentación del indio en la poesía andina de Puno". En: Ídem. *Poéticas andinas. Puno*. Lima, Pájaro de fuego, 2009; pp. 25-51.

³⁶ Mirko Lauer. "Peralta: Titicaca moderno". En: *Hueso Húmero*, núm. 58, Lima, enero de 2012; pp. 93-99.

particulares, tanto las estrategias utilizadas como las propuestas planteadas dependerán de la tendencia en las que se ubiquen.

1.1. Lecturas panorámicas del indigenismo de vanguardia: los antecedentes.

Luis Monguió reconoce un “indigenismo” en la poesía peruana de los años veinte, aunque perteneciente a un conjunto mayor cuya denominación, según su propuesta, será la de “nativismo literario”. Agrupando a aquellos movimientos preocupados por capturar algún tipo de esencialidad peruana en la poesía. La descripción que nos ofrece Monguió del indigenismo se halla enmarcada dentro de los alcances logrados por dicho movimiento de índole poética: “una combinación de las importadas técnicas vanguardistas con formas lingüísticas locales y con contenidos que exaltan al indio y sus valores o que protestan su situación en el Perú contemporáneo.³⁷” Este pasaje nos deja ver la concepción que en un principio se tiene del indigenismo de vanguardia: traslación y adopción de técnicas poéticas importadas de Europa, para insuflar de vida a imágenes del mundo andino. Por lo tanto, solo estaría cumpliendo con una tarea mecánica: adquiriendo herramientas producidas en otra parte del mundo que le permitan conseguir un nuevo efecto. Monguió remarca este aspecto. Y si se tiene en cuenta que su paradigma de poeta

³⁷ Luis Monguió, op. cit., p. 87.

peruano es César Vallejo³⁸, quien, como se sabe, descalificó a buena parte de su generación por su afición a las palabras ostentosas, antes que a la búsqueda de una expresión genuina³⁹, se puede comprender por qué también las críticas de Monguió serán mucho más enfáticas en lo concerniente a la artificialidad del lenguaje que, desde su opinión, estuvo afectando desde un principio al indigenismo de vanguardia:

“No deja también de llamar la atención que en la poesía indigenista (...) la forma expresiva resulte tan poco adecuada para provocar una respuesta emocional en la multitud peruana; en efecto, el imagismo y la metaforización sintéticos, vanguardistas, que tanto emplea el indigenismo, requieren para su apreciación una sofisticación literaria ciertamente no multitudinaria en el Perú de aquellos, ni de estos, años. Íntima contradicción, y no la única, de esta escuela poética.”⁴⁰

El rol del lenguaje y el uso de las imágenes por parte del poeta son los aspectos que más llaman la atención del crítico. De allí que soslaye la actividad cultural propiciada por el grupo Orkopata. Pero resulta comprensible si se tiene en cuenta que los objetivos de su trabajo además de los paradigmas estilísticos en los que se enmarca su obra, le exigen detenerse en los textos fundamentalmente. Esto explica por qué cuando le corresponda analizar la poesía de Alejandro Peralta se limite a estudiar la contundencia de los efectos logrados por sus figuras, principalmente, las metáforas. La habilidad, el dominio, de Peralta para por medio de la palabra

³⁸ En la introducción afirmará que el objetivo del libro, inicialmente, era llevar a cabo un estudio de César Vallejo, pero por la necesidad de leerlo dentro de su tradición y contexto, había que hacer un trabajo más extenso y exhaustivo.

³⁹ Cf. *El arte y la revolución*. En: César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2002. pp. 365-473.

⁴⁰ Luis Monguió, op. cit., p. 101

trasladar una diversidad de sensaciones al lector, lleva a Monguió a considerarlo como el de mayor valor dentro del indigenismo de vanguardia:

“En quien la fusión de las técnicas de vanguardia con los contenidos indigenistas se realiza más completamente es en el más significado de los poetas indigenistas, Alejandro Peralta (n. 1899). En su poesía se encuentra el amor a lo indio y por el indio, el amor a la tierra, y el sentido social angustiado por la situación del indígena y por su miseria, ocasionalmente aligeradas por un momento de alegría. Y todo ello lo expresa Peralta en forma basada casi exclusivamente en imágenes y metáforas sin nexos ni explicaciones, como si se inspirara en el programa vanguardista de reducir la lírica a esos elementos primordiales, de sintetizar en busca de ensanchamiento de la facultad de sugerencia.”⁴¹

Monguió realizó una lectura certera de lo que significó el movimiento del indigenismo de vanguardia. Tanto en la forma como en el contenido. En la forma, porque sabrá percatarse del esfuerzo por parte de los poetas del movimiento para encontrar imágenes que funcionen de manera adecuada, combinando expresiones propias de las vanguardias en conjunción con ciertos elementos como situaciones o personajes que colocarían la nota autóctona a sus textos: “rápido agotamiento temático por la constante repetición de pocos temas; rápido agotamiento imagístico y metafórico debido en parte a la limitada temática; agotamiento literario”⁴². Y en el contenido, porque sacará a la luz la innegable tensión existente entre ellos, los poetas e intelectuales, y quienes vendrían a ser sus representados, la ingente masa de indígenas que había permanecido (y permaneció por un tiempo más) sometida debido al abandono político y cultural en el que se hallaban. En este punto, Monguió

⁴¹ *Ibíd.*, p. 101.

⁴² *Ibíd.*, p. 104

llevará a cabo su análisis a partir de su consideración del contexto histórico de la época:

“Los mestizos peruanos, que propusieron el indianismo cien por cien, respondían así a la necesidad de reivindicar ante sus propios ojos la parte india de su composición étnica, reivindicando y exaltando así fuera mística, mítica, literariamente, al indio y a los valores que en su pasado y en su presente descubrían o creían descubrir. Al reivindicar al indio, el mestizo en efecto reivindicaba parte de lo que él es, pero ya no es del todo.”⁴³

Sin embargo, tal operación solo será llevada a cabo para entrar al cholismo, otra de las tendencias pertenecientes al nativismo literario. Por lo que de ese modo cerrará el capítulo concerniente al indigenismo de vanguardia.

David Wise, quien nos brinda una de las primeras lecturas que se elaborarán desde la perspectiva ideológica, señala que uno de los lugares comunes en torno a la literatura vanguardista latinoamericana es el de su afán cosmopolita, restringiéndola de ese modo al ámbito de las grandes capitales del continente. De allí que, pretendiendo deshacer dicha construcción mantenida durante tanto tiempo, remarque lo siguiente:

“El presente ensayo no enfoca directamente ni la estética ni las técnicas de la vanguardia, pero sí quiere plantear la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto será válido ese enfoque, esa visión (visión urbana, “capitalina” si se quiere) de la actividad vanguardista en la América Latina de la primera postguerra?”⁴⁴.

⁴³ *Ibíd.*, p. 106.

⁴⁴ David Wise, *op. cit.*, p. 90.

En estas líneas detectamos, plenamente bosquejada, una de las actitudes predominantes que heredarán el resto de trabajos interesados en las actividades del grupo Orkopata: el dejar en un segundo plano el componente estético. Wise, quien se trata, también, de uno de los primeros en dedicarse íntegramente a un análisis detallado del *Boletín Titikaka*, pretende colocarlo como una excepción a las constantes de la vanguardia latinoamericana. Para conseguirlo, contrasta el perfil del *Boletín* con los postulados identificados por Nelson Osorio⁴⁵, los cuales, resumidos en pocas palabras, remarcan la condición de “internacionalización” vivida por el continente, así como el creciente cuestionamiento surgido no solo dentro de la esfera artística, sino también en lo social y político, además de la coincidencia de la literatura experimental con la revalorización de lo autóctono. Wise apunta al respecto:

“Nos permitimos aventurar aquí la hipótesis de que el llamado “arte nuevo” penetró mucho más hondo de lo que esta visión permitiría suponer, llegando hasta la localidad y arraigándose, ya no solo en las grandes capitales / puertos / emporios, sino en frecuentes casos en capitales de provincia y en poblados de menor importancia.”⁴⁶.

Así pues, el vanguardismo peruano encerrará dos tensiones en su interior. Una provocada por la fijación con el exterior, lo que conlleva a que luzca como un fenómeno nada más que “internacional”, tanto por las redes creadas a partir de las publicaciones como *Amauta* o el propio *Boletín*, como por las condiciones de exiliados políticos que muchos de sus poetas tuvieron que resistir. Pero, remarca

⁴⁵ Se trata del clásico artículo: Nelson Osorio. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario latinoamericano” En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, núm. 114-115, enero-junio de 1981; pp. 227-254.

⁴⁶ David Wise, op. cit., p. 91.

Wise, el vanguardismo peruano se caracterizó al mismo tiempo por ser una franca explosión local, al provenir la gran mayoría de sus autores de las provincias, y porque en las provincias se generaron activos circuitos literarios que publicaron decenas de revistas y libros. El *Boletín* contuvo ambas tensiones: no solo organizó una “red de intercambios” a nivel continental, que funcionaba principalmente a base del canje de publicaciones periódicas; sino que también tuvo un núcleo constituido por jóvenes escritores provincianos, partidarios del vanguardismo y del indigenismo literarios. Respecto a la poesía de Alejandro Peralta, Wise dedica apenas algunas líneas, al calificarla como “paisajismo andino-vanguardista”. Lo que confirma el objetivo trazado al principio del artículo, es decir, el de no detenerse en el aspecto estético, sino en el ideológico. Y aunque establezca un diálogo con los principales referentes en torno a la vanguardia latinoamericana y peruana —como lo son Osorio y Monguió—, también recurrirá a la develación de la figura del líder para explicar la trascendencia del grupo, es decir, del hermano de Alejandro, Arturo (Gamaliel Churata). Wise, finalmente, explicará el brote vanguardista de la región de Puno, que por sus condiciones en la época era lo más periférico de lo periférico, a partir del desarrollo socio-económico conseguido en aquellos años como la instalación de la línea del tren que la conectaba con Arequipa, la labor educativa que fue realizada por los integrantes de la iglesia Adventista, y la comunicación directa con las zonas de La Paz y de los países del Río de la Plata, en especial con la ciudad de Buenos Aires.

1.2. Lecturas panorámicas del indigenismo de vanguardia: entre la tendencia estética y la tendencia ideológica.

La intención de Mirko Lauer en su libro *Andes imaginarios* es la de poner en evidencia la distancia existente entre dos fenómenos que, históricamente, han debido compartir una misma denominación. Uno es el indigenismo como corriente socio-política y otro es el indigenismo como movimiento cultural-creativo. Para conseguirlo se vale de la expresión “indigenismo-2” para referirse al segundo, de modo que así puede remarcar la cercanía superficial de intereses entre ambos (lo autóctono), pero también la principal diferencia interior existente (las maneras de concebir lo autóctono). Lauer indica que el indigenismo-2, en más de una oportunidad, ha sido cuestionado por no representar de forma satisfactoria al individuo indígena: “si se ha reconocido que el indigenismo-2 no fue fiel a la realidad del hombre autóctono, ¿cuál y cómo, y quién es la figura representada que aparece en su producción?, y ¿a qué visión del Perú fue fiel, si a alguna, el indigenismo-2?”⁴⁷ Tales interrogantes vienen a ser la base de su trabajo. Para nuestro estudio resulta de especial importancia ya que afirma lo siguiente: “Los poetas del indigenismo-2 son cada vez más difíciles de leer como nativistas andinos y más fáciles de leer como simples vanguardistas, en la medida en que su tema se ha desvanecido.”⁴⁸ Para Lauer el indigenismo-2 antes que ser una manifestación propia de lo autóctono, es decir por parte de los mismos indígenas, es más bien un trabajo de

⁴⁷ Mirko Lauer, op. cit., p. 15.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 16.

interpretación propuesto por las capas medias y altas criollas, necesitadas de un punto opuesto para poder salvar la siempre en crisis idea de identidad para el resto del país. Proceso que ocurre desde la época de la guerra del Pacífico. Hay una preocupación de Lauer por desentrañar las estrategias utilizadas por diversos escritores, pintores y músicos para representar el mundo andino antes que por los aparentes objetivos que perseguían con su arte. Desde su perspectiva, Lauer insiste en que el indigenismo-2 —como él denomina a esta corriente— vivió un proceso de “reversión”, donde dicha expresión:

“se refiere al intento declarado y efectivo de un movimiento cultural de apartarse de manera total o parcial del avance de la modernidad internacional sobre un espacio social en un momento dado, y que incluso es un esfuerzo por darle un nuevo sesgo local a esa misma modernidad que llega (...) En tal medida, se trataría también de un intento de refugio en la afirmación de lo que se sabe, cree o considera propio y —aunque no siempre lo diga— sobre todo de aquello que se estima compatible con lo moderno y de aquello que se podría considerar propio en términos nacionales.”⁴⁹

Por lo que la postura de los indigenistas, según lo inferido a partir de aquel pasaje, estaría situada entre una ilusoria búsqueda de raíces andinas originales, inexistentes por cierto, y un intento de afirmación dentro de los procesos implantados por la modernidad extranjera. Donde, antes de lograr una adaptación natural de lo tradicional andino a sus distintas manifestaciones de arte (sea la poesía, sea la pintura), lo que hubiera exigido una alteración radical de sus proyectos, generaron, en cambio, una visión de lo autóctono basada solamente en elementos que se consideraban como ajenos a la tradición hispánica, acordes con las expectativas de exotismo provenientes del norte, tanto de Estados Unidos como

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 26.

de Europa. Una prueba clara de lo señalado por Lauer es la representación que en el indigenismo-2 se hace del paisaje. El uso del paisaje como escenario donde el personaje indígena deberá desenvolverse es la única condición por la que lo hallaremos presente. Contradiendo el sentido que tendría que cumplir, si se tiene en cuenta la noción que se tiene de la cultura andina, una cultura con alcances cósmicos. El paisaje andino vendría a ser, entonces: “el espacio vacío de la significación dominante, como una suerte de soporte a la vez necesario y prescindible en la representación de la construcción del indígena.”⁵⁰ Los artistas e intelectuales del indigenismo-2, según la lectura de Lauer, solo se preocuparon por configurar una imagen del sujeto que deseaban representar (el indio), aunque en realidad se trataba de una manera de canalizar su propia búsqueda de significado dentro del escenario cultural en el que se hallaban, y no por establecer una verdadera comunicación con la tradición a la cual decían pertenecer. Lo cual nos permitirá comprender por qué cuando Lauer emprenda, más adelante, una revisión de los textos pertenecientes a *Ande* lo haga desde una postura incrédula a los lineamientos dictados por el grupo Orkopata respecto a la cultura andina y sus diversos elementos. El acercamiento que lleva a cabo se enmarcará en una constante de la obra de Lauer: la indagación por aquellos mecanismos que en la conformación y consolidación de patrones pertenecientes a una estética “nacional” terminarían por activarse. Esto explicaría su análisis de fenómenos como la vanguardia o indigenismo-2, donde procurará demostrar que no se tratarían de

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 66.

reacciones ni de impulsos realmente renovadores o transgresores. Sino apenas de desviaciones de otros proyectos culturales.

López Lenci, en *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*, lleva a cabo una revisión de los distintos manifiestos publicados en las revistas peruanas de vanguardia. Teniendo como base la teoría del campo de poder y el campo intelectual, propuesta por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, la autora quiere observar el proceso seguido por los distintos grupos que a través de esos mismos manifiestos planteaban la reconfiguración del sistema literario peruano de aquellos años. Recordemos que tal proceso se daba en medio de una época de modernización donde los artistas e intelectuales tenían que reposicionarse porque, de lo contrario, acabarían fuera de lugar. Además que el contexto invitaba al debate sobre un tema tan álgido como el de la identidad nacionalidad, ya que se proponía, por un lado, la colonización del país por oleadas de migrantes europeos; así como por otro, se entraba en una serie de contradicciones respecto al destino que debían seguir las masas indígenas que habitaban el interior del país. López Lenci, luego de haber analizado las distintas etapas que siguió el indigenismo en la literatura peruana de entre fines del siglo XIX e inicios del XX, llega, finalmente, al período de la vanguardia, donde decenas de revistas de provincias exponen sus intenciones de acceder al centro del campo intelectual peruano. Es la aparición de los manifiestos andinistas, según indica la autora. Aquí es donde podremos ubicar al proyecto editorial del grupo Orkopata, el *Boletín Titikaka*. Por lo que, para los intereses de nuestro trabajo, solo rescataremos determinados puntos de todo el análisis que realiza López Lenci. El *Boletín* albergó, en dos números distintos de

1927, dos manifiestos que, de una u otra forma, expresaron los propios intereses del grupo Orkopata. El primero le pertenece a Federico More y es presentado por Gamaliel Churata. Lo que podemos rescatar de este suceso es que la lectura del manifiesto revela que:

“Los Andes deberían representar el símbolo supremo de la unidad continental porque antes de ser una doctrina o elaboración ideológica es para el sujeto, una fuerza espiritual excepcional: del origen primigenio y legendario de una “raza” y una cosmovisión (...) Por eso la originalidad posicional dentro del campo peruano y sudamericano solo puede reclamarse desde la legitimación que concede el poder (re)instituido de la tradición andina.”⁵¹

El segundo manifiesto, publicado apenas unos meses después, fue escrito por Antero Peralta y tendrá por objetivo la consolidación de una escuela estética de alcance continental: el Indoamericanismo. Se habla de la presencia de un nuevo sujeto, cuya competencia estética tendrá como origen el mestizaje de la sangre indígena con las demás razas, este nuevo sujeto será el neo-indio. Entre las propuestas planteadas por la estética “indoamericana” que López Lenci reconoce, nos interesa una de ellas, la cual señala lo siguiente: “[existe] la necesidad de afirmación del sujeto cultural serrano en el contexto de la emergencia de un nuevo proyecto de nación, como respuesta al profundo sentimiento de extrañeza y desarraigo frente a la norma lingüística y literaria instituida por la tradición hispánica.”⁵² Pese a los programas ambiciosos que son planteados por muchos de estos manifiestos, los integrantes de la vanguardia andina, y entre ellos los propios

⁵¹ López Lenci, op. cit., pp. 144-145.

⁵² *Ibíd.*, p. 157.

artistas e intelectuales de Orkopata, se encontrarán, según señala López Lenci, en medio de una encrucijada, pues:

“la posición de asumir los postulados de la vanguardia artística internacional, como respuesta al reto impuesto a sí misma de construir una literatura nueva, podía implicar el riesgo del propio fracaso y descalificación dentro del campo, porque ¿cómo construir una modernidad estética desde una realidad socialmente atrasada?”⁵³

Tratándose en la actualidad del principal volumen dedicado al proyecto editorial del grupo Orkopata, el libro de Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*, lleva a cabo un análisis exhaustivo del *Boletín*, con especial interés por desentrañar el discurso de base del grupo, a partir de sus declaraciones políticas, la intervención a través de artículos y cartas de otros intelectuales de la época y la no poca producción literaria, tanto en poesía como en narrativa, que albergó entre sus páginas. Por lo que intentar una selección precisa de las líneas directrices que organizan su trabajo implica necesariamente la omisión de algunos temas tratados. Lo cual no quita que vengan a ser de menor relevancia. Como en este apartado deseamos solo recoger las opiniones que tiene del movimiento indigenista, las cuales nos permitan reconocer su adhesión a una de las dos tendencias que hemos descrito previamente, nos detendremos exclusivamente en tres puntos: primero, las características principales de la posición social que ocupaban los Orkopata como intelectuales mestizos y provincianos; segundo, la definición del concepto “indigenismo vanguardista” que utiliza recurrentemente la autora; y, tercero, una descripción somera del intercambio entre arte y política que

⁵³ *Ibíd.*, p. 160

se daba dentro de las distintas ediciones del *Boletín*. Si bien también tiene un capítulo dedicado a la poesía de Peralta, preferimos no desarrollarlo. Y es que poco antes de aparecer este libro, la autora escribió un artículo que tuvo el mismo origen que el capítulo señalado (la tesis doctoral de la autora), donde desarrollará las mismas ideas, sobre todo la del papel preponderante que juega la metáfora dentro de *Ande*. Por tal motivo, ese artículo lo revisaremos más adelante. Vich describe, en primer lugar, las condiciones históricas en las que se irá a desarrollar el grupo Orkopata. Para ello, hará una revisión detallada de la figura del intelectual y su evolución durante las primeras décadas del siglo XX. Como sabemos, la literatura era pública antes de la profesionalización del escritor. De modo que debido a esa circunstancia estaba en manos de los grupos de poder, por lo que se puede afirmar que la literatura fue utilizada, mientras aquel escenario pudo ser reproducido, como un medio de transmisión de la ideología hegemónica. Vich utiliza para esta parte las categorías de Pierre Bourdieu sobre la gestación y conformación de los campos intelectuales. Así que cuando los primeros signos de la modernización comenzaron a manifestarse en la realidad peruana, entre ellos la inminente cascada de cambios sociales —de origen político o económico— que estaban por suscitarse, fue necesario un nuevo concepto de nacionalidad y, por ende, la reelaboración del discurso nacional que satisficiera ya no solo a las poderosas minorías. Es aquí donde debe ser ubicada la experiencia del grupo Orkopata, representado a través de su publicación periódica:

“Por todo esto, me interesa estudiar la posición específica que ocupó el *Boletín Titikaka* en la dinámica de una discusión que, si bien mayormente se concentraba en Lima, estaba recibiendo los reclamos de integración de diversas regiones y sectores sociales. Estos reclamos evidenciaban la necesidad de alcanzar una

perspectiva verdaderamente nacional y democrática, por lo menos en la esfera discursiva. Así, el nuevo sector intelectual —que ya no estaba formado únicamente por miembros de la oligarquía de ascendencia española— reclamó el liderazgo en la interpretación simbólica de la nación, aspirando a desestabilizar la rigidez de la dicotomía cultural que hasta el momento había definido al Perú.”⁵⁴

El eslabón que nos permitirá pasar de la preocupación de aquellos intelectuales emergentes por un nuevo discurso nacional al uso que hará la autora del concepto de “indigenismo vanguardista” se halla en la adopción que de lo autónomo y lo tradicional tendrán que hacer los nuevos intelectuales peruanos. Según Vich, el indigenismo, una corriente de larga data en el panorama cultural del Perú, debidamente reestructurado, desde una postura moderna, acorde con los nuevos escenarios que se formaban en los campos de la política y el arte, se convirtió así en el eje central de la propuesta del *Boletín Titikaka*. El término, utilizado por primera vez por José Carlos Mariátegui, aunque aplicado originalmente al ámbito ideológico (la conjunción del indigenismo y el socialismo, como propugnaba el autor de los *Siete ensayos*), le permitirá a la autora definir la actitud de evidente renovación que guiaba al *Boletín*:

“el término resulta muy útil para describir el espíritu que estaba detrás de una revista como el Boletín, que al declararse bastión de la revolución vanguardista tenía como consigna la reivindicación de la cultura autóctona andina. Ya que tanto vanguardistas como indigenistas tenían el mismo propósito de desestructurar los valores que hasta el momento habían sustentado el concepto de nacionalidad.”⁵⁵

Es de esta manera que el indigenismo, alimentado por la valoración de lo autóctono, entendiendo dentro de dicha idea no solo el paisaje o la vida cotidiana, sino también aspectos como las tradiciones o el idioma quechua y aymara, pasó a ser el soporte

⁵⁴ Vich, op. cit., p. 45.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 52.

del grupo Orkopata, trascendiendo de esa forma, lo meramente estético, pues requería que derivara hacia lo ideológico y político:

“Como movimiento de reelaboración de la representación nacional, el indigenismo emergió con una fuerza ideológico-cultural respaldada por la base social de un amplio sector de la clase media que había decidido asumir la representación del campesinado indígena. Por esta razón, debe verse al indigenismo como un proyecto mestizo surgido de un sector social que hasta cierto punto instrumentalizó la reivindicación de lo indígena a partir de sus propios intereses.”⁵⁶

En esta declaración encontraremos una continuidad entre el trabajo de Vich y de López Lenci. Pues ambas sacan a la luz la encrucijada en la que se hallaron los Orkopata. Y es que en vez de tratarse de una confluencia armónica, serán una clara muestra de la confrontación suscitada por la heterogeneidad y el choque de la tradición andina y la modernización occidental. Pero desde la visión de Vich, el trabajo de los Orkopata trató de resolver dicha confrontación. Lo que les exigió que necesariamente reunieran en un mismo gesto la actitud ideológica con la práctica literaria. Con lo cual conseguirían, y esto los Orkopata lo desarrollaron en decenas de textos publicados en el *Boletín*, que medios de expresión tan combativos y singulares como los que fueron propios de la vanguardia internacional terminasen sirviendo, no para la transmisión de mensajes de índole evasiva o alienante, sino, todo lo contrario, para la afirmación de sus ideales y sus objetivos.

El último trabajo que revisaremos es el de Ulises Zevallos, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Como señala de forma precisa, su preocupación principal es la de

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 58.

acercarse al discurso del *Boletín Titikaka* con la pretensión de revelar sus contradicciones internas: “se enfatiza el estudio del indigenismo del Grupo Orkopata como un discurso de representación ambiguo y contradictorio. Es un discurso indigenista en tanto intentaba representar a quechuas y aymaras de dos maneras. La primera es una representación mimética (“hablar acerca de”) y la segunda es la representación política (“hablar por”).”⁵⁷ Son dos los ejes a partir de los cuales elabora su análisis. El primero corresponde a la lectura del propio *Boletín*, al análisis de las polémicas y principales temas desarrollados a lo largo de su publicación, reconociendo inclusive la existencia de dos etapas, divididos entre temas vinculados bien con la literatura o bien con la política. El segundo, en cambio, se enfoca en el rol de los intelectuales de provincia, y en especial de sus intenciones de convertirse en mediadores entre el Estado y las poblaciones indígenas subalternas. Por lo que Zevallos, para rastrear y así poder comprender el origen de muchas de las tensiones y conflictos entre todos estos grupos, deberá recurrir a la historia de la región de Puno:

“Como ya ha señalado José Luis Rénique, el proyecto de modernización capitalista de Leguía provocó efectos distintos en la heterogénea realidad económica, cultural y geográfica peruana. En Puno, generó los mayores conflictos entre tres agentes que previamente se habían diferenciado social y racialmente: los intelectuales mestizos de clase media, los campesinos indígenas y los terratenientes blancos que lucharon por la hegemonía económica, política y social en la nueva coyuntura. Frente a esta situación de conflicto, los intelectuales se constituyeron en mediadores entre el gobierno y la población indígena.”⁵⁸

⁵⁷ Zevallos, op. cit., p. 26.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 34.

Desde aquí se establece de manera evidente la filiación de Zevallos, pues su estudio estará enmarcado dentro de la tendencia ideológica. Ya que más allá de comprender la situación del grupo Orkopata dentro del periodo vanguardista de la literatura peruana, lo que pretenderá es analizar el rol que finalmente desempeñaron sus integrantes como intelectuales de una región específica: Puno. Considera de mayor relevancia el investigar el efecto que tuvieron las manifestaciones del grupo, a través precisamente del *Boletín*, en el manejo político y social de la región. Y es que, como apuntará Zevallos, su programa se hallaba sostenido en un determinado contexto histórico y geográfico:

“El Grupo enunció un discurso ambiguo que, por un lado, buscaba establecer un diálogo con los centros y dar alternativas, y por otro, criticaba y denunciaba los errores del proceso de modernización. A diferencia de los indigenistas que plantearon soluciones de dimensión nacional —como Mariátegui—, el Grupo Orkopata habló *por* y *desde* su situación regional y subalterna.”⁵⁹

Una de las principales características que Zevallos destacará de los Orkopata como intelectuales será su afán por remarcar su pertenencia a un entorno y territorio determinados. Precisamente su discurso, desde donde pretendían presentarse como los intercomunicadores adecuados entre las necesidades sociales de la población indígena y la correspondiente exigencia de una correcta implementación de políticas por parte del Estado centralista, los llevó a cargarlo no solo de un tono reivindicador de las culturas aymara y quechua, sino también de una búsqueda continua por situarse ellos mismos como parte de dichas culturas:

⁵⁹ *Ibíd.*, pp. 33-34.

“La definición de la identidad étnica social del Grupo se realiza con el objetivo de “resemantizar” —o dar una nueva significación— a los términos mestizaje e indio (...) es decir, un mestizaje en el que la “raíz india” tenía el mayor peso y por ello grandes posibilidades de desarrollo. Sin embargo, la reivindicación de lo indígena por parte del Grupo deja de lado el aspecto racial y privilegia el cultural.”⁶⁰

Algo que les exigía recurrir, por lo tanto, entre otras tantas estrategias, a la exaltación de los Andes. Los cuales vendrían a ser, además de símbolos de una historia local y continental, escenario del surgimiento de una nueva sensibilidad, de una nueva humanidad. Es aquí donde Zevallos analiza dos líneas de pensamiento que surgieron de las páginas del *Boletín*: nos referimos a la figura del neindio y al andinismo. Y es que los Orkopata, a partir de un término acuñado por José Uriel García (el “neo-indio”), avalarán una teoría general sobre el mestizaje. Una visión que sostenía la superioridad del mestizo, pues se trataba de un individuo producto de la comunión de dos culturas tan distantes como la hispana y la andina. Donde uno de los elementos más importantes para ratificar su condición era la existencia de un íntimo nexo con la tradición y el paisaje andino. La otra línea de pensamiento que no puede ser dejada de lado es el andinismo. La cual nacía de una tradición anticentralista, preocupada por la gestación de una identidad particular plenamente insertada en un espacio territorial único. Aquí habría que considerar la prédica de Federico More, escritor también puneño, quien desde hacía unos años atrás ya había planteado la necesidad de revalorizar la supremacía de los Andes y, por ende, de sus culturas, para el resto del continente. Por lo que para los Orkopata, su perfil

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 67.

como intelectuales se consolidaba gracias al enraizamiento de su identidad en un entorno geográfico específico.

1.3. Lecturas particulares de *Ande* de Alejandro Peralta: entre la tendencia estética y la tendencia ideológica.

Cynthia Vich realiza una lectura de las obras poéticas de Alejandro Peralta y de Oquendo de Amat, ambos representantes del “indigenismo vanguardista”, categoría propuesta originalmente por José Carlos Mariátegui y que la autora retoma para su análisis. Por ello, remarcará en un primer momento que para poder esclarecer el sentido de dicha expresión revisará los planteamientos establecidos en torno a la metáfora durante aquel período, pues desde su perspectiva: “la estética del “indigenismo vanguardista” fue la clave poética en la que se tradujo la experiencia de la modernización en la periferia andina durante este período.”⁶¹ Hasta aquí podría creerse que el estudio de Vich se halla más cerca a la tendencia estética, pues coloca como eje de su análisis a la preponderancia ejercida por la metáfora en las obras de ambos poetas puneños. Sin embargo, como podremos ver a continuación, dicha acción solo viene a ser un paso previo para una investigación mucho más desarrollada, ya que le importa estudiar al “indigenismo vanguardista”,

⁶¹ Vich, p. 187.

antes que como una manifestación meramente literaria, autónoma y experimental, más bien como una “negociación transculturadora (...) porque resulta generadora de un nuevo “fenómeno” diferenciado de la concepción tradicional de los dos sistemas que se disputaban la legitimidad en el campo cultural latinoamericano de los años veinte [el indigenismo y la vanguardia]”⁶² Este último aspecto, el valerse de los planteamientos teóricos de Ángel Rama sobre la transculturación⁶³, nos permitirá identificar plenamente la adhesión de Vich a la tendencia ideológica. Más aun, cuando indique que debido a la complejidad del discurso elaborado por los representantes del “indigenismo vanguardista”, este exige que se le analice y lea no solo considerando su contenido, sino también su correspondencia ideológica, los cuales —precisamente— llevaron a que sea una expresión real de aquella época. Vich, para aislar las principales características de dicho fenómeno, se detendrá en la función cumplida por la metáfora dentro de las obras de Peralta y Oquendo de Amat. Considera que la particularidad del vanguardismo latinoamericano, frente al nacido en Europa, es que más allá de ser una respuesta estética al mundo capitalista y tecnológico que se desarrollaba por aquellos años, se planteó, desde un principio, como un movimiento netamente revolucionario. Es decir, que asumía una posición activa dentro del proceso histórico en el que se hallaba enmarcado. Esto explicaría porque su postura no se detuvo en el plano meramente literario, sino que encontró vasos comunicantes con determinadas posturas políticas, las cuales también pretendían un cambio social. De allí que la metáfora no podía continuar

⁶² Vich, op. cit., 187-188

⁶³ Cf. Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987.

dentro de una tradición clásica. Debía comportarse como un elemento detonante, siendo para esto el eje del poema, y, a su vez, la bandera de los nuevos programas estéticos que aparecían a través de diversos manifiestos. La pregunta clave, y sobre la cual desarrollará su análisis la autora, será: ¿cómo se manifiesta todo esto en la creación de las metáforas? Por obvias razones, dejaremos de lado la lectura que hace de la obra de Oquendo de Amat. Nos concentraremos directamente en la sección correspondiente a Peralta. el indigenismo vanguardista practicado por Peralta se caracterizará por tener un sujeto poseedor de una cierta “visión urbana” con la cual se acercará al mundo andino, netamente campesino y vinculado a la naturaleza. Asimismo, dicho sujeto se valdrá del lenguaje vanguardista para referirse al ambiente andino en el que se desenvuelve. Las imágenes utilizadas permitirán identificar la visión que nos ofrecerá el poeta acerca del mundo andino, en medio de una época cada vez más occidentalizada y preocupada por el “progreso”:

“El sustrato ideológico de todo esto no es más que una defensa del medio rural andino y de su capacidad para dialogar con lo ‘moderno’. En estos años, donde la discusión en torno a la necesidad de ‘modernizar’ el país muchas veces veía lo andino como un elemento retardatario para tal objetivo, este tipo de ‘defensas’ resultaban culturalmente estratégicas.”⁶⁴

Vich se empeña en demostrar que la metáfora empleada por Peralta sigue los rasgos descritos por los teóricos vanguardistas, de allí que remarque la presencia del humor o la ironía en la constitución y uso de sus imágenes. Todo esto con un claro objetivo: “la desintegración —o más bien, redefinición— de las antiguas

⁶⁴ Vich, op. cit., p. 196.

relaciones sociales de producción frente al ingreso del capitalismo en el mundo rural.”⁶⁵ La lectura de Vich demuestra su pertenencia a la tendencia ideológica sin duda alguna. Y se confirmará cuando señale que la poesía producida por Peralta “utilizó el lenguaje metafórico vanguardista para retratar de manera plástica, y por lo tanto muy impactante [sic], el sufrimiento del campesino indígena de su región.”⁶⁶ Poemas como “El kolly” o “El indio Antonio” son ubicados dentro de este grupo. La declaración de principios expuesta al final de su artículo guiará al resto de lecturas que, tomándola como base, le sucedan en el tiempo:

“Mi opinión es que fenómenos como el ‘indigenismo vanguardista’ no deben encontrarse exclusivamente subordinados a estos movimientos culturales que ya se han establecido en el canon y que desde perspectivas demasiado generalizantes, han oscurecido su visibilidad como una estética autónoma y algo más que marginal.”⁶⁷

Para Jorge Cornejo, el indigenismo de vanguardia viene a ser uno de los ejemplos más claros de la heterogeneidad en el Perú. Esto según la noción propuesta por Antonio Cornejo Polar, y que el autor del artículo retoma y aplica en este caso. Así pues, pasa a describir cada una de esas contradicciones que terminan por complementarse:

“En primer término, sus representantes no son indios ni escriben en lenguas nativas sino en castellano. En segundo lugar, como lógica consecuencia, los lectores de estos textos no son, no podrían ser indios (sino aquellos alfabetizados en español que en ese entonces eran una minoría poco significativa). Graves e inevitables

⁶⁵ Ibid. p. 198.

⁶⁶ Ibid. p. 198.

⁶⁷ Ibid. p. 203.

contradicciones que provienen también de que el indigenismo era un esfuerzo casi imposible de expresar mediante la escritura el rico mundo de la oralidad andina. Subyace, pues, en esta situación una no resuelta dialéctica entre oralidad y escritura, es decir, un nuevo signo de heterogeneidad.”⁶⁸

El análisis que plantea Jorge Cornejo se detiene en la instancia pragmática de la literatura practicada por los representantes del indigenismo de vanguardia. Lo que le permite reconocer dos grandes distanciamientos. El primero, presente en el autor y en el lector. Ninguno de los dos era (ni podía ser) un individuo indígena. Tanto el autor, que se trataba de un mestizo, como el lector, que debía ser alguien que necesariamente contara con una competencia bastante cultivada, eran parte de un mundo hispanohablante. El segundo se da entre los textos y los temas. Pues debe recurrirse a formas provenientes de las vanguardias europeas, cuando lo que se pretende es exponer un arte de origen autóctono. De modo que, como si los poetas indigenistas trataran de balancear la situación encontrando un aparente equilibrio entre forma y contenido, sus textos suelen centrarse en escenas, costumbres y elementos pertenecientes a la vida en el territorio altoandino. Jorge Cornejo parte de la idea de distinguir los elementos indigenistas de los elementos vanguardistas. Desde su visión, y de esta forma oponiéndose a lo propuesto por Cynthia Vich, las técnicas de las vanguardias no se terminan de ajustar a los objetivos y a los temas trabajados por estos poetas. Así pues, en el caso puntual de *Ande*, Jorge Cornejo lleva a cabo una breve lectura de poemas como “El indio Antonio”, “Cristales del ande” o “Andinismo”. El indigenismo de dichos textos viviría en la pretensión de exponer la psicología de los habitantes andinos, de sus costumbres y tradiciones,

⁶⁸ Cornejo, op. cit., p. 212.

así como de la descripción que se hace del paisaje de la sierra, pero sobre todo: “en la aprehensión del diálogo mondante de los indios puneños con su ambiente y su paisaje, en la captación de este trabajoso tejido de vivencias y en su por lo general lograda expresión poética”⁶⁹.

Turbellino lleva a cabo una lectura crítica que bebe directamente de las aguas de la tendencia ideológica. No solo porque desde las primeras líneas reconoce los postulados planteados por Cynthia Vich respecto al indigenismo vanguardista, considerándolo desde su naturaleza transcultural; sino también porque para llegar a su hipótesis toma como soporte el contexto histórico de los años veinte peruanos:

“El surgimiento del socialismo impulsado por Mariátegui, el aprismo encabezado por Haya de la Torre y el gobierno populista de Leguía crearon un ambiente político en el que se debatía acerca de la construcción de una nueva peruanidad, que destronaba poco a poco a la oligarquía dominante y sus propugnados modelos hispanistas. La vanguardia se insertó en esta problemática y se combinó con el indigenismo con intención de reelaborar la tradición.”⁷⁰

Asimismo, coincide con López Lenci al valerse de la teoría de Pierre Bourdieu para explicar las actitudes de una clase media provinciana —a donde debían pertenecer sin duda los integrantes de Orkopata— dispuesta a apropiarse de la cultura dominante para así legitimar el lado indígena con el que ellos cargaban, como mestizos que también eran, y poder ascender en la escala social de su comunidad. Según su interpretación de “La pastora florida”, el poema más antologado de

⁶⁹ Cornejo, op. cit., p. 217.

⁷⁰ Turbellino, op. cit., p. 28.

Peralta, la intención de estos artistas e intelectuales era resolver los conflictos generados por el choque de lo tradicional con lo moderno. Por lo que se encargarán de proponer una solución armónica: “a nivel estético e imaginario, determinada por una dialéctica sincrética en la que los opuestos no se rechazan, sino que son complementarios.”⁷¹ Turbellino encontrará que la representación de la mujer y la valoración que se hace de la tecnología vendrían a ser los mecanismos por los cuales el poeta revelará sus intenciones de conciliar el mundo andino con el mundo occidental y “que, por medio de la metáfora vanguardista y las nuevas técnicas, podía establecer estas relaciones ilusorias y armónicas.”⁷²

Luis Fernando Chueca fue el encargado de la presentación para la edición facsimilar de los dos libros de Alejandro Peralta, *Ande* y *El kollao*, la cual fuera publicada por el Rectorado de la Universidad Católica. Procura reunir las principales lecturas realizadas en torno a la obra de Peralta hasta la fecha. También remarca la condición vanguardista de los poemas de Peralta a partir de cuestiones formales:

“el uso constante de versos escritos en mayúsculas, la supresión de signos de puntuación y de nexos lógicos, la utilización de los espacios y de todo el blanco de la página, la construcción de metáforas e imágenes ultraístas y creacionistas, el fragmentarismo, los aprendizajes a partir del montaje cinematográfico o cierto despliegue maquinista, no dejan duda sobre la pretensión vanguardista de estos libros.”⁷³

⁷¹ Ibid., p. 30.

⁷² Ibid., p. 31.

⁷³ Chueca, op. cit., p. 10.

En cambio, cuando tenga que atender los temas tratados por Peralta destacará, en un primer momento, la capacidad del poeta para generar, y de esa manera renovar, la representación tradicional de los individuos indígenas, sobre todo si se le compara con el paradigma previo que era el modernismo, donde el mundo andino aparecía bajo una mirada exotista. Aunque, dicha representación no implicara necesariamente el contacto directo con dichos individuos. Y es que Chueca acertará cuando señale que:

“En realidad, [el sujeto poético] no entra en contacto con ninguna otra persona, salvo con la mujer ausente que recuerda y añora, y lo que queda es la evidencia del aislamiento radical en que se encuentra el personaje, únicamente acompañado por la deslumbrante presencia de la naturaleza le hace un preciso complemento o una marcada nota de contraste. Tal constatación no puede dejar de contraponerse, por cierto, con algunos postulados del discurso del indigenismo de vanguardia en que el libro y el autor, en general, se inscriben.”⁷⁴

Chueca coloca en un mismo plano al sujeto poético y al autor real. De modo que si se contrasta las acciones del personaje protagonista de los poemas de *Ande*, con los lineamientos y declaraciones publicados por el grupo Orkopata a través del *Boletín*, al cual perteneció Alejandro Peralta, nos encontraremos con una disonancia entre lo planteado teóricamente y lo presentado en la práctica. Una revelación esperada si se considera las objeciones que el indigenismo de vanguardia siempre había tenido. La lectura de algunos de los poemas de *Ande* enfatizarán tal postura, y para poder demostrarlo Chueca analizará con especial interés “La pastora florida” y “El indio Antonio”. Pues serán la excepción a la regla, al tratarse de los pocos poemas del conjunto donde los personajes principales sean propiamente indios.

⁷⁴ Ibid., p. 15.

Dimas Arrieta en este artículo, aparecido en la edición virtual de la revista *El Hablador*, anotará desde el principio que la propuesta de los Orkopata tenía que superar el ámbito de lo meramente literario, debido a su interés por hurgar en una cultura como la aymara, y por añadidura, la quechua. Sin embargo, Arrieta de inmediato cerrará este tema y se dirigirá hacia el objetivo de su análisis: los poemarios de Peralta. Por obvias razones, tomaremos en cuenta solo las apreciaciones referidas a *Ande*, al cual, precisamente, describe como un “Libro que asienta y que sienta sus recursos expresivos en una temática netamente regional, cuyo corazón abre sus compuertas a la solidaridad con el hermano, con aquel indio y la india que mira con los ojos de la poesía sus propias interioridades.” Por lo que su lectura apuntará en esa dirección, demostrar que existe un interés de parte del sujeto poético por exhibir el interior de la cultura andina, la cual también vendría a ser suya. Debido a ello, al estar inmerso en una visión distinta a la occidental, pese a usar mecanismos netamente occidentales como la escritura, el poeta tendrá un tratamiento diferente para con las cosas que lo rodeen: “existen personajes que se humanizan y que marchan y trotan en cada conjunto de palabras, de fragmentos y en cada poema, como el sol, las estrellas y las mismas cordilleras junto al Lago Titikaka.” De allí que Arrieta termine por sentenciar lo siguiente:

“La naturaleza no son los simples montículos de tierra y peñascos, ella tiene vida, recobra un alma que solo puede comunicarse con el hombre andino, en quien reposa esos idiomas sin habla, esa comunicación sin palabras. Lo que se encuentra en esta propuesta de Alejandro Peralta es una biopoética, es decir, una poesía de la vida, que eleva y vuelve a los elementos inanimados en animados.”

Luego de revisar una serie de segmentos pertenecientes a muchos de los poemas de Ande, Arrieta indicará que se trata de un libro “más intenso y rico en recursos expresivos que *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, pues pensamos que aquí se encuentra la madriguera de la poética no solo andina peruana sino de la vanguardista indoamericana.”

Mauro Mamani se interna en la obra de Peralta a partir de un intento de reconocer una tradición poética circunscrita a un territorio determinado: Puno. Ya que teniendo como soporte principal las consideraciones de Walter Mignolo sobre el lugar de enunciación y su importancia en la producción de una obra cualquiera, afirmará que todo escritor necesitará de un lugar (o un no lugar) desde donde expresarse. Por lo que su pertenencia o su desarraigo influirán de manera determinante en su subjetividad y, por consiguiente, en su escritura. De allí que su lectura sobre la relevancia del grupo Orkopata (“Tal vez el grupo más prominente y que mayor interés ha generado”) se enfoque en su rol de procurarse un espacio propio dentro del circuito literario peruano de las primeras décadas del siglo XX. Aquí compartirá opiniones con Cynthia Vich cuando señale la naturaleza no solo estética sino ideológica de los objetivos planteados por los integrantes del grupo, sobre todo con las posibilidades que les brindó el *Boletín Titikaka* que publicaron:

“Hacer literatura desde los márgenes es una estrategia que enfrenta a las prácticas colonizantes, y la forma adecuada que encontraron fue el autocentramiento; pues desde Puno, este boletín se comunicaba con el mundo, realizaba intercambio o canje

con escritores de distintos países, también mantenía relación intensa con el interior del país.”⁷⁵

La lectura que hace Mamani de *Ande* lo lleva a detenerse en un poema en especial, “El indio Antonio”. La representación del indio y de las condiciones en las que debe vivir serán el punto de partida para comprender el proyecto de Peralta. Porque al remarcar el dolor por el que transita el personaje del poema, así como al retratar el drama en el que se ve enfrascado por la pérdida de su compañera, demostrará sus claras intenciones de hacer de su obra un medio de denuncia: “es en poemas como estos en los cuales se puede ver que el conflicto no está ausente; por el contrario, es latente, pero con otro tipo de efectos formales”⁷⁶ Para Mamani, de la misma forma que para Vich, la obra de Peralta surge como parte de un proyecto destinado a la revitalización del mundo andino. Opinión en extremo opuesta a lo que plantea Lauer en su libro sobre el indigenismo-2. De modo bastante claro podemos darnos cuenta que Mamani se inserta en la tendencia ideológica.

Mirko Lauer preparó el siguiente ensayo para la revista *Hueso Húmero*. Como nos podremos dar cuenta, aplicará para su argumentación muchas de las ideas prefiguradas en su libro de 1999. Una de ellas señalaba que, luego de la inconsistencia de la que adoleció el proyecto indigenista, la producción poética de sus autores de vanguardia solo podía ser leída si se dejaba de lado sus pretensiones de querer representar la psicología del sujeto andino. Algo que, en

⁷⁵ Mamani, op. cit., p. 15.

⁷⁶ Ibid., p. 35.

opinión de Lauer, resultaba del todo impostado. Así pues, en el caso de Peralta, destacará desde un principio sus cualidades formales:

“Por su forma tipográfica y por su contenido *Ande* (1926), de Alejandro Peralta, es tal vez el libro más sofisticado del vanguardismo indigenista peruano, si se excluye de la subcorriente a la parte explícitamente indigenista de *Cinco metros de poemas*, que iguala a *Ande* en intención y calidad. La capacidad de Peralta para yuxtaponer el bucolismo campestre con el entusiasmo por los nuevos tiempos tecnológicos, y para hacerlo con imágenes de gran impacto, es única.”⁷⁷

De alguna manera, Lauer trata de resituar a Peralta dentro del canon de la vanguardia. Para ello, tendrá que despojarlo de muchos de los patrones que lo emparentaban con los demás integrantes del movimiento indigenista: “Peralta tiene un sentimiento del paisaje mucho más intenso, en lo literario y en lo plástico, que en el resto de la corriente, más preocupada por la figura humana. A Peralta le interesan los contextos, como el paisaje dramático de las alturas, la vida de los campesinos, los destellos de la modernidad.”⁷⁸ Así pues, en su análisis del poema “Amanecer”, motivo central del ensayo, nos podremos percatar de que la caracterización del personaje, además de sus acciones, se realiza siguiendo una serie de lineamientos diferentes a los propuestos con anterioridad. Para ello, Lauer le prestará atención a aspectos tales como la disposición gráfica utilizada en el poema o las sinestesias provocadas por el autor para poder transmitir lo que se vive en el instante descrito en el poema. Desde su lectura, el poema se organiza a partir de la conciencia del sujeto poético, al cual identifica de inmediato con el propio poeta, quien pretende plasmar a través de la palabra su entorno y sus sentimientos. Para sustentar su

⁷⁷ Lauer, op. cit., p. 93.

⁷⁸ Ibid., p. 94.

lectura Lauer también recurrirá a informaciones históricas, como se lleva a cabo en la tendencia ideológica. Una para demostrar que la imagen del mameluco mencionado en el poema es casi arquetípica, para ello, se valdrá del significado que tenía dicho término para los años 20. Otra será mucho más evidente, cuando se pregunte “¿Qué navegaba sobre el lago hacia 1926, además de los balseiros?” y a continuación él mismo se dé la respuesta: “Desde 1870 la cañonera peruana Yavarí, de 140TM.”⁷⁹ Sin embargo, la diferencia entre dicha tendencia y lo que él pretende la encontraremos en el hecho de que toma de la historia datos puntuales, útiles para poder comprender determinadas situaciones que se presentan en el poema. La tendencia ideológica, en cambio, por su propia orientación, acude a la historia pero para obtener una mirada mucho más completa no solo del objeto estudiado, en este caso *Ande*, sino de la situación completa, del conjunto social y de sus redes tendidas en ese instante. Por otra parte, Lauer demuestra, en comparación con los estudios realizados bajo la tendencia ideológica, una mayor preocupación por analizar al poema a partir de otros elementos, como los colores: “En otras partes de *Ande* Peralta construye otros amaneceres: hay por lo menos media docena, y son importantes generadores de la acción (...) Son imágenes eficaces que en lo visual-cromático siguen más o menos el mismo principio: sol + lago = amarillo + azul, con el signo de + reemplazable por la oscuridad.”⁸⁰ Podemos identificar de inmediato en esta interpretación llevada a cabo por Lauer que la atención ha sido centrada plenamente en el individuo antes que en el conjunto social. No solo evidenciado por

⁷⁹ Ibid., p. 98.

⁸⁰ Ibid., pp. 98-99.

concentrarse en el sujeto poético y sus percepciones, sino también por leer el poema sin tener que mencionar en ningún instante al grupo Orkopata y a una probable influencia de los mismos sobre el autor.

1.4. Balance: la configuración del artista-intelectual de Orkopata desde la visión de la crítica.

El balance que podemos hacer de los trabajos de Monguió y de Wise es que como antecedentes marcarán la dirección a seguir respecto al estudio del grupo Orkopata, bien a través de la obra de uno de ellos, como ocurre con el libro *Ande* de Alejandro Peralta, o bien a través de la “obra colectiva” —por aplicarle una denominación acorde con su naturaleza— que significó el *Boletín Titikaka*. Monguió y Wise no ignoran el escenario en el que se desarrolló el grupo, pero el rasgo que los distingue es el modo de tratarlo en sus respectivos análisis. Monguió practica su análisis literario enterrando las bases de sus argumentos en la cuestión histórica y social, pero para terminar adentrándose en la revisión estilística de las obras seleccionadas. Wise, en cambio, parte desde el propio contexto (Puno de los años 20) para confrontarlo con el estereotipo cosmopolita sobre el cual se hallaba sostenido la vanguardia latinoamericana. Monguió, teniendo en cuenta también que el volumen que preparó tenía como objetivo la debida sistematización de la literatura peruana del siglo XX para su respectiva difusión, trata de entender por qué se originó el indigenismo y cuál fue su destino. Por ello no debe resultarnos casual que incluso dé por sentado el fin del movimiento al poner en evidencia la corta extensión

de la obra de Peralta, conformada apenas por dos libros, *Ande* y *El kollao*. Pese a que para aquellos años, la primera mitad de la década del cincuenta, Peralta todavía estuviera con vida⁸¹. Wise, que sigue una intención similar, es decir, la de dar a conocer y difundir el caso del *Boletín Titikaka*, puesto que su investigación apareció en una revista literaria de alcance continental, más bien se sumerge en la historia del grupo, lo que le lleva a tener en cuenta no solo datos relacionados con la economía y la sociedad de la región de Puno, sino también la biografía de Gamaliel Churata. El fin es el de resaltar las particularidades de una experiencia vanguardista surgida en la periferia de la periferia. Los estudios posteriores optarán por alguna de las dos tendencias.

Luego de revisar las lecturas panorámicas que se realizaron sobre el grupo Orkopata, el resultado final es que como intelectuales provincianos pertenecientes a la clase media (una clase media nacida de la modernización y el impulso económico dado en el gobierno de Leguía) requerían de un espacio propio desde donde manifestarse y expresarse, para que así pidieran la reconfiguración del campo intelectual peruano de aquellos años. Es aquí donde aparece el *Boletín Titikaka*. Además, los integrantes de Orkopata, que debido a las condiciones de la época se convirtieron en la élite intelectual de Puno, se autoproclamaron representantes de los indígenas; por tal motivo, y más aun tratándose de intelectuales mestizos, celebraron su lado indígena para ganarse los favores de la

⁸¹ Huelga señalar, a favor del poeta, que recibirá el Premio Nacional de Poesía de 1969, quizá como un acto de justicia ante el tardío reconocimiento de su obra.

población autóctona. Sin embargo, el escenario no era tan sencillo. Los aspectos en los que coinciden los autores que acabamos de revisar es que los Orkopata necesitaban de un conjunto de argumentos que les permitieran legitimarse tanto ante los demás circuitos culturales del país, como ante su propia comunidad. Entre estos argumentos encontraremos una mayor predisposición por valerse de elementos concernientes al ambiente altoandino. Las diferencias radicarán, en cambio, en la clase de relación que se establecerá entre los artistas-intelectuales de Orkopata y sus representados, los indígenas.

Desde la perspectiva de Lauer el indigenismo-2 antes que ser una manifestación propia los mismos indígenas, es más bien un trabajo de interpretación propuesto por las capas media y alta criollas, necesitadas de un punto opuesto para poder salvar la siempre en crisis idea de identidad para el resto del país. Por lo que antes de lograr una adaptación natural de lo tradicional andino a las distintas manifestaciones de arte occidental (como la poesía y la pintura), lo que hubiera exigido una alteración radical de sus proyectos, generaron, en cambio, una visión de lo autóctono basada solamente en elementos que se consideraban como ajenos a la tradición hispánica. Visión que, por cierto, debía estar acorde con las expectativas de exotismo provenientes del norte, tanto de Estados Unidos como de Europa. Esto explicaría por qué Lauer decide leer la obra de Alejandro Peralta como la de un artista de vanguardia que sabe utilizar algunos recursos propios del mundo andino, antes que como la de un artista “indigenista” que aprovecha las técnicas provenientes de occidente para así poder expresar una cosmovisión autóctona.

Para Lauer el “indigenismo de vanguardia” expresa una búsqueda estética que se da a partir de instrumentos occidentales (aquí habría que incluir los diversos recursos técnicos que se utilizaron en la poesía de Peralta) y que tiene como meta el mundo indígena. Para López Lenci, por otra parte, tanto las acciones llevadas a cabo como los discursos expuestos por los Orkopata nos revelarían claramente sus deseos de ser tomados en cuenta, pero sobre todo respetados, por el campo intelectual peruano, el cual, por naturaleza, era centralista y criollo. Así pues, la existencia del *Boletín Titikaka* se hizo necesaria, ya que fue el medio por el cual los Orkopata podían hacer oír su voz. En base a esta oposición centro-periferia, dicha publicación tuvo que albergar una serie de discursos (desde los que reivindicaban al indígena y su cultura, hasta los de movimientos políticos como la izquierda o la anarquía) que solventaran la postura “otra” que optaban para sí mismos. Esto nos permite comprender por qué el grupo nunca se alineó bajo un partido en especial, pese a sus vínculos con pensadores como Mariátegui o Haya de la Torre. Gracias a la figura de los indígenas, los intelectuales de Orkopata conseguían una plataforma desde donde participar en los debates de la época, que, como sabemos, estaban referidos a la construcción de una identidad nacional más homogénea. Un ideal que implicaba la desaparición de algunos grupos étnicos. Pero esta postura “otra” expuesta a través del *Boletín* también nos permite ver la marcada distancia que se generaba entre el grupo y su comunidad. Puesto que el defender o seguir algunos de los lineamientos de la vanguardia artística internacional los llevaba a chocarse con la realidad social en la que se hallaban, una realidad todavía sostenida en una visión tradicional —autónoma por ello mismo—, pero rezagada en aspectos económicos y sociales debido al sometimiento cultural que debían sobrellevar. En

el caso de Vich también resulta innegable el hecho de que los intelectuales de Orkopata, individuos mestizos y de clase media, veían en el mundo andino un punto de apoyo para su propia legitimación. Sin embargo, y he aquí la principal diferencia con lo propuesto previamente por Lauer y López Lenci, considera que el trabajo del grupo no se detuvo en la mera apropiación y adaptación de discursos ajenos a su realidad. Vich sostiene que el aporte de los Orkopata no se reduce a una simple apuesta estética. Señala que el sentido de la agrupación fue el de generar un proyecto pedagógico que reivindicara al sujeto indígena. Esto permitiría comprender por qué no podría desligarse a la esfera estética de la esfera ideológica en el caso del grupo Orkopata. El radio de acción que reconocían para sí mismos abarcaba aspectos de corte educativo, social, político e, inclusive, económico. Una de las tantas aristas de su intervención en la vida pública de su comunidad sería pues la producción literaria, sea por la poesía o por la narrativa. El *Boletín Titikaka* vendría a ser, por lo tanto, el artefacto escrito por el cual ellos definían sus temas de trabajo (el hombre andino, su cultura y su entorno), pero también definían su propia condición de portavoces autorizados de un sistema social caracterizado por la confrontación y disputa entre lo tradicional y lo moderno, entre lo autóctono y lo cosmopolita. No debe dejar de llamar nuestra atención que los Orkopata afianzaran su posición como artistas-intelectuales enraizándose en un determinado territorio (los Andes), pero a su vez resaltando su compromiso con la búsqueda de una integración indoamericana. Y que también validaran su discurso frente al centralista canon limeño utilizando para ello sus vínculos y comunicación directa con otras publicaciones editadas alrededor del continente durante aquellos años. Gracias al estudio de Vich podemos notar estas tensiones. La resistencia ofrecida por los

integrantes de Orkopata para no ser ignorados dentro del circuito peruano los llevó a expandirse e intercambiar ideas con el resto del territorio americano. Para Zevallos resulta del todo claro que la experiencia del *Boletín Titikaka* traspasó por completo las altas vallas de la ciudad letrada. Los objetivos del grupo tenían una evidente orientación política. Por lo que terminaron por ocupar un lugar como mediadores entre las comunidades indígenas subalternas y las instituciones públicas, tanto educativas como sociales.

En síntesis, Lauer —desde la tendencia estética— opta por revisar tan solo una parte del discurso del grupo Orkopata y, de manera más específica, la obra de tan solo uno de ellos: Alejandro Peralta. López Lenci, en cambio, decide analizar el formato del cual se valieron para expresar sus ideas, es decir, el *Boletín Titikaka*. La principal pretensión que la guía es la de reconocer los conflictos y vacíos generados en su discurso debido al hecho de que existe una disonancia entre sus objetivos y su realidad. Será Vich quien se encargue de analizar el resto de la producción del grupo y que había sido omitida completamente por Lauer. De allí que tenga en cuenta el proyecto pedagógico. Al encontrarse con un fenómeno mucho más vinculado con la sociedad de la cual era parte, esto le exigirá aproximarse pero no solo desde el ámbito literario. Zevallos, por último, le prestará mayor atención a las consecuencias del discurso del grupo Orkopata. Exactamente, a la participación que tuvieron en medio de las tensiones dadas entre el gobierno central y los indígenas, individuos a los cuales decían representar. Estos tres últimos autores se hallan dentro de la tendencia ideológica. Se interesan por temas que sobrepasan

los límites de la esfera literaria y pretenden servirse de *Ande* o de un documento como el *Boletín Titikaka* para desvelar fenómenos de mayor extensión, como la llegada de la modernidad al territorio altoandino, los debates sobre la construcción de una identidad indígena, o la situación de los intelectuales en un contexto de cambios sociales, entre otros. En el caso de las lecturas particulares de *Ande*, nos daremos cuenta que la tendencia ideológica también resulta siendo la más predominante. Sin embargo, el hecho de haberlo catalogado a partir de algunos poemas específicos, ha tenido como consecuencia que se le reduzca a un conjunto restringido de temas (la denuncia social, el impacto de la modernidad, la representación del mundo indígena), dejando de lado los alcances que en otros campos pudo haber desarrollado.

CAPÍTULO II

El sujeto poético: definiciones desde la pragmática de la lírica y la teoría de los actos de habla.

En el capítulo anterior no solo hemos podido conocer el perfil de intelectual al que aspiraban los integrantes de Orkopata, sino también los medios por los cuales ellos pretendían legitimar su rol y su lugar dentro de la sociedad. Así a través de la revisión de las lecturas panorámicas, que como señaláramos se hallaban más preocupadas por un análisis más amplio, bien sobre el grupo en sí o bien sobre el *Boletín Titikaka*, hemos identificado las líneas directrices que los guiaban. Esto ha ayudado a que obtengamos una imagen más definida de sus expectativas, así como de las contradicciones que su discurso encerraba. Además, en el capítulo anterior, también hemos tenido la oportunidad de analizar aquellos trabajos realizados en los últimos años cuyo objeto de estudio ha sido *Ande*. Lo que hemos encontrado, en la gran mayoría de casos, ha sido una predisposición por leer a *Ande* como si fuese una consecuencia de esas líneas directrices, antes que un libro de poemas propiamente. Es decir, que se ha procurado ubicar, entre los poemas que lo conforman, la presencia de tensiones sociales surgidas por el desencuentro cultural entre la tradicionalidad del mundo andino y el afán modernizante del mundo occidental. Aquellas lecturas no se han atrevido a recorrer otras direcciones o a

encontrar nuevos aspectos que hasta ahora hayan permanecido irresueltos. De allí que en nuestro trabajo tratemos de acercarnos al poemario de Alejandro Peralta, no sin ignorar que su autor fue parte del grupo Orkopata; pero sin que ello implique el implantarse necesariamente en una sola de las tendencias ya nombradas. Así pues, nuestra tarea ahora es atender de manera inmediata posibles nuevos temas o, en su defecto, disponer de una nueva mirada sobre aspectos estudiados previamente. Es así como llegamos al tema que hemos de plantear a continuación: la definición de la figura del poeta-intelectual del grupo Orkopata a partir de la voz y la mirada del sujeto poético en *Ande*.

Las revisiones realizadas en el primer capítulo nos han demostrado que un tema como el de la configuración del artista-intelectual ya ha sido investigado de manera acuciosa con anterioridad. Sin embargo, y he aquí uno de nuestros aportes, nunca se ha partido desde el mismo punto que nosotros ahora proponemos: el sujeto poético. Y es que el personaje principal solo ha sido analizado en tanto éste debe desenvolverse en un determinado contexto —lo que sintoniza con la búsqueda de tensiones que mencionábamos—, pero no como sujeto poético, es decir, como instancia creadora y organizadora de un discurso lírico específico, perteneciente a un texto poético en particular. Situación que no deja de resultarnos llamativa, si se tiene en cuenta que *Ande*, pese a tener trece de sus veintidós poemas enunciados desde una primera persona, ha solido ser analizado a través de un reducido conjunto de poemas (“La pastora florida” y “El indio Antonio” entre ellos), precisamente los que no tienen como núcleo a la propia figura del poeta.

Ande resulta de vital importancia para lograr una mejor comprensión del indigenismo de vanguardia que practicaron desde Puno los Orkopata. Ya que fue escrito en medio de un proceso por el cual los integrantes del grupo, y entre ellos Alejandro Peralta, pasaron de ser un conjunto de artistas-intelectuales afincados en un pequeño poblado cerca de Puno, a ser los principales promotores y portavoces del movimiento indigenista a través de la experiencia editorial que significó el *Boletín Titikaka*. Por lo que nuestra hipótesis es que *Ande* se trata de un discurso lírico por el cual se pretende legitimar la nueva condición de los Orkopata, quienes son representados a través de la figura del sujeto poético. Dicha legitimación se logrará por medio de una implícita exposición de los mismos lineamientos sobre los que se apoyarán finalmente en el *Boletín Titikaka*. A través del desplazamiento tanto físico como mental que tendrá el yo lírico, cifrado bajo un conjunto de metáforas sensoriales, se nos revelarán, una a una, las directrices que habrían de guiar el camino de los Orkopata, es decir, sus objetivos. Los que fueron: la rearticulación del campo intelectual peruano, teniendo en cuenta su ubicación periférica y provinciana; la revalorización de la cultura andina, a través del registro de las actividades y vivencias de los habitantes de la región; y la sólida vinculación con el territorio, representada en una búsqueda de comunión simbólica con el paisaje andino. Pero toda esta trama sobre la que se ha de desarrollar nuestro trabajo solo podrá realizarse si demostramos que el sujeto poético de *Ande* es en verdad la proyección de Alejandro Peralta y, por extensión, de los demás integrantes de Orkopata. Pues si se trata, como estamos planteando, de un discurso lírico que pretende la

legitimación como intelectuales, ello implicaría, necesariamente, la apelación, por parte del autor, a un tipo de lector en particular, un lector conocedor, un lector letrado. Por lo que el sujeto poético vendría a ser el puente comunicativo entre uno y otro extremo.

En este capítulo, con el fin de sustentar nuestro análisis interpretativo del papel adquirido por el sujeto poético de *Ande*, nos detendremos en comprender las principales características de aquella instancia denominada yo lírico o sujeto poético, así como identificar sus propiedades y el lugar que ocupa dentro del poema. Para concretarlo, analizaremos la naturaleza y los límites del género lírico. Tendremos como soportes los trabajos de José María Pozuelo Yvancos, sobre todo sus consideraciones en torno a una Poética general; y de Susana Reisz, quien lleva a cabo un análisis de la tipología —en perspectiva histórica, a partir de su lectura de Aristóteles— del género lírico. Ambos estudios elaborados desde los linderos de la pragmática de la lírica. Hay que recalcar que la pragmática literaria, donde se encuentra enmarcada la pragmática de la lírica, según la definición que de ella señala Pozuelo sería: “la parte de la Semiótica textual literaria encargada de definir la ‘comunicación literaria’ como tipo específico de relación entre emisor y receptor”⁸².

⁸² Pozuelo Yvancos, op. cit., p. 77.

La pragmática literaria se halla dividida en dos grandes campos: uno dedicado al análisis y comprensión de una serie de prácticas sociales, las de la producción y recepción, que permiten el surgimiento y el apogeo de cierta clase de textos, sean del género que sean; y otro campo empeñado en la aplicación de la teoría de los actos de habla para la interpretación de textos literarios, para lograr así una integración de estudios tanto de corte inmanentista como de corte sociológico, con lo cual se obtendría —y se obtiene— una mirada mucho más completa del fenómeno literario. Luego, será preciso que llevemos a cabo una rápida revisión de la teoría de los actos de habla. Comenzaremos por examinar las propuestas presentadas por James Austin. Los puntos principales serán los referidos a los tipos de actos de habla en lo que se dividen los enunciados. Los cuales Austin pudo identificar y con lo que organizó su teoría, es decir, los actos locutivo, ilocutivo y perlocutivo. Como complemento a las hipótesis que Austin presentó en un principio, John Searle terminará otorgándole a la teoría de los actos de habla la solidez que necesitaba. Por ello, nos detendremos en estudiar sus aportes. Esta teoría, surgida hacia principios de los años sesenta, significó una verdadera revolución en torno a la concepción que se tenía hasta ese entonces de los enunciados y sus propiedades. No es de extrañar, entonces, que tarde o temprano llegase a irrumpir en los estudios literarios. En ese sentido, identificaremos las concepciones que sobre la creación literaria se fueron forjando dentro de la teoría de los actos de habla. Tras haber comenzado con Austin, pasaremos al caso de Richard Ohmann, quien fue uno de los primeros en buscar una definición de la literatura desde la teoría de los actos de habla, y así, finalmente, podremos centrarnos en los planteamientos

que Samuel R. Levin ha sostenido en torno a la literatura y, en particular, acerca de la poesía.

Nos interesa la teoría de los actos de habla porque sobre ella se sostiene el trabajo de Levin, que a su vez sostiene nuestro análisis del yo lírico. Y es que, según su opinión, por el efecto que se busca en el lector (o acto perlocutivo, si seguimos la teoría de los actos de habla), la llamada “fe poética”, el poeta vendría a ser una especie de viajero que a través de su lenguaje metafórico describe detalles de los lugares que ha visto y visitado, y que por tal motivo convencería y tendría que dejar conformes a sus lectores. Esta construcción verbal permitiría la irrupción de elementos no necesariamente propios o constitutivos de la realidad tal como se la conoce. La ficcionalidad del género lírico, un punto polémico que hasta el día de hoy sigue en discusión, se ve así confirmada. Como lo veremos más adelante, para Levin, este sería el tipo de acto ilocutivo del que se constituiría un poema: una clase de testimonio donde el poeta, además de recorrer mundos distintos a este, se podría referir a sí mismo como personaje protagonista de su relato. Y si partimos del hecho de que *Ande* es un registro del proceso seguido por los Orkopata en su camino a consolidarse como artistas-intelectuales, estaríamos, entonces, ante un discurso lírico que funcionaría como una especie de “crónica de viaje”.

Pero el estudio de la figura del sujeto poético no puede quedarse restringido tan solo a observar la posición que le corresponde a ésta frente al sujeto empírico.

Porque si bien es desde él de donde parte dicha instancia, también resulta importante analizar el tipo de relación que se puede establecer con los receptores de esta comunicación transmitida a través de la poesía. Por lo tanto, para nuestro trabajo de interpretación, el cual se hará efectivo en el siguiente capítulo, nos valdremos de los planteamientos hechos por Juan Villegas-Morales respecto a las condiciones por las cuales el sujeto poético no solo se instaura como la representación del sujeto empírico o de la clase social a la que pertenece, sino, también, se organiza y constituye a partir de los modos como se desenvuelve frente a su receptor. Para ello, tendremos que examinar los planteamientos propuestos por Villegas-Morales para el estudio del sujeto poético. Entre los cuales encontraremos que el poeta para ser eficaz ante su público deberá cumplir y contar con características específicas de acuerdo al sistema de valores que predomina en un momento determinado. La concepción de poesía en un período exacto también influye sobre la forma que adoptará el sujeto poético para poder expresarse. Y *Ande*, como sabemos, se haya inscrito dentro de la época de la vanguardia. De allí que nos aproximemos de manera entusiasta al trabajo realizado por Walter Mignolo sobre la configuración del sujeto poético en el contexto de la vanguardia hispanoamericana. En su evolución de cuerpo plenamente manifiesto, como se daba hacia fines del modernismo, a lenguaje articulador del mundo. Este último aspecto merece ser tomado en cuenta ya que, como se constatará en el siguiente capítulo, el sujeto poético de *Ande* se halla situado entre dos planos, uno de interacción con el entorno que lo rodea, ya sea con los habitantes de la región o con los elementos naturales como el Sol o el Lago Titicaca; pero también otro plano, más íntimo, donde se exteriorizará su sentimiento de desarraigo y de búsqueda de

comuni3n con una instancia superior. En ambos planos, el sujeto po3tico deviene en una especie de conciencia que sobrepasa sin problemas los l3mites de su propia corporeidad. Trasciende los l3mites que la materia le impone a trav3s de su voz y de su mirada.

2.1. Naturaleza de la l3rica: su lugar entre los g3neros literarios.

Pozuelo Yvancos ha se1alado que, en comparaci3n con los architextos de la narrativa o la dram3tica, la l3rica ha debido soportar durante mucho tiempo la ausencia de una determinada disciplina para su estudio objetivo y de forma metodol3gica. Pues, as3 como los estudios sobre la narrativa alcanzaron un mayor desarrollo gracias a la Narratolog3a, en el caso de la dram3tica, la Semi3tica Teatral se constituy3 en el principal paradigma para su respectivo an3lisis y estudio. Sin duda alguna, una de las causas de esta situaci3n de desamparo cient3fico en el que se ha hallado el g3nero l3rico ha sido su propia historia. Un derrotero dominado por una falta de unicidad org3nica respecto a los textos que le pertenecer3an, as3 como a la existencia de prejuicios respecto a su naturaleza que, pese a todo lo escrito en las 3ltimas d3cadas, contin3an vigentes. Dichos prejuicios se encuentran vinculados estrechamente con los dos momentos que marcaron la historia del g3nero: el primero tiene que ver con su marginaci3n inevitable del 3mbito de la ficcionalidad, y esto debido a su inclusi3n posterior dentro de la clasificaci3n de g3neros literarios, frente a la que Arist3teles realizara en la edad antigua, la cual solo contemplaba

originalmente a la tragedia y a la épica; y el segundo, tiene que ver con su absorción casi total dentro del ámbito de la subjetividad, cuando vivió una reelaboración teórica a partir del movimiento romántico del siglo XIX. De allí que ambos aspectos, reunidos, generaran un aura de ambigüedad alrededor de uno de los elementos más importantes en el discurso poético: el yo lírico, eje de la enunciación dentro del discurso poético. Y esto porque al no contar con sus límites debidamente señalados respecto al mundo ficcional, conllevó a que se creyera que existía una intención directa de manifestarse por parte del autor real, también conocido como sujeto empírico. Sumémosle a esto el hecho de que, en más de una ocasión, se ha instaurado una identificación plena entre el autor real y el autor textual, lo que ha derivado en que no se les considere a ambos en planos distintos.

Así pues, uno de los primeros puntos que debe subrayarse en torno al género lírico, y del cual la pragmática lírica se ha esforzado en demostrar, es que no se trata de una poesía intimista o de una forma de creación con evidentes matices autobiográficos. La distancia entre el sujeto poético (el hablante dentro del poema) y el sujeto empírico (el ser humano que escribe el poema) tiene que remarcarse tajantemente. Por más que buena parte de la crítica literaria tradicional se haya inclinado por observar en el hablante nada más que un alter ego del autor. Inclusive ha habido casos en los que dicha distinción se reconoce teóricamente, pero cuando se da el momento de interpretar los textos líricos la identificación entre ambos planos regresa. En consideración de Pozuelo Yvancos, la lírica no pretende constituirse como un discurso cargado de veracidad, como sí se da en el caso de la

narrativa. Aunque ello no impida que consiga transmitir algún tipo de información proveniente del mundo real. En síntesis, señala que “[la lírica opta por] dejar sin fijación alguna la situación de habla [de sus personajes, entre ellos, el sujeto poético] y conseguir por esa vía el margen de ambigüedad, la generalización de la experiencia y un proceso de identificación del lector (tú) con el yo lírico.”⁸³

El hecho de remarcar la distancia entre el sujeto lírico y el sujeto empírico no desestabiliza, sin embargo, nuestra hipótesis. Porque lo que nosotros proponemos no es que el personaje de los poemas de *Ande* sea exactamente el propio autor, es decir, Alejandro Peralta. Desde nuestra perspectiva, lo que ocurre es que se produce una proyección por parte del autor sobre aquel personaje de sus poemas. De acuerdo a lo conjeturado por Susana Reisz, el género lírico debió quedar fuera de la clasificación planteada por Aristóteles, como no lo fueron la tragedia y la epopeya, por no tratarse de una mimesis de acciones, sino de una “mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales”⁸⁴, en oposición a los otros géneros. En el discurso lírico lo que predomina son las acciones verbales. Las cuales no vendrían a ser más que proyecciones de alguna visión del mundo en particular o de algún estado de ánimo específico. De allí que el discurso lírico no se identifique con el discurso del poeta que lo imagina, sino con el discurso de la fuente de lenguaje imaginada, instancia por la cual se expresarán las vivencias tanto

⁸³ *Ibíd.*, p. 222.

⁸⁴ Reisz, *op. cit.*, p. 81.

propias como ajenas. La poesía pertenecería a la ficción y de aquello no cabría duda alguna. La voz y la mirada representadas a través de ella, antes que provenir de la vida del sujeto empírico, del autor real, no tendrían más dueño que el personaje que las utiliza. Sin embargo, lo dicho y lo mirado sí podrían corresponderse, casi de manera inequívoca, con una parte del autor real: no con su biografía, sino con su conciencia, su visión del mundo. Tal sistema es descrito por Reisz de la siguiente manera:

[Al texto lírico] es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya (...) función básica es poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.⁸⁵

En el caso de *Ande*, encontraremos que tales vivencias estarán condicionadas por el contexto en el que se escribió el libro. Hablamos de la ciudad de Puno durante la década de los años veinte, cuando entraba a un proceso de modernización, que afectaba en todos sus niveles el estilo de vida que hasta ese entonces habían tenido sus habitantes. Y si bien el desarrollo económico, solventado principalmente por el comercio extendido a lo largo del territorio sur del Perú y el norte de Bolivia, se había vigorizado considerablemente, todavía el desarrollo cultural no se hallaba en la misma situación, recordemos que solo contaban con un colegio de educación secundaria, el San Carlos. Es indudable que un cambio en la estructura social se hacía cada vez más patente. Las clases medias mestizas, a las que pertenecieron los integrantes de Orkopata, exigían contar con un mayor protagonismo en el

⁸⁵ Ibid. p. 81.

manejo político de la región. Será justamente la conciencia sensitiva de uno de ellos, nos referimos a Alejandro Peralta, quien organizará y plasmará en *Ande* las expectativas y objetivos que celosamente anhelaban.

Dicha situación resultará aún más patente en cuanto aceptemos, de acuerdo a la terminología establecida por Yuri Lotman⁸⁶, de que *Ande* se trataría de un sistema modelizador secundario, es decir, un sistema lingüístico particular, en este caso literario, circunscrito a un sistema modelizador primario más amplio, el del idioma castellano. Por lo que aquel conjunto de poemas no se trataría tan solo de una representación de determinados elementos (las vivencias que señalábamos líneas más arriba), sino también de la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos elementos (Alejandro Peralta, los Orkopata). Aquí resultará importante subrayar el siguiente aspecto, que lo particular de *Ande*, respecto a los demás textos producidos por Orkopata —donde habría que mencionar ensayos y artículos etnográficos y políticos, es decir los no-literarios— es que, según indica Reisz: “se distingue de todos por su capacidad de transmitir un cúmulo de informaciones que se superponen —y en muchos casos se contraponen— a las habitualmente vehiculizadas por los componentes del sistema primario.”⁸⁷ De allí que cada autor construya y proponga a sus lectores un modelo del mundo. Corresponderá a nuestro trabajo de interpretación, el cual realizaremos en el

⁸⁶ Cf. Yuri Lotman. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo, 1978.

⁸⁷ Susana Reisz. “Texto literario, texto poético, texto lírico”. En: *Lexis*, Vol. 5, Núm. 2. diciembre de 1981. p. 5.

siguiente capítulo, averiguar cuál es el modelo de mundo propuesto por Peralta en *Ande*.

2.2. El sujeto poético según la teoría de los actos de habla.

La teoría de los actos de habla fue esbozada inicialmente por el filósofo británico John L. Austin hacia los primeros años de la década del sesenta. Constituyó un giro radical dentro de la filosofía del lenguaje, porque hasta ese entonces —según lo indicado por el propio Austin— la preocupación principal de los filósofos habían sido los enunciados antes que los individuos. Las oraciones podían ser calificadas como verdaderas o falsas dependiendo del grado de correspondencia entre ellas y la realidad referida. Por supuesto que esa visión primigenia derivó en el siguiente cuestionamiento: ¿acaso podía afirmarse de forma rotunda que todas las oraciones eran poseedoras de un componente cognitivo, que las obligaba a refrendarlas constantemente con el mundo del cual se originaban? El resultado de la búsqueda intelectual de Austin fue la afirmación irrefutable de que el significado no se hallaba sometido al imperio de la verdad. Por lo tanto, una oración, una frase, un conjunto cualquiera de palabras, podían encerrar algún tipo de sentido sin que aquello implicara su irremediable valoración como verdaderas o falsas, como correctas o erradas. Asimismo, se comenzó a prestar mayor atención a la comunicación como fenómeno concreto y a la participación de los individuos en ella. Con la teoría de los actos de habla se abría así un nuevo campo para la filosofía y

para la lingüística: la importancia del contexto y de las convenciones sociales. Siguiendo la misma línea de reflexión, John R. Searle será el otro filósofo que, a partir de sus observaciones más profundas, y sobre todo a su interés por dotar de un sistema más preciso a la teoría de los actos de habla, contribuya con la consolidación de las directrices propuestas en un principio por Austin. Pues pese a que modifique en algunos aspectos la concepción propuesta por Austin, Searle se encargará de identificar y describir otro de los aportes de la teoría para su cabal comprensión, entre ellas las reglas que regularán y ordenarán la participación de los integrantes de un acto comunicativo determinado. Es así que, en el análisis lingüístico (y literario, como podremos ver más adelante) desde la perspectiva de la teoría de los actos de habla, el funcionamiento de los enunciados no quedará reducido a cuestiones mecánicas, sino que deberá tener en cuenta toda la situación en que es emitida una expresión: el acto de habla íntegro.

2.2.1. Revisión de los principios de la teoría de los actos de habla.

Austin distingue inicialmente los enunciados constatativos, dentro de los cuales encontraremos los que buscan solamente describir un acontecimiento, de las expresiones “realizativas”, siendo características específicas de estas últimas: 1. el no “describir” o “registrar” nada, y no ser “verdaderas” o “falsas”; y 2. el acto de expresar dicha oración (en las circunstancias idóneas), sin describir y sin hacer aquello que se diría que uno hace al expresarse así o enunciar que lo está haciendo, sino que lo hace. De modo que, al decirnos alguien “te prometo tal cosa”, nos está prometiendo tal cosa. No es verdadera o falsa, ni tal acción se entiende comúnmente como el mero decir algo, porque el decir la promesa no es la base de la acción, ya que la acción se da cuando es dicha la expresión apropiada, por lo tanto, la expresión es realizar la acción. Entonces, como nos podemos ir dando cuenta, para que el acto se cumpla, resulta necesario que las “circunstancias” en que las palabras se expresan sean “apropiadas”, de alguna u otra forma. De darse el caso contrario, el acto puede ser considerado como nulo, como incompleto. Continuando con nuestro ejemplo, para que haya una promesa, es necesario que haya sido dicha hacia alguien más, hacia un otro que, en este caso, seremos nosotros.

Cuando la operación es debidamente comprendida, tanto de una como de otra parte, Austin la denomina como acontecimiento afortunado. Así pues, entre las condiciones necesarias para el funcionamiento afortunado de un enunciado realizativo encontramos las siguientes (según Austin): 1. tiene que existir un

procedimiento convencional aceptado, que, a su vez, genere cierto efecto, también establecido de manera convencional, que incluya obligatoriamente la emisión de determinadas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias; 2. en dicho caso, las personas y las circunstancias particulares tienen que ser las apropiadas, lo que implica la posesión de un tipo de competencia para poder utilizar el procedimiento particular; 3. todos los participantes debe cumplir de forma correcta con el procedimiento; 4. en todos sus pasos; 5. si el procedimiento exige que quienes lo empleen, alberguen ciertos pensamientos o sentimientos, o si está dirigido a que provoque cierta conducta correspondiente en algún participante, entonces quienes participen en él y recurran con dicha intención al procedimiento deben tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, asimismo los participantes deben estar con la predisposición a tomar la conducta de la manera adecuada; y 6. los participantes en el procedimiento tienen que comportarse efectivamente así en su oportunidad.

En el caso de los enunciados realizativos notaremos que existe un sólido vínculo entre el empleo de una expresión y la ejecución de un acto puntual. Pero también nos encontraremos con determinadas expresiones que pueden ser interpretadas como enunciados realizativos, pese a no cumplir con la forma exacta de éstos. Estas expresiones son consideradas como realizativos no explícitos. Dentro de este conjunto podremos encontrarnos con una serie de frases que cumplen con un rol asignado por la situación, también con el uso de gestos, tipos de entonación, etc. Son estos aspectos los que le permitirán a Austin diferenciar en el hecho de decir algo la presencia de tres tipos de actos particulares:

A. Acto locutivo: Es la expresión de sonidos. Es expresar palabras, es decir, valerse de sonidos de cierto tipo, con una posición dentro de cierto vocabulario y, por lo tanto, configurados a partir de una construcción determinada. Es el uso de estas palabras siguiendo un sentido y referencia que les dota de significado.

B. Acto ilocutivo: Depende de la manera como se realiza el acto locutivo (puede ser avisando de algo, interrogando, contestando, haciendo un juramento, llevando a cabo una descripción, etc.). Este acto ocurre solo al decirse algo. Situación distinta de cuando se realiza el acto de decir algo. El contexto en el que se emite la expresión es de gran importancia. Pues permite comprender si una expresión se trata de una pregunta, de una advertencia, de un ruego, etc.

C. Acto perlocutivo: Son las consecuencias o efectos producidos en el receptor, ya sea un auditorio, ya sean otras personas, por algo que se ha dicho. Y que pueden darse sobre sus sentimientos, sus pensamientos o sus acciones. Aquí entra a tallar el propósito o la intención que tenga el emisor por producir tales efectos.

Searle señala que al hablar una lengua no solo nos comportamos adoptando una serie de reglas, también seguimos otros comportamientos regidos por esas mismas reglas. De forma que las reglas que nos regulan al hablar una lengua son de una gran complejidad. Los actos de habla son posibles por la evidencia de reglas determinadas que organizan el uso de los recursos lingüísticos, y son realizados de

acuerdo a tales reglas. Acorde con la hipótesis de Searle, puede afirmarse que la comunicación de naturaleza lingüística involucra a actos de naturaleza lingüística. Por lo que la producción o la emisión de símbolos, de palabras o de frases en el instante en que se produce el acto de habla viene a ser la unidad de la comunicación lingüística, antes que los propios símbolos, palabras o frases, o las manifestaciones de los mismos. Entonces, valga recalcarlo, la producción o la emisión de unas frases en ciertas condiciones es un acto de habla, siendo dichos actos de habla las unidades mínimas básica en la comunicación lingüística. Searle también apunta que resulta necesario hacer la distinción entre reglas constitutivas y reglas normativas. Siendo las primeras útiles para definir un tipo de comportamiento en especial, mientras que las segundas servirán para regir los comportamientos de los participantes. Tal como es el caso de hablar una lengua.

2.2.2. Los actos de habla y su relación con la crítica y teoría literarias.

Domínguez Caparrós, quien ha elaborado una breve reseña de la teoría de los actos de habla⁸⁸, identifica tres líneas en las que se pueden clasificar los trabajos que pretenden aplicar dicha teoría a la literatura. La primera es la aplicación de la teoría de los actos de habla al estudio de la literatura, donde se parte de que el lenguaje literario se restringe a la imitación de actos de habla cotidianos, comunes. La segunda línea es la extensión de la teoría de los actos de habla al estudio de la literatura, la cual es posible cuando se admite que el uso del lenguaje literario es

⁸⁸ Cf. José Domínguez Caparrós. "Literatura y actos de lenguaje". En: José Antonio Mayoral (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco Libros. 1987. pp. 83-121.

similar al uso del lenguaje corriente. La tercera línea se basa en una analogía entre la teoría de los actos de habla y la teoría de la literatura, por lo que se llega a comparar los géneros literarios con los actos de habla. Desde otro ángulo, Barrenechea⁸⁹ identifica tres puntos de encuentro entre la lingüística textual y la literatura. A partir de la disposición de ir más allá de la oración y adentrarse en el discurso hablado y, así, al texto, la teoría de los actos de habla comienza a ocuparse de los actos lingüísticos globales. Aspecto por el cual, hoy en día, se trata una de las orientaciones más desarrolladas. Lo que ha dado pie a que intervenga en campos como los estudios filosóficos o la crítica literaria. Es en este último campo donde reconoceremos cuáles son aquellos puntos de encuentro que mencionábamos líneas más arriba. Barrenechea indica que la teoría de los actos de habla nos lleva a las siguientes direcciones: primero, las distinciones ficcional/no ficcional, literario/no literario en la discusión sobre la naturaleza de los discursos en general, de los tipos de discurso y del discurso literario y literario ficcional en particular; segundo, el concepto de género y la redefinición de los géneros; y tercero, el análisis de una obra en particular. En base a lo expresado por ambos autores, y como también nos hemos de cerciorar luego de revisar los trabajos de Austin, Ohmann y Levin, notaremos que en nuestro caso lo que estaremos poniendo en práctica será una aplicación de la teoría de los actos de habla (según el esquema de Domínguez Caparrós) y ello nos permitirá tener en cuenta el grado de ficcionalidad sobre el que se constituye el sujeto poético, es decir, nos ayudará a

⁸⁹ Ana María Barrenechea. "Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria". En: *Lexis*. Vol. V, Núm. 2, diciembre de 1981. pp. 35-50.

distinguir su cercanía o distancia con el mundo real (esto de acuerdo a la división propuesta por Barrenechea).

A. John L. Austin: Ahora consideramos necesario conocer qué concepción se tiene —en un primer momento— de la literatura, en cuanto se trata de otro tipo de comportamiento lingüístico, dentro de la teoría de actos de habla. Para ello, revisaremos lo expuesto acerca de este punto por John L. Austin. Para esto, primero tendremos que detenernos en la definición que da Austin de lo que llama “infortunio” del acto de habla. Como punto previo habría que revisar el tema de las decoloraciones del lenguaje. Donde cualquier expresión realizativa será considerada como hueca o vacía, de un modo particular, si viene a ser formulada por un actor en un escenario, como parte de un poema o manifestada a través de un soliloquio. De manera similar, esto puede extenderse —apunta Austin— a las demás clases de expresiones: por lo que en circunstancias especiales como las señaladas, siempre habrá un cambio fundamental de ese tipo. En circunstancias como esas el lenguaje no es utilizado en serio, sino en modos o maneras que resultarían siendo dependientes de su uso normal. Así que para Austin, estos modos entran dentro de la doctrina de las que llama las decoloraciones del lenguaje. Entonces, el infortunio se trataría de las infracciones de alguna o algunas de las normas señaladas para el éxito de los verbos realizativos (apuesto, prometo, etc.), así como de ciertos tipos de deficiencias que afectarían a todas las expresiones, y no solo a las realizativas.

Por ende, la literatura sería un uso del lenguaje —sin llegar a ser un dialecto, puesto que se trataría de expresiones decoloradas—, dependiente de su uso normal. Como ha sido indicado por Austin, estas decoloraciones del lenguaje, al producirse en determinadas circunstancias provocarían que las expresiones realizativas y todas las expresiones lingüísticas pierdan su fuerza, adquiriendo, así, un sentido distinto, que cabría decir especial. La literatura, por lo tanto, sería una circunstancia especial del lenguaje.

A partir de lo expuesto, se puede llegar a pensar que las circunstancias especiales que contribuyen con la decoloración del lenguaje —y entre aquellas circunstancias podríamos encontrar a la literatura— se constituirían en un acto ilocucionario que sería descrito de la siguiente manera: donde al decir *t* (sea una novela, un poema, o una pieza teatral) se estaría escribiendo literatura. Sin embargo, Austin detalla de manera explícita que la literatura no podría ser descrita como un tipo de acto ilocucionario con sus reglas constitutivas propias, del tipo de las señaladas para “prometer”, “apostar”, etc., porque la literatura no es un uso normal del lenguaje, ni la expresión de un acto ilocucionario, sino un uso “parásito”, un uso “normal pleno”. De modo que el sentido de la literatura estaría en las circunstancias y no en su realidad lingüística intrínseca.

B. Richard Ohmann: Richard Ohmann se trata de uno de los primeros teóricos que considera la posible relevancia de la doctrina de Austin en relación con la literatura. Para ello, sostiene que las convenciones, aquellas condiciones de propiedad que —a consideración de Austin— deben ser cumplidas para la realización exitosa de un acto ilocutivo, al interior de un poema o cualquier otra clase de obra literaria terminan siendo trasgredidas, prácticamente desde cualquier perspectiva. Estas condiciones de propiedad implican las siguientes cuestiones: que deba existir un procedimiento convencional que produzca un cierto efecto convencional; que tal procedimiento se base en la emisión de determinadas palabras por parte de determinadas personas en determinadas circunstancias; que tanto las personas como las circunstancias específicas sean las apropiadas en cada caso; que el procedimiento deba ser realizado por cada uno de los participantes no solo en forma correcta sino completa y, en caso de que el procedimiento pretenda ser utilizado por personas con ciertas opiniones o sentimientos, que cualquier participante de tal procedimiento tenga la intención de comportarse de una manera acorde y en consecuencia con esos sentimientos. La trasgresión de cualquiera de esas condiciones sería motivo para que el acto verbal quedara sin efecto.

Desde el punto de vista de Ohmann, en una obra literaria quedarían trasgredidas prácticamente todas las condiciones necesarias para que los actos de habla sean exitosos. Ohmann, sin embargo, señalará que la fuerza ilocutiva de un poema sería de tipo mimética, es decir, que la obra literaria imitaría intencionadamente un grupo de actos de habla que de forma fáctica no tendrían otra

forma de existir. Esto le lleva a calificar aquellos actos de habla, los presentes en un poema, como “quasi actos de habla”, donde no serían aplicables las condiciones normales para la ejecución exitosa de un acto de habla. Serían aplicables —sigue Ohmann— siempre y cuando hagan posible la mimesis. Noción que será aplicada tanto al autor de un poema como al lector del mismo: ya que el autor imitaría los actos de habla de un hablante imaginado, y el lector evocaría una situación imaginaria, la expresada por el hablante imaginado.

La definición formulada por Ohmann procura separar a las obras literarias de los demás tipos de actos de habla. Entre otros aspectos desarrollados —y que merecen ser destacados para nuestra lectura—, Ohmann destacará que una obra literaria permitiría crear un mundo, donde el poeta hablaría a través de un personaje, y todo este sistema se sostendría en la idea de que la literatura sería una especie de juego con sus propias reglas.

C. Samuel R. Levin: Levin, quien pretende determinar cuáles son las relaciones que se generan entre los actos de habla y el estudio del género lírico, parte de una interrogante específica: “¿qué clase de acto —y dado que un poema está hecho de lenguaje—, qué clase de acto lingüístico se lleva a cabo en la producción de un poema?”⁹⁰ Para poder responderla tendrá en cuenta los estudios

⁹⁰ Levin, op. cit., p. 60.

de Austin y Ohmann. De acuerdo con Austin, indicará que la poesía debe seguir una serie de convenciones, también conocidas como condiciones de “adecuación” o “propiedad”. Asimismo, compartirá la idea de que la fuerza ilocutiva de los enunciados se puede revelar de forma explícita o implícita. Sin embargo, en atención a este último aspecto, esto llevará a que, en ocasiones, ocurra que no se pueda estar plenamente seguro de qué clase de fuerza ilocutiva se da al interior de un enunciado cuando ésta se presente en su forma implícita. La ambigüedad, por ende, solo será posible en dicha forma implícita. Luego ratificará un punto previamente descrito por Ohmann, el que las condiciones de propiedad serán trasgredidas ya sea en un poema o en cualquier otra obra literaria. Recordemos que para Ohmann la fuerza ilocutiva de un poema vendría a ser mimética, ya que intencionadamente se estaría imitando una serie de actos de habla que de hecho no tendrían otra forma de existir. Este punto, como se verá líneas más adelante, será de vital importancia para la formulación de la respuesta de Levin: “El autor imita (refiere) los actos de habla de una hablante imaginado, y el lector ‘imita’ o evoca una situación imaginaria, la descrita por el hablante imaginado.”⁹¹ Es así como se forma un “mundo imaginario”.

Levin también sustentará su análisis del acto ilocutiva de los poemas atendiendo la función cumplida por las oraciones implícitas dominantes en la estructura profunda de las oraciones. Valiéndose de la experiencia reunida por los

⁹¹ Ibid. p. 67.

lingüistas transformacionales, Levin señalará que, encerrada en aquella estructura profunda, yacería una oración que expresaría la fuerza ilocutiva real, y que en la estructura de superficie aparecería solo de forma implícita. Recurriendo al estudio de Ross, Levin sostendrá que la oración dominante implícita en los enunciados realizativos y constativos necesariamente tendrá que contar con la presencia de un *yo*, del verbo *decir*, y de un *tú*. Dicha oración dominante sería “Yo te digo”. Por lo que en la estructura profunda de las oraciones constativas estaría implícito un *yo*. Esta constitución la extenderá al género lírico, de allí que pueda afirmar que: “en todo poema hay implícita una oración dominante que queda elidida posteriormente, pero cuya existencia es necesario postular para que ciertos hechos acerca de los poemas puedan recibir una explicación adecuada.”⁹² Como nos vamos dando cuenta, la intención de Levin es la de hurgar en los enunciados de los que se componen los poemas para, de allí, poder identificar y comprender el tipo de sistema que se organiza en su interior. Será en este punto donde confluirán las características que tanto Austin como Ohmann habían descrito previamente. Primero, el hecho de que haya una forma implícita presente en los enunciados y, segundo, que la creación de un mundo imaginario en el poema será posible gracias a los enunciados que lo componen. Ambas afirmaciones apuntarán directamente al develamiento de la fuerza ilocutiva propia de los poemas. Para Levin, la oración implícita, que expresaría el tipo de fuerza ilocutiva que subyace en un poema, sería

⁹² Ibid, p. 69.

la siguiente: “Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a concebir, un mundo en el que...”⁹³

Debido a que se trata de un mundo imaginario se diferencia dos planos: el autor real (“Yo me imagino”) y el autor textual, como una proyección del autor real, (“a mí mismo en”) y, completando el circuito, el lector (“te invito a ti a concebir”). Hasta aquí podemos ver que coincide con lo establecido por la pragmática lírica. Se mantiene la necesaria división de planos entre el mundo real y el mundo imaginado, mundo posible o ficcional. Precisamente sobre este aspecto, sobre la posibilidad de crear un mundo ficcional, Levin toma como base lo estudiado por Lakoff, quien declara que un verbo como “imaginar” es un tipo de verbo creador de mundos. Lo que implicaría la existencia de más de un universo de discurso o mundo posible. De modo que: “En la oración dominante que estamos postulando para el poema, por tanto, el *yo* tiene como referencia el poeta, en este mundo, pero el *yo* (mismo) que el poeta imagina está en otro mundo, el mundo creador por la imaginación del poeta.”⁹⁴ Ya no se trata del poeta, sino de una proyección de sí mismo, de su personaje: el *yo* lírico. Por ende, el *yo* dueño de la enunciación sería el personaje, el *yo* imaginado.

⁹³ Ibid. p. 70.

⁹⁴ Ibid. p. 71.

Dentro de aquel mundo imaginado estará permitido variar las condiciones regulares de verdad que se dan en el mundo real. El lector es invitado a concebir dicho mundo: “Si es aceptada, tenemos en el lector un acuerdo tácito para contemplar un mundo diferente del mundo real, un mundo que es producto del acto de imaginar del poeta, en el que se tolerarán innovaciones referenciales y la suspensión de las condiciones de verdad.”⁹⁵ El acuerdo tácito que se genera entre el autor y el lector se vería sostenido, entonces, por los dos actos realizativos que constituirían los actos ilocutivos del poema: el imaginar y el invitar. Preguntarse si las afirmaciones expuestas son apropiadas —de acuerdo a lo planteado por Austin— vendría a ser lo adecuado, antes de preguntarse si son verdaderas. Tengamos en cuenta que de aplicar como si se trataran de oraciones del lenguaje usual, violarían todas esas condiciones. De esta forma se cortaría toda posibilidad de querer restringir al yo lírico a una mera reproducción del poeta. Así pues, según lo expuesto por Levin, la naturaleza del acto perlocutivo de la poesía, el efecto buscado en el lector, sería el de “inducir en el lector una consciente suspensión de la incredulidad, y que esa suspensión de la incredulidad constituya la fe poética.”⁹⁶ El lector creería, de forma implícita y total, en lo que se le dijera a través del poema, ya que carecería de fundamentos para juzgar más allá de lo que le es garantizado por el propio poema. Desde esta postura habría que tomar al poeta como un vidente: “Un poema es como un relato de un viajero que procede de fuera del espacio y del

⁹⁵ Ibid. p. 72.

⁹⁶ Ibid. p. 73.

tiempo. Lo que ha visto es la realidad de algún otro mundo.”⁹⁷ Y es que el mundo de su imaginación los lectores solo lo podrían conocer por medio del testimonio del poeta. Pues él sería el único capaz de transportarse hasta allí, quedando vedado para los demás. En dicho mundo podrá reunir objetos tanto del mundo real como con objetos que no existen en el mundo real. El lenguaje del poema haría posible la birreferencialidad del mismo, reuniendo mundo real con mundo imaginario. El único lenguaje que haría posible la comunicación y que al poeta le permitiría describir tal mundo, y a los lectores entenderlo, sería el lenguaje metafórico.

Para nuestro trabajo, entonces, podría afirmarse que el sujeto poético de *Ande* es la proyección de Alejandro Peralta. Donde, además, aquel mundo imaginado, al cual solo se podría acceder a través del lenguaje metafórico, tendría que ser una clara representación de lo ideado, de lo deseado, por el poeta. Por lo que al acatar lo presentado por los poemas, y es aquí que intervendría la fe poética, se estaría de acuerdo plenamente con el poeta. La otra realidad que ha visto el sujeto poético de *Ande* es la realidad anhelada por el poeta, por Alejandro Peralta. Una realidad donde sí se cumplirían sus objetivos. Sin la participación de la fe poética aquellos poemas solo se tratarían de un conjunto de anhelos. En los que se podría creer o no. Luego de la fe poética, en cambio, y entregada la confianza en la palabra del poeta, los poemas vendrían a ser representaciones de una realidad distante, pero cierta. Por medio de dicha invitación que el poeta extiende al lector, se instaura un

⁹⁷ Levin, p. 81.

consistente puente comunicativo entre uno y otro. Las directrices de los integrantes de Orkopata, gracias a la proyección lograda por el poeta, se convierten en escenarios reales, necesarios. Las imágenes nacidas en los poemas adquieren — gracias a esta comunicación— el mismo grado de existencia que los objetos que moran en el mundo real.

2.3. Consideraciones en torno al análisis del sujeto poético.

Una vez que hemos reconocido la naturaleza del sujeto poético, de acuerdo a lo planteado por la pragmática de la lírica y la teoría de los actos de habla, es necesario que tengamos en cuenta ciertos aspectos para su debida aplicación en la interpretación que llevaremos a cabo de algunos de los textos de *Ande*.

El primero de estos aspectos que merece nuestra atención es el concerniente al reconocimiento de las condiciones por las cuales el sujeto poético de *Ande* cumple con el rol asignado, es decir, servir como una especie de puente comunicativo entre el autor y los lectores. Y es que de acuerdo al sistema de valores en el que se ubica la poesía durante una época específica, el sujeto poético tendrá que contar con determinadas características para ser eficaz. Según Villegas-Morales, la función del sujeto poético se acondiciona de acuerdo al tipo de autor y lector existentes en el momento en el que se produce la obra:

En consecuencia el tipo de hablante se explica en múltiples ocasiones con mayor coherencia sobre la base de la función establecida para la poesía por el grupo

poético dominante o el grupo particular del autor que por la experiencia biográfica del mismo. El modo de ser de la voz poética se adecúa necesariamente a la función establecida. Se trata esencialmente de crear un hablante para la eficacia social del poema.⁹⁸

Debemos deducir de la cita que cada época, cada corriente o escuela literaria, si lo vemos dentro del campo de la literatura, define la forma de comunicación que se establecerá entre el autor y el lector. Las razones históricas, tanto individuales como colectivas, permitirían explicar algunos de los rasgos presentes en la poesía. Por lo que puede inferirse claramente que en el caso de Peralta, al haber formado parte del grupo Orkopata, su poesía y, por extensión, el sujeto poético que dentro de ella se desenvuelva, seguirán necesariamente las directrices que pudimos detectar en la primera parte de nuestro trabajo. Si las recordamos, notaremos casi de manera inmediata que la adherencia a un único territorio, el del altiplano, será la principal constante. Ya sea para disponer de un lugar desde donde expresarse o de un lugar al cual aferrarse a través de su contemplación y conocimiento. Ante tal circunstancia, la imagen del sujeto poético de *Ande* que predominará será la de un individuo que pretende establecer un alto grado de vinculación con dicho entorno, ya sea en un nivel sensorial o en un nivel espiritual. Sin embargo, Villegas-Morales remarca que “el principal condicionante [para la obra de un autor] es el código poético correspondiente (...) no la experiencia biográfica”⁹⁹ Como hemos visto previamente, y aquí nos referimos al trabajo de Cynthia Vich, la metáfora ha sido la herramienta articuladora para la poesía de Peralta. Y como hemos visto, también,

⁹⁸ Villegas-Morales, op. cit., p. 90.

⁹⁹ Ibid. p. 92.

desde la perspectiva de Samuel R. Levin, el lenguaje metafórico es el que permite al poeta transmitir su testimonio del mundo imaginado, es decir, el mundo desplegado al interior del poema. El código poético de Peralta, por lo tanto, exigiría un lector preparado para descifrar aquellas metáforas. La relación emisor-receptor variaría de acuerdo a esta competencia. Si se pretendiera una relación estrecha con un determinado sector, el código utilizado tendría que estar ajustado a las capacidades interpretativas de dicho sector. Por ende, y teniendo en cuenta el tipo de escritura practicada en *Ande*, observaremos que el discurso expresado a través de sus poemas —la adherencia a un único territorio: el del altiplano— estaba dirigido a un sector evidentemente letrado, y no al grupo social al cual representaban los Orkopata, es decir, la población indígena.

El siguiente aspecto al cual debemos referirnos es una continuación del primero. Porque, como nos hemos dado cuenta, la figura del sujeto poético se ajusta a las condiciones de su época. Por lo que el trabajo de Mignolo, dedicado a la figura del poeta en la vanguardia —en este caso hispanoamericana—, viene a ser un complemento para aquel análisis. Para llevarlo a cabo se vale de las nociones de rol social y rol textual para poder separar al autor real de la figura del poeta que se representa dentro del poema. La noción pertenece a las ciencias sociales y establece una diferenciación entre los ámbitos público y privado de cualquier individuo integrante de un colectivo determinado. Así pues, dicha noción es utilizada para referirse al conjunto de actividades que un individuo realiza dentro de una estructura social específica. De modo que un rol social vendría a ser uno de los

tantos de los que se constituye una sociedad cualquiera. Adaptada al ámbito literario, y en especial al estudio de la figura del yo lírico, se puede decir, entonces, que el rol social se corresponde con el individuo, en este caso el escritor. Por lo tanto, una noción como la de rol textual —una evidente adaptación del primer término— vendría a significar el conjunto de actividades de un individuo, pero dentro de una estructura textual en particular. En el caso del género lírico, tal como ya hemos podido constatar líneas más arriba, la distancia entre enunciación y enunciado se reduce considerablemente. Aunque procurando mantener en todo momento en dos niveles separados al autor real y al autor textual. De allí que, como remarca Mignolo: “la figura o imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (por ejemplo, el autor), sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la clara distinción que hacemos entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa.”¹⁰⁰ Esta situación, constantemente repetida, se originaría antes que por un uso particular de la estructura del lenguaje, por la configuración que del género lírico ha hecho la misma institución literaria. Contrastando esta situación con la que se presenta en el género narrativo notaremos que se permitirá que prácticamente cualquier individuo, de cualquier rol social, pueda contar una historia, mientras que en la poesía solo sea el rol social del poeta el encargado de escribir poesía. De allí, también, la vinculación entre sujeto poético y sujeto empírico. Sin embargo, y como nos lo demostrará Mignolo, en el caso de la lírica de vanguardia se establece una distinción mucho más radical entre ambos, ya que “La imagen del poeta que nos propone la lírica de

¹⁰⁰ Mignolo, op. cit., p. 133.

vanguardia se constituye sobrepasando los límites de lo humano.”¹⁰¹ Y es que la figura del poeta deja atrás los límites biológicos y cronológicos de la persona humana. Su cuerpo, debido a las informaciones que desde el poema son remitidos, es imposible de ubicar en una situación definitiva. Las referencias corporales sobrepasan las dimensiones humanas. La figura del poeta es desplazada y deja lugar a una nueva instancia: la “voz”. Esta característica la encontraremos claramente manifestada en los poemas que analizaremos de *Ande*. El sujeto poético es capaz de relacionarse con los elementos naturales y con la geografía del Altiplano como si de otros individuos se trataran.

¹⁰¹ Ibid. p. 134.

CAPÍTULO III

***Ande*: crónica de un viaje de ascenso. La configuración del poeta-intelectual de Orkopata.**

En este capítulo analizaremos cuatro poemas de *Ande*: “Cristales del ande”, “Andinismo”, “Nocturno de los sapos” y “Nocturno del vacío”. Como lo hemos indicado en los capítulos anteriores la intención de nuestro trabajo es la de vincular la lectura interpretativa de sus componentes estéticos con la revisión de sus componentes ideológicos. Y como ya se ha apuntado, para lograrlo tenemos que concentrarnos en la figura del sujeto poético, que de acuerdo a nuestra propuesta vendría a ser una representación de los poetas-intelectuales de Orkopata, antes de ser parte del circuito editorial continental gracias al *Boletín Titikaka*. Ante este escenario, resulta fundamental que reconozcamos la configuración que Peralta lleva a cabo no solo del sujeto poético, sino también la de su entorno, la de su ambiente,

es decir, la del propio territorio altoandino. Para cumplir con dicha tarea, llevaremos a cabo, en primer lugar, una lectura de los epígrafes utilizados en *Ande*. Su análisis, omitido por la crítica, nos permitirá reconocer la existencia de dos mundos entre los cuales transitaría la conciencia del personaje principal de los poemas: un mundo de afuera y un mundo de adentro. Entender el tipo de comunicación generada entre el mundo interior del individuo y los elementos de la naturaleza que lo rodean será necesario para que comprendamos la base conceptual sobre la que se sostendrá la cosmovisión de Peralta como poeta. Debido a esta circunstancia, y teniendo en cuenta el escenario en el que se desarrollan, optamos por separar los poemas de acuerdo a aquellos dos mundos: “Cristales del ande” y “Andinismo” para revisar la reacción del yo poético ante el mundo de afuera, y “Nocturno de los sapos” y “Nocturno del vacío” para ver las actitudes tomadas por el yo lírico ante su mundo de adentro. De este modo podremos realizar, de manera inmediata, la lectura y análisis de los textos escogidos. La metodología que utilizaremos partirá por identificar los segmentos en los que se hallen divididos los poemas, así examinaremos al detalle los procesos registrados en su interior. Esto para que la descripción de la estructura del poema contribuya con nuestro análisis. Luego, se elegirá de cada segmento algunas imágenes, primordialmente las que encierren elementos claves para la constitución del poema por completo, ya que así nos aproximaremos a una conjunción de significados que nos permitirán reconocer el tono principal del poema. Por último, se procurará rastrear e identificar los vasos comunicantes que descubramos entre estos poemas y otros que constituyen el poemario.

3.1. Lectura de la página de epígrafes de *Ande*: esbozos de una cosmovisión idealista.

En *Ande*, la página dedicada a los epígrafes no ha merecido atención alguna, pese a que desde nuestra perspectiva un análisis de su composición nos ayudaría a reconocer el perfil que, para Alejandro Peralta, ostentaba la poesía, así como también identificar el tipo de vínculo que se establecería entre el hombre y la naturaleza, entre sus sentidos y la realidad. Y es que los epígrafes, más allá de ofrecernos ciertas “pistas” para saber qué lectura tener de un determinado texto, también, en más de un caso, cumplen con la función de avalar o legitimar la competencia literaria —al ubicarlo dentro de una determinada tradición— del propio escritor. Entre las principales características que a primera vista podemos señalar están: 1) la predominancia de autores alemanes (Immanuel Kant, Friedrich Schelling y Johann Wolfgang Goethe, aunque también podríamos incluir la cita extraída de *Los Nibelungos*, al tratarse de una obra propia de la mitología germánica); 2) la confluencia de discursos, no solo valiéndose para ello de autores literarios (Goethe, Valéry) o de filósofos (Heráclito, Pascal, Kant y Schelling), sino también de citas extraídas de textos sagrados de distintas religiones (*Zend-Avesta*, *Los Nibelungos*, *La Biblia*); y 3) la distribución realizada, no en base a su ubicación cronológica (por lo que Valéry estaría desencajando por completo al tratarse del único autor contemporáneo), sino más bien, a sus temas tratados. Hemos decidido reproducir

cada una de las citas de acuerdo a su presentación en la página de epígrafes de la edición original de *Ande*. El análisis que proponemos trata de ubicar las constantes sobre las que se interrelacionan todas las citas, y, a partir del reconocimiento de tales directrices, plantear una primera lectura, con especial interés en la figura del poeta —como paradigma del hombre que entra en contacto con el arte— y su concepción de la naturaleza.

- ❖ Dios ha representado en las visibles las cosas invisibles. —Pascal
- ❖ ¿No podrá ser que no fueran las cosas las que guiaran nuestros conceptos si no éstos los que dieran las normas a las cosas en tanto ellas entraran en las normas de nuestra percepción y de nuestro pensamiento, esto es, que nosotros mismos las formáramos partiendo de nuestra organización? —Kant
- ❖ No mires lo profundo como si fuera superficial. —Zend-Avesta
- ❖ A los hombres el arte nos revela las últimas profundidades de la realidad. —Schelling
- ❖ Pensamos y estamos siempre en el interior. —Goethe
- ❖ La poesía moderna, aligerada del peso de toda materia didáctica, tiende a captar la esencia de la belleza pura. —Paul Valéry
- ❖ KRIEMHILD.— A veces también se levantan tormentas; entonces Se convierte el día y todo es furor de relámpagos y truenos...
BRUNHILD.— ¡Oh, si eso ocurriera! Sería para mí como el saludo de la patria. —Los Nibelungos
- ❖ Y por último estas palabras de Cristo: Dejad a los niños que vengan a mí; y estas otras de Heráclito: ¡Entrad; aquí también están los dioses!

La predominancia de autores alemanes nos revela el acercamiento dado hacia dicha cultura por parte de Alejandro Peralta¹⁰². Si bien no podemos aseverar que hubo un pleno conocimiento y manejo del idioma alemán, puesto que también es posible inferir que hubo un acceso a través de traducciones de otros idiomas, debemos rescatar que el mensaje que nos ofrece Peralta con estas citas es la de su afiliación al idealismo y, en especial, a su postura preocupada por el individuo, considerado como eje de la realidad. Para que nos convenzamos plenamente basta con que tengamos en cuenta que Schelling fue quien formuló la “filosofía de la identidad”¹⁰³, según la cual el principio supremo es la identidad entre espíritu y naturaleza; o que revisemos la siguiente afirmación sobre el lugar del sujeto en la filosofía de Kant:

“El sujeto en Kant no es puntual, sino como un campo de irradiación: el campo abierto del espacio y del tiempo, en el que nos son dados todos los objetos sensibles. De un modo algo burdo podría compararse el sujeto kantiano a una vela encendida en una habitación oscura. Todos los objetos que hay en ella, la mesa, la silla, el sofá, la librería, etc. sólo son percibidos en la medida en que caen dentro del ámbito iluminado por su luz. Algo similar sucede en nuestro conocimiento sensible: ningún objeto puede sernos dado, sino dentro del ámbito constituido por las condiciones espacio-temporales del sujeto.”¹⁰⁴

Para complementar este detalle, no debemos omitir la escena que Peralta eligió rescatar de la historia de *Los Nibelungos* para incluirla entre sus epígrafes. Y es que notaremos, a través del diálogo de aquellos personajes, que se forma una

¹⁰² Queda pendiente para una lectura posterior el registro y examen de los vínculos establecidos entre la poesía de Peralta y algunos de los principales fundamentos del idealismo alemán.

¹⁰³ Cf: Friedrich Schelling. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid, Alianza, 1996.

¹⁰⁴ Eusebi Colomer. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona, Herder, 2001. p. 96.

equivalencia entre las nociones de naturaleza (en dicho fragmento es representada a través de fenómenos atmosféricos como tormentas, relámpagos y truenos) y de patria, entendida ésta como aquel espacio o lugar de donde uno sería originario o tuviera fundado un tipo de conexión trascendental. La lectura que se nos sugiere de inmediato apunta a una identificación inexorable entre el sujeto y su entorno. Sobre este aspecto hay que resaltar un detalle de la edición original de *Ande*. Su portada, además de lucir el título del libro en la parte superior y el año de publicación (1926) en la parte inferior, tiene en primer plano, prácticamente ocupando el resto de la portada, un retrato del poeta. El nombre de Peralta solo aparecerá un par de páginas más adelante.

El siguiente punto, la confluencia de discursos, el recurrir a la filosofía, a la literatura y a la religión, no sería más que una evidente estrategia del autor para presentarse como un autor altamente calificado, conocedor y cultivado en distintos ámbitos, aun así provengan de realidades tan distantes como la alemana, la francesa o de tradiciones tan antiguas como la judeo-cristiana y la oriental. Esto es muy atractivo si se tiene en cuenta las condiciones en las que se gestó el grupo Orkopata, en una ciudad tan periférica, tan apartada de los centros de poder, y sobre todo en aquellos años, como Puno. David Wise, en el mismo artículo que revisamos en el primer capítulo, ya había hecho notar esta característica de los hermanos Peralta. Si bien Wise solo se concentra en realizar un perfil de Gamaliel Churata, también podríamos extender tales características a Alejandro Peralta: “De muy joven, según diversos testimonios, se convirtió en lector omnívoro y en un formidable autodidacta literario de gustos clasicistas, entre cuyas lecturas favoritas

predominaban la del Antiguo y del Nuevo Testamentos, de los clásicos griegos y romanos, de los padres de la Iglesia y de las crónicas coloniales”¹⁰⁵. Esta característica no haría más que resaltar la condición de poeta-intelectual —descrita previamente en el primer capítulo— de los Peralta, así como del resto de integrantes del grupo Orkopata.

Así pues, al detenernos en los valores detectados entre el conjunto de citas que Peralta eligió como epígrafes, nos encontraremos con los siguientes términos en posiciones contrapuestas: 1) lo visible / lo invisible; 2) lo superficial / lo profundo; 3) la realidad / el arte y 4) el exterior / el interior. Por lo que el mensaje subyacente es la de contar con una mirada *otra*, distinta, para así poder superar la barrera impuesta por la razón y la lógica y, así, lograr ver no solo lo que se ubica en las profundidades de las cosas, sino también lo que en una situación normal resultaría del todo invisible. Los lectores de *Ande*, entonces, se ven exigidos por el poeta —ya que recordemos que los epígrafes son también una primera señal del autor textual— a poseer dicha mirada. La dirección a seguir para encontrar tanto lo bello como lo puro de la realidad será yendo desde el exterior hacia el interior, es decir desde la naturaleza hacia el individuo. Siguiendo dicha dirección observaremos que cualquier descripción del paisaje tendría que ser una proyección del individuo sobre ella. Así pues, deberíamos pensar en el paisaje como algo visto y luego representado por el poeta, siendo resultado del paisaje que ha atravesado el interior

¹⁰⁵ Wise, op. cit., p. 94.

del poeta y se ha impregnado en su subjetividad. De allí que sería el poeta quien se apoderaría de la realidad para hacerla llegar a los demás a través de su palabra. En este punto tenemos que recordar la última línea de la cita de Kant, donde se indica que nosotros, los seres humanos, a través de nuestros conceptos, seríamos quienes originaríamos y organizaríamos a las cosas que conforman nuestra realidad. El poeta, por lo tanto, tendría su propia versión de la naturaleza. Por lo que nos cabría afirmar que la naturaleza tendría dos formas de existir: 1) rodeando, lo que sería una manera de albergarlo, al poeta (mundo de afuera) y 2) siendo reproducida por el poeta (mundo de adentro). Por lo que el poema vendría a ser la transmisión proveniente del interior del poeta de elementos originales tanto de afuera como de adentro de su subjetividad del mismo. La conciencia del poeta estaría en medio de un mundo exterior y un mundo interior, en un incansable vaivén de un extremo a otro.

3.2. El poeta-intelectual ante el mundo de afuera.

En este caso, los poemas que hemos elegido (“Cristales del ande” y “Andinismo”) se hallan emparentados por la importante presencia del paisaje andino, incluyendo a sus diversos elementos, ya sean sus propios habitantes, algunos de sus recursos naturales (flora o fauna), o su geografía.

3.2.1. Análisis de “Cristales del ande”

Las limitaciones impuestas por el formato utilizado en la edición original de *Ande* no nos permiten advertir, a primera vista, la disposición de las palabras que se presenta en el poema “Cristales del ande”. Debido a su extensión, se halla dividido entre dos páginas. Hasta cierto punto, tal detalle termina siendo contraproducente para el poema. Pues una vez que se lo comienza a leer y se van articulando las imágenes de las que se haya compuesto, notaremos que dicha disposición no es una aventura banal llevada a cabo por el poeta (o por el tipógrafo de la imprenta)¹⁰⁶. Como nos percataremos a continuación, “Cristales del ande” no se trata de la simple descripción de una escena propia de la cotidianidad de los habitantes de las orillas del lago Titicaca. La ausencia de un yo lírico explícito no vendrá a ser un impedimento para que nos acerquemos a “Cristales del ande”. Ya que en estos versos hallaremos una de las condiciones necesarias para el éxito de la comunicación entre hablante y oyente. Nos referimos al hecho de que el tema expuesto por el hablante termina por absorber la atención del oyente, es decir, por incluir a los lectores en las imágenes del poema. Y es que gracias a su estilo ágil y a la vez tan preciso, Peralta superará la descripción impresionista, no conformándose con producir una escena típica de postal y, más bien, a partir de la sucesión de aquellas imágenes, combinada con las alusiones al movimiento y al color (esparcidas por todo el poema), elaborará una especie de corto documental,

¹⁰⁶ Lauer, en el texto que revisamos en el primer capítulo, analiza el poema “Amanecer”, y comenta lo siguiente: “Las letras del título están muy separadas, un recurso frecuente en esa época, lo cual da desde el inicio una sensación aérea, ventilada. La separación de las letras da además una sensación aérea y a la vez demorada. ¿Hay intencionalidad en esto? ¿O es, como dice Alberto Guillén, el tipógrafo ayudando al poeta?”

donde “filmará” para sus lectores las diversas actividades que ocurren frente al Titicaca la mañana de un domingo cualquiera.

V.1 Los gallos
engullen el maíz de la alborada
i acribillan de navajas polítonas
LAS CARNES DE LA MAÑANA

V.5 Wagner en caballerizas i establos

El pañuelo
de la mañana
limpia los ojos
de los viajeros

V. 10 Al trote, al trote, por la acuarela del camino
Delante, los asnos chambelanes
detrás, las llamas infantas
i los caballos andinistas

TITICACA EMPERADOR

V. 15 en los hombros su peplum de alas prusia
contempla el júbilo de sus marineros
i se limpia los tímpanos de un aluvión de trinos

Domingo de ojos saltarines
Las calles vestidas de colores corren como culebras por la aldea

V. 20 V i e n e n

las vírgenes de las rocas
las lenguas
picadas de jilgueros
VENUS DE BRONCE
V. 25 ojos mojados de totorales
frentes quemadas de relámpagos
piernas mordidas de peñascos

APRISA
APRISA
V. 30 APRISA

En las espaldas las legumbres para la kermesse nutricia

E L S O L
V. 33 se ha desmenuzado como un desbande de canarios

Si dejamos de lado la interrupción —suscitada por el tamaño del libro en su primera edición— del efecto de filmación que consideramos que posee el poema, y que mencionábamos al principio, y lo trasladamos a otra superficie, y luego lo extendemos sin temor sobre el papel, entonces nos encontraremos con el propio lago Titicaca en la ubicación privilegiada que le corresponde: el centro. Así pues, no sería para nada una casualidad la manera en que el lago es presentado en el poema: “TITICACA EMPERADOR”. El lago, que es el eje de las vidas de quienes residen y laboran en sus orillas, también es el eje del poema. De modo que son replicadas en el poema las mismas condiciones que se dan en la realidad. La

disposición de los versos y la alternancia de vacíos más o menos extensos entre los mismos juegan aquí un rol fundamental. El resultado de esta operación es que la sensación de dinamismo incesante se traslade a los extremos del poema. Por lo que nos permite hablar de tres grandes segmentos definidos: uno entre los versos 1 y 9, otro entre los versos 10 y 17, y otro más entre los versos 18 y 33. Donde el segundo, que ocupa la sección intermedia, contendría aquellos elementos dignos de contemplación y respeto (la “corte” del Titicaca emperador), y el primero y tercer segmentos, situados en los extremos, corresponderían a los elementos de mayor energía, tanto mecánica como visual.

No deberá sorprendernos que, tanto en el primer segmento (versos 1-9) como en el tercero (versos 18-33), nos encontremos con imágenes como las siguientes: “[Los gallos] acribillan de navajas polítonas / LAS CARNES DE LA MAÑANA” (v. 3-4) o “Domingo de ojos saltarines / Las calles vestidas de colores corren como culebras por la aldea” (v. 18-19). En ambos casos, la sensación predominante es la del movimiento que necesita escapar en distintas direcciones: ya sea acribillando a otro elemento, ya sea saltando o corriendo. Una revisión con mayor detenimiento de estos dos segmentos nos permitirá descubrir esa misma sensación manifestada a través de diversos medios. Mientras que en el segmento central, en cambio, la situación variará notablemente. Porque pese a que el desfile de la “corte” también vendría a ser una exhibición de energía, de movimiento, en este caso sería de forma más atenuada, más calmada. Otro aspecto que permite confirmar nuestra apreciación es que los personajes, tanto los animales (asnos, llamas y caballos)

como el propio lago, ostentan algún tipo de seña que ayudaría a identificar su rango, su importancia. Casi como si fuesen conscientes de su posición y debieran darle el tiempo necesario a sus espectadores para que puedan enterarse de quiénes se tratan y qué lugar ocupan en dicha jerarquía. Así es como podemos tener noción de quiénes son “chambelanes” y quiénes son “infantas”, asimismo de quién se trata aquél que carga sobre sus hombros “su peplum de alas prusia”.

Como nos podemos dar cuenta, los elementos de mayor importancia se ubican en el centro de este circuito, y alrededor de ellos, orbitando de forma mucho más activa, plenamente cargados de energía, se hallan los elementos de menor importancia. Hasta aquí ya podemos tener una idea de lo que “Cristales del ande” nos propone: la coexistencia de dos planos ontológicos. Uno que se constituye a partir de una visión animista del mundo, con la respectiva personificación de algunos animales y otros elementos naturales. Y otro que está integrado por los seres humanos, entregados a sus labores y a sus costumbres. Pero hay otros dos aspectos que no dejan de llamar nuestra atención. Porque su presencia en el poema, en un primer momento, puede parecer desconcertante, aunque no lleguen a desentonar o a provocar un quiebre irreparable; todo lo contrario, creemos que dotan, finalmente, de mayor solidez a todo el texto, y es que atraviesan —de una u otra forma— los “límites” entre los segmentos de los que se conforma el poema. El primero de estos dos aspectos tiene que ver con la concepción que se tiene de los elementos naturales. Es cierto, ya resaltamos la visión animista del mundo. Pero si lo analizamos con detenimiento, hallaremos que LA MAÑANA, dentro del primer

segmento, y EL SOL, dentro del tercer segmento, sufren algún tipo de dispersión, algún tipo de desmembramiento que los altera, los hace variar de estado irremediabilmente. En contraste con EL LAGO que pareciera adquirir una estabilidad y densidad nunca antes poseída. El segundo aspecto se trata, en cambio, de una figura en particular que, también en una lectura rápida, puede pasar desapercibida, pero nos ayuda a detectar los puntos de conexión que sostienen al poema entero. La figura es la de un “Wagner en caballerizas i establos” (¿aparte del famoso compositor alemán del siglo XIX hay otro Wagner?). ¿Cómo es que encaja con la cuestión de la jerarquía de seres vivos y elementos de la naturaleza? Pasemos a revisar, entonces, los aspectos mencionados.

Por las metáforas utilizadas por Peralta tenemos que preocuparnos en ir más allá de la envoltura con las que sus imágenes se nos muestran. Así que para el primer aspecto deberemos reconocer que tanto LA MAÑANA como EL SOL, pese a su estado natural que no es ni sólido ni líquido, tanto porque uno es una expresión temporal que, a lo mucho, nos debe remitir a una idea de inmensidad y luminosidad, como porque el otro es una esfera gaseosa incandescente, son tratados o comprendidos como si su composición fuera el de una masa, con densidad, peso y volumen delimitados. De modo que, si consideramos lo descrito en el poema, LA MAÑANA tendrá un cuerpo que sufrirá los embates provenientes de los cantos de los gallos. Mientras que EL SOL, al final de la jornada, terminará convirtiéndose en una bandada de canarios, la misma que se dispersará en el cielo. La primera capa que nos exhiben estas metáforas nos conducen a una interpretación vinculada con

el paso del tiempo. En una, los gallos harán resonar sus cantos, escuchándoseles por todo el paisaje, lo que implicaría, de manera necesaria, que dichos sonidos atravesasen el aire, por lo que actuarían como unos instrumentos filudos que desgarran una determinada materia. En la otra, el sol, conforme se acerca el momento del crepúsculo, extendería sus rayos a través del cielo, como si en esa actividad estuviese deshaciéndose de segmentos de su propio cuerpo, lo que explicaría por qué terminaría desapareciendo, es decir, significaría la llegada de la oscuridad, de la noche. Pero la segunda capa de estas metáforas nos revelará algo más. Para ello, tendremos que tener en cuenta los puntos en común que existen entre LA MAÑANA y EL SOL. Ambas nos transmitirán las nociones de luz, de altura, de liviandad, de enormidad. Todas ellas opuestas a las nociones propias de EL LAGO: oscuridad, profundidad, densidad, finitud. Por lo que nos atrevemos a sostener que “Cristales del ande” revela no solo una jerarquía entre seres vivos y elementos de la naturaleza, sino también la instauración de un nuevo orden: donde los elementos que tradicionalmente han estado vinculados con lo luminoso y lo superior son sometidos —no hay un cambio de lugares, sino de valores— por los elementos pertenecientes a lo oscuro y lo inferior. Cuestión que se reafirma cuando volvemos al poema y cotejamos quiénes integran esta nueva “nobleza”: EL LAGO, pero también animales de carga, de tierra firme: asnos, llamas y caballos.

Ahora bien, los caballos tienen también su distinción (“andinistas”), pero no refleja su posición en la corte, en comparación con los otros que son “chambelanes” e “infantas”. Resaltamos este detalle ya que, entrando al análisis del segundo

aspecto, encontraremos que “Wagner” —partiendo de que se trata del prestigioso músico europeo— no se halla en un ambiente que, se esperaría, estuviese relacionado debidamente con su perfil de artista de la alta cultura. Todo lo contrario, está entre las caballerizas y los establos. Sitio propio de los caballos. La construcción del verso no nos deja más opción que establecer una comunicación directa con la imagen de los caballos. Volvamos a ellos. El término “andinista” lo podemos entender de dos maneras: la cualidad propia de los que atraviesan la cordillera de los Andes, sea por el motivo que sea (actividad física); y la cualidad de aquellos que se identifican, se vinculan o se sienten parte de los Andes (actividad mental). Para seguir nuestra interpretación se nos presentan dos opciones. De tomar la que considera “Andinismo” como la actividad física, nos revelaría a los caballos como animales que van de un lugar a otro, que cruzan y conocen diferentes territorios. En pocas palabras, animales que no se quedan en su ambiente inicial, sino que terminan teniendo contacto con otras tierras, con otras latitudes. De tomar la otra opción, la de la actividad mental, descubriremos que los caballos establecerían un estrecho lazo con el territorio que los alberga, pese a que ellos, como especie, provengan de otras regiones, y, sobre todo, llegaran como parte de una empresa conquistadora y colonizadora. Por otro lado, tenemos que tener presente que Richard Wagner fue uno de los principales soportes para la construcción de una identidad germánica, a la cual dotó no solo de obras cargadas de un mensaje netamente nacionalista, sino que también contribuyó con el rescate y revalorización de muchas leyendas pertenecientes a la mitología germánica. Por lo que su presencia en las caballerizas no sería producto del azar. Sobre todo cuando el propio autor del poema coloque como epígrafe de este libro una cita de

una de las leyendas difundidas por el propio Wagner, hablamos de “El anillo de los Nibelungos”. De alguna manera, este pasaje, breve y que en apariencia no dice mucho, nos permite inferir quiénes vendrían a ser o, en todo caso, a quiénes vendrían a representar aquellos caballos: a los integrantes del grupo Orkopata. Y es que, precisamente, aquellos eran los postulados principales del grupo: intercambio con otras naciones, a partir de la red de canje establecida con el *Boletín*; y la debida identificación, revalorización y rescate de la cultura indígena, en este caso, realizada a través de la conexión con el territorio, con el paisaje. Asimismo, la presencia de Wagner sería una clara señal de la erudición de estos poetas-intelectuales. Conocimiento necesario para cumplir con sus proyectos y con sus objetivos de contar con una posición respetada.

Entonces, “Cristales del ande”, que se presentaba como un poema que enfatizaba la vigencia de una visión animista del mundo, nos termina revelando la posición que tenían —o proponían tener— los integrantes del grupo Orkopata dentro de la jerarquía social puneña. No como parte de los elementos externos, sino como uno de los elementos internos. Situación posible ya que, además, se ha instaurado un nuevo orden, donde las particularidades de la geografía local (el lago Titicaca en primer plano) se establecen como las hegemónicas. Pero no solo eso, también revelará parte del programa ideológico —si no sus líneas más básicas— del grupo, con aspiraciones políticas, apoyadas en la revalorización y rescate del mundo andino.

3.2.2. Análisis de “Andinismo”

Jorge Cornejo Polar, algunos años atrás, sostuvo que este poema, debido al título asignado, podía considerársele como una especie de manifiesto, una declaración de principios del grupo Orkopata, a través de Alejandro Peralta. Sin embargo, sostenía, su lectura generaba una interpretación distinta: la declaración hipotética devenía en celebración del paisaje y en integración del sujeto lírico con la naturaleza. De cualquier modo, desde nuestra perspectiva, “Andinismo” nos resulta de especial importancia porque no solo nos permite encontrarnos con la figura del yo lírico —base de nuestro trabajo—, sino también porque aquí, además de construir su propia imagen de poeta, nos revela su concepción de la creación poética, su origen y sentido. Lo cual nos permite continuar con la lectura realizada en “Cristales del ande”. Se retoma el término “Andinismo” y se dilucida algo más su significado. También se observa la diferenciación entre dos niveles, uno superior y otro inferior. El poema se organiza a partir de una acción concreta, que en este caso se trata de escalar la cordillera de los Andes, pero encierra, a su vez, un discurso donde se combinan las aspiraciones sociales del poeta-intelectual, así como su percepción de los límites entre el individuo y la naturaleza y el modo de entablar una comunicación, lograr una reunión.

V. 1 Tengo que llenar mis bolsillos de peñascos

A donde sea

Pero arriba

Ruje la hélice de mis cabellos

V. 5

E S T U P E N D O

El sol está detrás de mis talones

Un gran vuelo serpenteante

Las cavernas se agitan

I m i s r e s u e l l o s c o m o á g u i l a s

V. 10

Un huracán de espinos y árboles

hacia el océano de las cumbres

Erupción del vesubio del alma

LOS MARTILLOS DE LOS MONTES

V. 14

SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES

Inversión es el concepto clave para adentrarnos en “Andinismo”. Inversión de valores como de posiciones. En síntesis: cambio. Es evidente desde el principio que el objetivo del yo lírico es ascender a la cima de los andes. Sobre todo si nos percatamos que sus intervenciones, aquellos momentos donde se refiere a sí mismo, están signadas por símbolos específicos, todos relacionados con la ascensión. Es así que habla de la “hélice” de sus cabellos, de que “el sol está detrás” de sus talones, de que sus “resuellos” son como águilas, y que sobre sus pulmones actúan “LOS MARTILLOS DE LOS MONTES”. El cuerpo del yo lírico, conforme se suceden las escenas que integran el poema, va perdiendo cada vez más su

condición carnal física y se convierte en una entidad distinta, capaz de interactuar sin complicaciones con los elementos naturales. Asimismo, la otra clase de manifestación que adquiere su presencia es la relacionada con lo auditivo, lo sónico. Persiguiendo al yo lírico en dicho proceso de ascensión, notaremos la existencia de tres segmentos bien marcados, cada uno una instancia distinta de dicho proceso. El primer segmento que detectamos se ubica entre los versos 1 y 4. El segundo se extiende entre los versos 5 y 12. El segmento final, aunque corto, conformado por apenas dos versos, concentra la fuerza de todo el poema.

El primer segmento se articula a partir de una serie de oposiciones, todas inscritas en el interior del yo lírico. Motivo por el cual entrará en conflicto consigo mismo, viéndose obligado a tener que tomar una decisión. Aunque la oposición principal sea la de arriba/abajo, generada a partir de la confrontación del deber impuesto con el deseo propio: ante el “Tengo que” que se le planta encima, el yo lírico coloca un “Pero”. La rebeldía, como se sabe, nace de una toma de conciencia sobre el sí mismo, y que deriva, luego, en un acto de negación, de sostener una idea propia. La rebeldía le permitirá acceder a la libertad. Es importante destacar que el yo lírico inicia su desvinculación de lo material artificial, pues si nos fijamos bien, notaremos que los primeros elementos de los que se vale para darle forma a su identidad son, de un lado, los BOLSILLOS —que pueden pertenecer a cualquier vestimenta—, y, del otro, los CABELLOS —los cuales, como parte de la velloidad del cuerpo humano, vienen a ser nuestra “vestimenta” natural—, quedándose con uno en desmedro de otro. Un punto que nos permite completar esta parte de la

lectura es la posibilidad de considerar a aquellos “peñascos” no solo como piezas sólidas de la naturaleza, sino también como representaciones de monedas o cualquier otro tipo de peso que impediría el ascenso del yo lírico. Así que el primer resultado que obtenemos de reunir y examinar de forma paralela cada una de estas oposiciones detectadas (deber/deseo; bolsillos/cabellos; peso/ligereza) es la constatación de que el yo lírico se enfrenta a una clase de resistencia de índole material que impide el ascenso que tanto anhela. Y cuando decimos “material” no nos referimos necesariamente a un tipo de objeto en particular que lo mantenga pegado al suelo, como si de una especie de ancla se tratara, sino que extendemos el significado del término a su rasgo económico, relacionándolo exactamente con el dinero. Por lo que cabría entender este primer segmento de “Andinismo” como una denuncia del sistema social de clases en el que el yo lírico, en su plena faceta de individuo integrante de una comunidad contemporánea, manifiesta su rebeldía renunciando a seguir con los dictámenes que la estructura de poder le ha impuesto. Para fundamentar esta lectura tenemos que considerar las acciones que lleva a cabo el yo poético: una de recolección (reuniendo en sus bolsillos los peñascos) y otra de dispersión (moviéndose con fuerza las hélices de sus cabellos). Precisamente el sentido de la actividad económica es el de la recolección, el de la reunión, el de apropiarse, en fin, de un conjunto de cosas. Por ello, el yo poético, en su afán de alzar vuelo, renunciará a dicha tarea y llevará a cabo una opuesta por completo.

En el segundo segmento podremos percatarnos que el proceso de ascender a la cima de los andes será descrito a partir de la representación del propio yo poético. Su figura será el eje en esta parte del poema. De allí que, en primer lugar, para la descripción del entorno se utilice su cuerpo como referente: “El sol está detrás de mis talones”. Un detalle que llama nuestra atención es la confrontación directa de elementos de un orden superior con elementos de un orden inferior. Colocar al SOL a la altura de los TALONES, siendo uno el ente máximo del cielo, y los otros, puntos de apoyo de índole anatómica, retoma el intento de llevar a cabo una inversión de valores. Situación descubierta en “Cristales del ande” a partir del trato dado a la MAÑANA y al SOL frente a la imagen del LAGO. Otro ejemplo de dicha inversión es el siguiente: “Un gran vuelo serpenteante”. Donde, nuevamente, podemos detectar la alteración de la estructura tradicional. Si no de qué otro modo explicar que una acción como el VOLAR, sin duda relacionada con el cielo, sea calificada a partir de una acción propia de un animal terrestre y, sobre todo, rastrero, como lo es la SERPIENTE. Por lo que el SOL termina reducido al igual que el VOLAR, mientras que los TALONES del yo poético y la imagen implícita de la SERPIENTE adquieren mayor relevancia, siempre y cuando se las combine en una fórmula como la presentada. Pero no terminará allí tal tarea de inversión llevada a cabo por el yo poético. Porque cuando le toque referirse a lo que nosotros consideramos la descripción alucinada de su propio cuerpo, notaremos la misma operación de invertir valores entre elementos superiores y elementos inferiores. Creemos que es su cuerpo ya que la aparición de elementos terrestres como lo son los ESPINOS y los ÁRBOLES se corresponde con la proveniencia del yo poético, también terrestre. Ambos, el cuerpo humano y el cuerpo vegetal, se hallan

constituidos por vasos y canales interiores por donde discurren los líquidos vitales, pero no solo eso, ambos, también, tienen su origen, su nacimiento, en un territorio específico, desde donde se desarrollarán y fortalecerán, conforme pasen los años. Por otra parte, una vista de la cordillera de los Andes desde su propia cima ofrecerá inequívocamente el espectáculo de un verdadero OCÉANO, debido a su vastedad. La operación del yo poético se repite en esta imagen. De allí que el HURACÁN y las CUMBRES aparezcan asociadas a los elementos previamente mencionados. El sentido de esta operación, dentro de este poema, es lograr una estrecha conexión entre ambos órdenes. Por supuesto que el encargado de aquella tarea tendrá que ser el yo poético.

Es así que cuando lo consiga —en lo que consideramos como tercer segmento— llegue a un estado emotivo bastante intenso. La comunicación será tomada como el establecimiento de un puente. La figura del Vesubio remarca la relación entre lo terrestre y lo celestial y que, además, se halle vinculado con el alma del yo poético no termina siendo casual. Porque si revisamos los registros reunidos en el segundo segmento descubriremos que ha habido un viaje desde el entorno exterior, atravesando el propio cuerpo y sus diversas manifestaciones físicas y hasta terminar en el interior, es decir, en el alma. El proceso no tendrá, entonces, como único objetivo el acceder a la cima de la cordillera, sino también al interior del propio yo poético. Por lo que la imagen final del poema (LOS MARTILLOS DE LOS MONTES / SOBRE LOS YUNQUES PULMONARES) no solo nos graficará el resultado de la presión atmosférica sobre el cuerpo del yo poético, sino también el

hecho de que el individuo y el entorno natural hayan establecido contacto al fin y, al parecer, de manera armoniosa. Nuevamente, un elemento desconcertante hace su aparición. En este caso nos referimos al “Vesubio” que, como sabemos, es un volcán en la península itálica y que ha pasado a la historia por sepultar, en una de sus más violentas erupciones, a las ciudades de Pompeya y Herculano. Lo señalamos ya que es otra señal utilizada por el poeta para exhibir no solo sus conocimientos de historia, sino también su habilidad para valerse de una situación tan ajena y reelaborarla como una imagen contundente, fundamental para su texto.

En el caso de “Andinismo”, la ascensión física de la cordillera de los Andes terminará siendo un viaje de interiorización del propio yo poético. De allí que tal reunión sea graficada con la imagen final, donde las montañas y el yo poético son parte de un mismo sistema, de un mismo gesto. Su resonancia, sin duda alguna, será del todo excelsa. Lo que, colocándolo dentro de nuestra argumentación, nos permitiría afirmar que el ascenso social del poeta-intelectual estará amparado en su identificación con el territorio altoandino. Este contacto con la naturaleza, representada en las montañas, le permitirá llegar a un tipo de autoconocimiento. Por lo que deberá irse deshaciendo de las cuestiones materiales que lo mantenían atracado y muy pesado. La práctica del “Andinismo” podría ser tomada como una alusión a lo que luego los Orkopata cumplirían como una exaltación del territorio y de los hombres andinos. “Escarar los andes”, es decir, el hecho de tomarlos como soporte de su construcción como poetas-intelectuales, les permitirá adquirir mayor relevancia ante el resto de la sociedad.

3.3. El poeta-intelectual ante el mundo de adentro.

En esta sección, la lectura de los poemas “Nocturno de los sapos” y “Nocturno del vacío” nos ayudará a entrever cuál es la concepción que sobre sí mismo tiene el yo lírico. En estos casos, los elementos en común son tres, solo por nombrar los más notorios: 1) ocurren cuando el yo lírico se encuentra a solas, no hay nadie a su alrededor; 2) el escenario es un sitio cerrado —la habitación del poeta—, en medio de las horas más oscuras del día —de allí, obviamente, el nombre de “Nocturnos”—, totalmente opuestos a los poemas que leímos primero, donde los lugares son espacios públicos o al aire libre y a plena luz del día; y 3) las varias manifestaciones de la realidad quedan en un segundo plano, y la conciencia y las reflexiones del poeta se convierten en el eje de los poemas.

3.3.1. Análisis de “Nocturno de los sapos”.

Es posible identificar tres segmentos dentro de este poema, cada uno de ellos en relación a una instancia distinta, pero reunidas todas por la conciencia del yo lírico. Las instancias a las que nos referimos son las siguientes: el entorno o escenario donde se ubica y desenvuelve el yo lírico; el propio cuerpo del yo lírico como núcleo organizador de las imágenes; y, finalmente, la reflexión generada por las experiencias vividas por el yo lírico. Así que podemos reconocer una dirección

seguida por la conciencia del yo lírico, desde lo más externo y ajeno hasta lo más interno y propio. Donde comenzaría por el ambiente, atravesaría el propio cuerpo y llegaría hasta el alma. Es interesante destacar que “Nocturno de los sapos” es una indagación propiciada por la soledad en la que se encuentra el yo lírico. De allí que le preste tanta atención a las alimañas con las que comparte —o se ve obligado a compartir por su condición mísera— su habitación: pericotes, moscas y pulgas. El escenario que lo rodea lo obliga a entrar en sí mismo para hallar algún tipo de consuelo. Asimismo, un aspecto que merece ser destacado de “Nocturno de los sapos” es el extremo aprovechamiento de la página. No solo por los versos distribuidos en distintos puntos de la página, sino también por la alternancia de letras mayúsculas y minúsculas. Los segmentos que hemos podido reconocer son tres: el primero, entre los versos 1 y 11; el segundo, entre los versos 12 y 22; y el tercero, correspondiente a los versos desde el 23 hasta el 27.

V.1 Las 12 de la noche

El pericote de mi cuarto
ha rechinado 12 veces los dientes
i ha rodado como un sol peruano de un ángulo al otro

V. 5 SE HAN VACIADO LOS OJOS DE LOS VIDRIOS

Ventanas i puertas
están alquitranadas del retinte Nocturno
I SE ESPONJAN DE ESTRELLAS
de cara al patio eléctrico de sapos

llegada de la noche. Esta es la marca de la salida de la mirada del yo poético, partiendo de la habitación y fijándose en lo que le rodea. Para demostrar el tipo de sensaciones que le son suscitadas en ese instante, y que le son provocadas tanto a nivel visual como auditivo, recurrirá a una serie de palabras “poco comunes” para el lenguaje poético tradicional, lo cual no haría más que reafirmar su condición de escritor vanguardista: “alquitrán”, “esponja”, “electricidad”. De allí que, para transmitir la percepción generada por la oscuridad que ha invadido su espacio, se refiera a la noche como si se tratara de una especie de líquido espeso que ha quedado impregnado sobre todos los objetos: “Ventanas i puertas / están alquitranadas del retinte Nocturno” (v. 6-7). Pero no se detiene, y para referirse a la cantidad de estrellas que se apoderan del cielo, cielo que por su oscuridad se escurre por la superficie terrestre como el alquitrán, el yo lírico asumirá que los objetos también tendrán la capacidad de absorber las distintas propiedades emanadas por las estrellas, como su brillo: “I SE ESPONJAN DE ESTRELLAS” (v. 8). Siguiendo con las sensaciones descritas, es interesante observar que para hacer notar la presencia de los sapos, califique al patio de “eléctrico”. En este caso, se destaca el canto del sapo como si fuese una especie de vibración producida por un tipo de motor, de allí la relación con la electricidad. Como nos podemos dar cuenta, la incomunicación con otros individuos lleva a que el yo lírico se concentre hasta el punto de estar pendiente de los movimientos tan sutiles como el de la luz o el sonido. Por ello, al exacerbarse sus sentidos necesitará utilizar nuevos recursos estilísticos que le permitan clarificar sus experiencias. No debe dejar de llamar nuestra atención, entonces, que los elementos requeridos para dicha tarea sean producto de la modernidad industrial. De modo que se reafirma la hipótesis de que los

indigenistas de vanguardia trataban de resolver las probables diferencias producidas por la llegada de la modernidad —en esta oportunidad representada por elementos como el alquitrán, una esponja o la electricidad— a contextos como el del territorio altoandino, aparentemente no preparado como para que sus pobladores sepan asimilarlos o sepan utilizarlos de la manera adecuada. No debe sorprendernos que sea el yo lírico, representante de los poetas-intelectuales de Orkopata según nuestra hipótesis, el primero que efectúe esa operación. Por otra parte, el intento del yo poético de capturar a través de las palabras las imperceptibles variaciones del ambiente lleva a un refinamiento de sus percepciones. Es así que la noche pasa de ser un simple evento cronológico (“Las 12 de la noche”) a una sensación perceptible físicamente, sobre todo de forma visual (“retinte Nocturno”), para luego tratarse de una percepción más mental, donde inclusive se le llegará a personalizar (“La noche está arrimada a las paredes”).

El segundo segmento nos llevará a ese instante donde el yo lírico se encuentra a solas consigo mismo, en su habitación, y se vea empujado a hurgar en su propia mente y en su propio cuerpo. La soledad, propicia para reflexionar sobre sí mismo, se evidencia en dos imágenes. La primera se dará cuando el yo poético afirme que tiene “la cara de pantalla” (v. 12), lo que demostraría la posibilidad que tiene de verse su propio rostro. Que esto sea así, reflejaría el intento por parte del yo poético de autoconocerse. Aquella tarea, debido a su complejidad, terminará embargándolo, hasta el punto de absorberlo y sustraerlo de su entorno. Es de esa forma que el “sordo revuelo de pensamientos” (v. 14) que ocurre en su interior llegue

a irrumpir sobre la realidad, tan solo para dominarla y deshacerse de ella: “ha quebrado las alas / a las moscas saltimbanquis” (v. 15-16). En ambas situaciones, el único capaz de ver esa pantalla y escuchar ese sordo revuelo será el propio yo poético, sobre todo porque tales fenómenos estarán afectándolo a nadie más que a él. Llegar a este punto de concentración, tanto mental como física, derivará en un previsible debilitamiento. Tenemos que rescatar el hecho de que el yo poético se entregue a tal actividad. Por hallarse a solas, en un espacio privado, íntimo, apartado de lo público, el yo poético se permite explorar sus límites. No necesita convencer a otros del lugar que debe ocupar, así como tampoco explicar con detalle el sentido de sus aspiraciones. Hasta este punto, “Nocturno de los sapos” nos muestra a un individuo que favorecido por las circunstancias, en la soledad de su habitación durante una noche cualquiera, se hunde en sus ideas, hasta llegar al extremo de desasirse de sus sensaciones físicas.

Es aquí que detectamos un movimiento distinto en este segundo segmento. Lo mantenemos como parte del mismo ya que continúa siendo el cuerpo del yo lírico el referente a partir del cual se ordenan las imágenes. Prueba de ello es que se hable de un interior (“Desde dentro”), lo que inevitablemente nos conduce a pensar en el cuerpo como un tipo de envase, desde donde escapa humo de tabaco; también, que los párpados se hagan sentir a través de su pesadez, un claro signo de cansancio que comienza a apoderarse del yo lírico; y, por último, la vulnerabilidad de las sienes, que son víctimas de las fuertes picaduras de las pulgas. Si observamos, sin embargo, la manera en que dichas partes del cuerpo son

presentadas notaremos que se genera un tipo de distanciamiento, como si el cuerpo fuese contemplado desde un lugar distinto y no fuese tomado como parte de sí. Se dice “desde dentro” y no “desde mi interior”, de igual forma se dice “estos párpados” y no “mis párpados”. Entonces, lo más probable es que, producto del ensimismamiento en el que se sumergió el yo lírico, haya habido una especie de quiebre interno, primero expresado por la anulación progresiva de las sensaciones corporales, para que luego se refleje en una separación de cuerpo y conciencia. Esto demostraría que los dos movimientos que indicábamos son parte de un solo proceso. Así pues, vemos un primer movimiento de desconexión entre el cuerpo y la conciencia, y aquí tendríamos que recordar los siguientes versos: “Un sordo revuelo de pensamientos / ha quebrado las alas / a las moscas saltimbanquis” (v. 14-16), que ponían en evidencia la supremacía del pensamiento sobre la sensación física; y un segundo movimiento, el que correspondería a la reunión, se expresaría a través del reconocimiento de la incomodidad, del dolor generado por las pulgas, lo que derivaría en el recuerdo de la pertenencia del cuerpo con la conciencia del yo lírico: “las pulgas / que punzan las sienes como agujas / hipodérmicas” (v. 20-22). Sobre este último punto, hay que percatarse que son precisamente dos insectos relacionados con lo antihigiénico los que marcan la partida y reencuentro entre la conciencia y el cuerpo del yo lírico. La condición de miseria en la que se halla el yo poético en su propia habitación no implica, pese a todo, un obstáculo para que pueda permitirse un replegarse sobre sí mismo. Más bien, cabría pensar que es tal situación lo que le incentiva a llevar a cabo tal acción. Advertido de las carencias materiales con las que debe vivir en el mundo exterior, opta por hurgar en su interior, convencido de que allí encontrará un mundo distinto, más valioso. Todo esto ocurre

siempre y cuando el yo lírico se halla en un ámbito más personal, más íntimo. Mientras que en un ambiente abierto, con la presencia de los demás integrantes de su comunidad, con los que tiene que compartir el entorno geográfico, en cambio, exhibirá —como lo hemos podido notar con los poemas anteriores— una imagen distinta, de mayor solemnidad y con aspiraciones más trascendentales respecto al resto. Así que, de una u otra forma, el yo lírico establece una forma de distinguirse.

El tercer segmento vendría a ser, considerándolo frente al resto del poema, la exposición de las consecuencias, aunque también de las respuestas alcanzadas. Pero, ¿cuál fue la pregunta que les dio origen? Para llegar a esta idea, hemos tenido en cuenta la imagen con la que se abre el segmento: MAÑANA / TODO SERÁ / DE ZUMO DE NARANJA” (v. 23-25). Que fija dos tiempos distintos, un hoy —donde se ha dado este ensimismamiento del yo poético— y un mañana, un tiempo futuro que ha de ocurrir en algún momento y que, pese a ser indeterminado, no suprime la convicción y la seguridad del yo poético de que así irá a suceder. Mas, ¿qué implica la presencia de esta sustancia? Creemos, en todo caso, que no debe leerse esta imagen a partir del tipo de sustancia que nos presenta. Podría ser cualquier otro líquido proveniente de una fruta. La lectura ideal tiene que partir de otra condición: de su origen, del modo en que se genera y permite que, luego, pueda ser recibido dicho líquido por el cuerpo. Entonces, el zumo solo será posible de ser aprovechado, siempre y cuando la fruta haya sido exprimida adecuadamente. La aparición —la existencia— de una implicaría, por ende, la supresión de la otra. Por lo que se pueden vincular los tiempos con las acciones: el presente con el exprimir de la

naranja y el futuro con la existencia del zumo. La determinación con la que es dictada tal sentencia nos lleva a hacer la siguiente relación: el poeta-intelectual sería aquella fruta y su obra, su legado, el zumo a ser consumido para saciar la sed y nutrir los organismos de los otros. ¿Cómo es posible esto? Aquí debemos ampararnos en otro poema de *Ande*, donde el yo lírico demuestra su seguridad y remarca su valor como individuo con ciertas cualidades, a partir de la esperanza que mantiene en el futuro. Tal poema es “Siembra” y la imagen que nos permite aventurarnos con esta interpretación es la siguiente: “Pronto vendrán los días con los labios gastados / i llenas de suturas las espaldas / Hasta entonces que se te aclaren las escleróticas / YO VOY A SEMBRAR PALABRAS” (v. 6-9). La alusión a un tiempo futuro le permite al yo lírico no solo distinguirse del interlocutor con el que establece un diálogo, sino también subrayar su valor a partir de su oficio. De algún modo, se contraponen a la siembra de palabras (oficio del poeta-intelectual) con la siembra tradicional. La vinculación de ésta última con aquellas imágenes desagradables del futuro (“labios gastados”, “suturas en las espaldas”) —pues ambos elementos tienen que ver con los demás integrantes de la comunidad—, tendría como fin el resaltar la condición de sometimiento que ellos tienen que soportar, y donde el yo lírico se asignaría a sí mismo un rol más activo. Por lo que se infiere que, en el tiempo futuro, ellos, los demás integrantes de la comunidad, tendrán que recurrir al poeta-intelectual para que resuelva la incomunicación (“los labios gastados”, ya inútiles para hablar), la sumisión (“suturas en las espaldas”, producto de los golpes infligidos) y la ignorancia (“se te aclaren las escleróticas”, es decir, procurar la reconstitución de la mirada propia) que los terminarán afectando. Por lo tanto, siguiendo la lectura de ambos poemas, el poeta-intelectual ostentaría

un rol trascendental aunque enmarcado en el tiempo futuro, en el mañana. La última imagen solo pondría en evidencia la resolución del yo lírico por prepararse para aquella tarea a través de la limpieza de su interior: “Vamos a regar kreso / sobre la tierra trajinada del alma” (v. 26-27). La eliminación total de los factores negativos que puedan interponerse o evitarlo. Se sugiere, así, que el poeta-intelectual, para ser el guía que se espera, deberá llevar una vida más ética.

3.3.2. Análisis de “Nocturno del vacío”.

Comparado con los demás poemas que hemos revisado, “Nocturno del vacío” no muestra dispersión gráfica entre sus versos. Solo en la última imagen (que como ya nos hemos percatado es una técnica recurrente en la escritura de Peralta) encontraremos una huella de “vanguardia”, en lo que respecta al uso de recursos tipográficos, ya que el verso entero aparecerá en mayúsculas. Otra característica que hemos detectado, y que resulta muy común en los poemas de *Ande*, es el establecimiento para muchas de sus imágenes de dos significados paralelos, los cuales resaltan de inmediato y empujan al lector a tomar las dos opciones simultáneamente. Como un somero ejemplo, debemos recordar “Andinismo”, texto analizado líneas más arriba, donde el título no solo nos sugiere la acción física de escalar la cordillera de los Andes, sino que también —y aquí entra a tallar la lectura ideológica que mencionábamos al principio de este trabajo— alude al programa diseñado por el grupo Orkopata para convertirse en representantes de los indígenas a partir de su propia identificación con el territorio altoandino. Así que en el caso de

“Nocturno del vacío” ocurre lo mismo con el término éter. Ya que no solo alude a la sustancia soluble de origen orgánico, sino también nos remite al fluido hipotético del cual, según se creía hasta durante buena parte de la época moderna, se hallaba compuesto el espacio. Por lo que el éter puede significar tanto el hecho de diluirse, de desaparecer físicamente, a través de un continuo e inevitable desvanecimiento, así como también se puede corresponder con la idea de integrarse —ser uno— con el espacio vacío y, a su vez, con todo el espacio circundante en el que solemos encontrarnos. El primer significado se relaciona con la noción del “dejar de ser”, de “desaparecer”. El segundo, en cambio, trata del “ser parte de”, de “integrarse”. Desaparecer es cortar cualquier clase de amarra con la realidad. Al dejar de ser lo que se es se genera un vacío. Integrarse, por otra parte, se refiere a un acto de reunión, de comunión con una instancia distinta. Aunque en este caso sea el ser parte del (espacio) vacío. De modo que nuestra lectura tendrá no solo que determinar qué clase de imagen construye de sí mismo el sujeto poético, también deberá clarificar cuál es el rol que juega un término como éter dentro del poema. Para ello, nos encontraremos con tres segmentos: el primero, entre los versos 1 y 4; el segundo, entre los versos 5 y 10; y el tercero, correspondiente a los versos entre el 11 y el 15.

V. 1 Solo
para sentirme de éter
Nada
sobre la resolana del papel

V. 5 En el arbolado del cerebro
las cuencas de la luna

Mi cigarro que no se acaba nunca
de tan vacío de humo
En mi boca alirota

V. 10 las aceitunas del silencio

l la rana del pensamiento
que grita a la última estrella

Este cuarto no es mío
ni esta aldea

V. 15 SOY UN POMO DE ÉTER DESTAPADO

El primer segmento se halla constituido por dos enunciados que, estructuralmente hablando, comparten el tipo de forma utilizado. De allí que podamos tener en un mismo plano a los términos “Solo” y “Nada”, similares no solo por el sitio que ocupan (únicas palabras de sus versos), sino también por tratarse de palabras que comparten características fonéticas, siendo ambas bisílabas de una vocal en especial, en una lo es la o, en otra lo es la a. Esto nos da pie a que consideremos equivalentes ambos enunciados. Donde la dilución del sujeto lírico — la anulación de su identidad— implicaría la ausencia prolongada de cualquier clase de escritura. Y esto porque la “resolana del papel” nos sugiere la exposición al sol durante bastante tiempo del papel, motivo por el cual termina amarillándose. ¿Acaso la identidad del sujeto lírico se halla registrada en su escritura? El poeta, como individuo con una identidad y una historia, de no cumplir con su rol —la escritura—, entonces estaría anulando su propia existencia. A partir de esta primera imagen

podemos notar que el lugar desde donde enuncia (y se enuncia a sí mismo) el sujeto poético es el propio texto escrito. Sin el soporte del papel, sin la trama de la escritura que lo cubra y defina su identidad, entonces queda condenado al desvanecimiento. El tono íntimo que en los siguientes segmentos adquirirá el poema nos convence de la lectura que aquí proponemos. El sujeto poético, al encontrarse en una confrontación consigo mismo, producto de la soledad, se cuestiona su ejercicio creador pero también su propia identidad. El poema entero es un soliloquio atravesado por el desasosiego que ha nacido del descubrimiento de su desarraigo. Como veremos a continuación, “Nocturno del vacío” es la revelación de una crisis interior, es la confesión del sujeto poético de todas sus imposturas. Esto explicaría por qué un poema como “Siembra”, que hemos mencionado en la interpretación de “Nocturno de los sapos”, el personaje protagonista justifica su ser escritor a partir de una esperanza en el futuro. Y es que, de ese modo, conseguirá tener una función, pero algo más que eso, una identidad, dentro de una comunidad.

En el segundo segmento, las referencias físicas al cuerpo propio marcan etapas de un desplazamiento interior, donde el sujeto poético cada vez se va degradando, pues está perdiendo su capacidad para crear, para concretar sus ideas. Pero se genera una discontinuidad entre las imágenes utilizadas para describirlas. Porque si nos damos cuenta con mucha atención, la imagen del cerebro, constituida a partir de un elemento terrestre, como un árbol, no solo pretende transmitirnos la sensación de enmarañamiento propia de aquel órgano, también establece una comunicación, expresada a través de un encuentro no del

todo detallado, con un elemento celeste, con la Luna. Y aquí no hay juicio alguno. Solo se le menciona. Mientras que la imagen donde ubicamos a la boca, además de valerse de su falsa prótesis, el cigarro, así como de un elemento tan cotidiano como la aceituna para remarcar su condición crítica, sí nos encontraremos con expresiones que contribuyan a reafirmarlo. De allí que el cigarro también sea una señal de la inercia de la propia boca, al no ser consumido (“no se acaba nunca”) y al estar falto de fuego (“tan vacío de humo”). La boca, adjetivada con el neologismo “alirota”, que nos remite a la conjunción de dos términos como “ala” y “rota”: ala rota, puede ser comprendida como un par de alas útiles para volar, pero que ahora se halla inservible y sin mayor actividad. La presencia del silencio a través de las aceitunas no haría más que cerrar el concepto de desgaste y disfuncionalidad. Pero cabe que nos preguntemos ¿por qué la separación? ¿Por qué el cerebro se vincula con la Luna y la boca, apenas, con unas aceitunas? Porque recordemos que los labios de la boca, ese par de alas rotas del que se suele valer el lenguaje, no pueden ascender más. Mientras que el cerebro, la razón, las ideas, el pensamiento, sí lo pueden hacer. Por ello, cuanto más crezcan y más grandes sean, así como los árboles, más cerca se hallarán del cielo.

Por eso, en el tercer segmento no deberá sorprendernos que nuevamente la comunicación con los elementos celestes, en este caso una estrella, se cumpla a partir del pensamiento. Representado por una rana que si bien se trata de un animal poco “heroico” o “mítico”, comparte, si lo vemos con mayor detalle, una característica en especial con el sujeto poético. Nos referimos al hecho de que sea

un animal anfibio, es decir, que sea uno acostumbrado, debido a las circunstancias de su vida, a tener que radicar entre uno y otro estado, entre la tierra y el agua, de igual forma que el sujeto poético se ve obligado a radicar y a trasladarse entre el campo (y con este espacio, toda la tradición andina) y la ciudad (y con ella, la tradición occidental). Además de este aspecto, otro punto que se merece resaltar es que se afianza la sensación de movimiento, de traslación. Hay un tránsito entre el pensamiento y los elementos celestes. ¿Acaso es una forma de evidenciar la ineficacia del lenguaje y que por tal motivo deba quedar relegado? ¿Qué es lo que quiere comunicar el sujeto poético a los cielos? Tal vez se trate de una forma de encontrar una armonía que en el plano terrestre no le es posible alcanzar. No podemos omitir que la lectura que los epígrafes nos ofrecían era la de un intento de comunión por parte del poeta para con la naturaleza. Por ello, la incansable persistencia por alzar vuelo, por subir a la cordillera, por estar arriba en el cielo. Lo que este sujeto poético pretende es reunir lo propio con lo sublime. Aunque para conseguirlo tenga que diluirse no solo físicamente (“Este cuarto no es mío”), sino también histórico, de allí la falta de escritura y de identidad (“ni esta aldea”). Por lo que podemos afirmar que el éter vendría a ser el símbolo de un deseo íntimo y oculto del sujeto poético, el deseo de integrarse con lo etéreo, con una naturaleza trascendental y que no se ubica en su misma realidad. Casi podría decirse que aquel pomo de éter — valiéndonos de la imagen final— decidió destaparse a sí mismo.

Por supuesto que esta lectura contraviene en muchos aspectos todo lo dicho sobre el movimiento indigenista y sobre los lineamientos del propio grupo Orkopata,

al que perteneció Alejandro Peralta. Esto nos permitiría entender por qué estas manifestaciones de una búsqueda de lo sublime se presenten cuando el personaje se encuentra a solas, encerrado en su habitación. Cuando —si seguimos la división que hemos planteado para la interpretación de estos poemas— se halla contemplando su propio mundo interior. Así pues, “Nocturno del vacío” tendría que ser leído más que como un soliloquio producido por el sentimiento de desarraigo, como una declaración por acceder (y a ascender) a lo sublime de la naturaleza entera. Y, precisamente, este movimiento de ascenso es una de las constantes que hemos podido notar en los poemas que revisamos. Se trata de un ascenso, que como ya hemos aprendido con Peralta, hay que tomarlo tanto literal como figurativamente, puesto que se presta para ambas lecturas, un ascenso, decíamos, que se da de dos formas: 1. El ascenso simbólico, dentro de la sociedad, gracias al papel de poeta-intelectual que deberá desempeñar para con su comunidad, y que se presta, en esta ocasión, para verlo como el ascenso en sentido literal, pues fue lo que finalmente consiguieron los Orkopata. Y que para conseguirlo tuvieron que reclamar, así como nos lo muestra el sujeto poético, una inversión de valores entre los elementos superiores y los elementos inferiores, siendo estos los que ahora detentarían el poder; así como, a través de una toma de posición frente al territorio altoandino, pasando a ser ahora su espacio y su responsabilidad. 2. El ascenso trascendental, que se propone el yo poético a sí mismo, y que solo se realiza de forma íntima, a través de un recorrido interior, y aquí tenemos el ascenso en sentido figurativo, pues para poder conseguirlo implicará el desvanecimiento y la desaparición de la historia. A partir de estos rasgos, no nos puede generar mayores dudas que el programa de los Orkopata se organiza y se proyecta cuando el sujeto

poético se debe presentar ante los demás integrantes de la comunidad, al aire libre, en medio de sus circuitos vivenciales. Todo lo contrario será, sin embargo, cuando el sujeto poético se halle apartado de los demás.

CONCLUSIONES

- 1) En la crítica producida en las últimas décadas en torno al libro *Ande* de Alejandro Peralta detectaremos dos formas de acercarse al libro, así como dos tendencias bien marcadas. En primer lugar, las formas son la general y la particular. La forma general se preocupa por el estudio del indigenismo de vanguardia, donde se enmarca *Ande*, así como por el estudio del grupo Orkopata, al que perteneció Alejandro Peralta. Mientras que la forma particular tiene como objeto de estudio el propio libro. En segundo lugar, podemos hablar de dos tendencias predominantes al momento de acercarse a este poemario: la estética y la ideológica. La primera prestó mayor atención a la manera en *cómo se dice* en el texto. Por otro lado, la tendencia ideológica analizará *lo que se dice* en el texto. Esta última divergencia de enfoques se originó por la llegada al circuito intelectual local de un grupo de disciplinas como el comparatismo, los estudios culturales, los poscoloniales, los interamericanos, entre otras; cuyo principal objetivo es reescribir lo que otros, siguiendo paradigmas ajenos a nuestro propio contexto, habían formulado en un primer momento. Cabe destacar que la preponderancia de la tendencia ideológica dio pie a que se estudiara preferentemente el rol de intelectuales de los Orkopata en el Perú de los años 20 y que, por extensión, también se propusieran acercamientos al *Boletín Titikaka*.

2) Los integrantes del grupo Orkopata fueron intelectuales provincianos pertenecientes a la clase media (una clase media nacida de la modernización y el impulso económico dado en el gobierno de Leguía), que requerían de un espacio propio desde donde manifestarse y expresarse, para exigir la reconfiguración del campo intelectual peruano de aquellos años. El *Boletín Titikaka* fue uno de los medios por el cual pudieron expresar sus inquietudes y compartir su ideología. Los miembros de Orkopata, debido a las condiciones de su época, convertidos en la élite intelectual de Puno, se autoproclamaron representantes de los indígenas; por tal motivo, y más aún tratándose de intelectuales mestizos, celebraron su lado indígena para poder contar con un espacio desde donde manifestarse (y oponerse) a los proyectos excluyentes originados desde el centro del circuito cultural. Esto último quiere decir que los Orkopata afianzaron su posición como artistas-intelectuales enraizándose en un determinado territorio (los Andes) y resaltando su compromiso con la búsqueda de una integración indoamericana. También validaron su discurso frente al centralista canon limeño utilizando para ello el *Boletín Titikaka* y sus vínculos y comunicación directa con otras publicaciones editadas alrededor del continente durante aquellos años. Por ende, las principales directrices que siguieron los integrantes de este grupo fueron la rearticulación del campo intelectual peruano, teniendo en cuenta su ubicación periférica y provinciana; la revalorización de la cultura andina, a través del registro de las actividades y vivencias de los habitantes de la región; y la sólida

vinculación con el territorio, representada en una búsqueda de comunión simbólica con el paisaje andino.

- 3) *Ande* es un poemario de vital importancia para lograr una comprensión cabal del indigenismo de vanguardia que practicaron desde Puno los Orkopata. Ya que fue escrito en medio de un proceso por el cual los integrantes del grupo, y entre ellos Alejandro Peralta, pasaron de ser un conjunto de artistas-intelectuales afincados en un pequeño poblado cerca de Puno, a ser los principales promotores y portavoces del movimiento indigenista a través de la experiencia editorial que significó el *Boletín Titikaka*. Por ello, puede afirmar que *Ande* propone un discurso lírico que pretende legitimar la nueva condición de los Orkopata, quienes son representados a través de la figura del sujeto poético. Dicha legitimación se logrará por medio de una implícita exposición de los mismos lineamientos sobre los que se apoyarán finalmente en el *Boletín Titikaka*. A través del desplazamiento tanto físico como mental que tendrá el yo lírico, cifrado bajo un conjunto de metáforas sensoriales, se nos revelarán, una a una, las directrices que habrían de guiar el camino de los Orkopata, es decir, sus objetivos.
- 4) A partir de la propuesta teórica de Samuel R. Levin, puede afirmarse que el sujeto poético de *Ande* es una proyección de Alejandro Peralta. Esto supone que la única manera de acceder al mundo imaginado del poema es a través del lenguaje metafórico. Dicho mundo es una clara representación de lo ideado, de lo deseado, por el poeta. La otra realidad que ha visto el sujeto poético de *Ande* es la realidad anhelada

por el poeta, por Alejandro Peralta. Una realidad donde sí se cumplirían sus objetivos. Sin la participación de la “fe poética” aquellos poemas solo se tratarían de un conjunto de anhelos. Gracias a esta fe, el lector confía en la palabra del poeta, y los poemas vendrían a ser representaciones de una realidad distante, pero cierta.

- 5) En el caso de Peralta, al haber formado parte del grupo Orkopata, su poesía y, por extensión, el sujeto poético que dentro de ella se desenvuelve, han seguido necesariamente las directrices que pudimos detectar en la primera parte de nuestro trabajo. Notamos, así, que la adherencia inmediata a un único territorio, el del altiplano, será la principal constante, ya sea para disponer de un lugar desde donde expresarse o al cual aferrarse a través de su contemplación y conocimiento. Ante tal circunstancia, la imagen del sujeto poético de *Ande* que predominará será la de un individuo que pretende establecer un alto grado de vinculación con dicho entorno, ya sea en un nivel sensorial o en un nivel espiritual.
- 6) En *Ande*, la naturaleza tiene dos formas de existir: 1) rodeando —lo que sería una manera de albergarlo— al poeta (mundo de afuera) y 2) siendo re-producida por el poeta (mundo de adentro). Por lo que el poema viene a ser la transmisión proveniente del interior del poeta de elementos originales tanto de afuera como de adentro de su subjetividad del mismo. La conciencia del poeta se ubica en medio de un mundo exterior y un mundo interior, en un incansable vaivén de un extremo a otro. Así, “Cristales del ande” es un poema que enfatiza la

vigencia de una visión animista del mundo, y revela la posición que tenían —o proponían tener— los integrantes del grupo Orkopata dentro de la jerarquía social puneña. No como parte de los elementos externos, sino como uno de los elementos internos. Situación posible ya que, además, se ha instaurado un nuevo orden, donde las particularidades de la geografía local (el lago Titicaca en primer plano) se establecen como las hegemónicas. Pero no solo eso, también revelará parte del programa ideológico —si no sus líneas más básicas— del grupo, con aspiraciones políticas, apoyadas en la revalorización y rescate del mundo andino. Asimismo, en “Andinismo”, la ascensión física de la cordillera de los Andes termina siendo un viaje de interiorización del propio yo poético. De allí que tal reunión sea graficada con la imagen final, donde las montañas y el yo poético son parte de un mismo sistema, de un mismo gesto. La práctica del “Andinismo” podría ser tomada como una alusión a lo que luego los Orkopata cumplirían como una exaltación del territorio y de los hombres andinos. “Escarlar los andes”, es decir, el hecho de tomarlos como soporte de su construcción como poetas-intelectuales, les permitirá adquirir mayor relevancia ante el resto de la sociedad.

- 7) El movimiento de ascenso es una de las constantes de los poemas de Alejandro Peralta. Se presenta de dos formas: 1. El ascenso simbólico, dentro de la sociedad, gracias al papel de poeta-intelectual que deberá desempeñar para con su comunidad, y que se presta, en esta ocasión, para verlo como el ascenso en sentido literal, pues fue lo que finalmente

consiguieron los Orkopata. 2. El ascenso trascendental, que se propone el yo poético a sí mismo, y que solo se realiza de forma íntima, a través de un recorrido interior, y aquí tenemos el ascenso en sentido figurativo, pues para poder conseguirlo implicará el desvanecimiento y la desaparición de la historia.

- 8) En *Ande*, también podemos identificar poemas donde el yo lírico se sumerge en su mundo interior. Esta situación permite observar la concepción que el yo lírico tiene de sí mismo. Cuando se da este fenómeno, los elementos comunes son la soledad, el espacio cerrado (por lo general la habitación del poeta), y el protagonismo que adquieren la conciencia y las reflexiones del poeta, convertidos ahora en el eje de los poemas. En primer lugar, “Nocturno de los sapos” es un poema que permite estudiar este proceso. En este poema se aprecia un desplazamiento desde el espacio exterior hasta el interior. Se pasa del escenario al cuerpo y a la conciencia. El yo lírico en estos casos se caracteriza por su incomunicación y su concentración extrema, que lo lleva a estar pendiente de los movimientos más sutiles de la luz. Este poema transparente la tensión que existe entre el espacio andino y la modernidad. El yo lírico, en este caso, busca resolver las probables diferencias que existen entre ambos. Conforme avanza el texto podemos observar como el ensimismamiento que caracteriza al yo poético deviene en una fragmentación entre su cuerpo y su conciencia. Finalmente, el poema concluye con la reafirmación del oficio poético: el yo lírico se asume como un sembrador de palabras. Estima, así, que su

rol cobrará trascendencia en un futuro próximo y que, por ello, la “limpieza” interior que ha iniciado es una prioridad. Otro ejemplo notable de la inmersión del yo lírico en su mundo interior lo encontramos en el poema “Nocturno del vacío”. En este poema el yo lírico emprende una confrontación consigo mismo, ya que descubre su desarraigo y su identidad sin función. No obstante, conforme avanza el poema, el yo lírico entabla una comunicación con los elementos celestes por medio del pensamiento, con el deseo primordial de integrarse con lo etéreo, con una naturaleza trascendental. Su ensimismamiento y soledad le permite emprender una búsqueda de lo sublime. El simbolismo del ascenso, en este caso, puede plantearse en términos trascendentales (a un nivel individual e íntimo) o sociales (vinculado al proyecto de los Orkopatas). En esencia, incluso en estos poemas donde predomina la exploración subjetiva puede apreciarse cómo el proyecto de legitimación de los artistas intelectuales de Orkopata está presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIETA, Dimas. “La vanguardia peruana y Alejandro Peralta”. En: *El Hablador*, núm. 14, setiembre de 2007, http://elhablador.com/est14_arrieta3.html, (vi: 10 de agosto de 2012).
- AUSTIN, James. *Palabras y acciones: cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1971.
- BARRENECHEA, Ana María. “Los actos de lenguaje en la teoría y la crítica literaria”. En: *Lexis*. Vol. V, Núm. 2, diciembre de 1981. pp. 35-50.
- CHUECA, Luis Fernando. *Poesía vanguardista peruana*. Lima, Rectorado de la PUCP, 2012.
- COUTINHO, Eduardo. *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Cali, Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2003.
- D'ANGELO, Biagio (ed.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura en América Latina. Actas del I Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la AILC/ICLA*. Lima, Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientae, 2003.
- DÍAZ, Jesús et. al. “El Perú Crítico: utopía y realidad”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 31-32, Lima, 1990; p. 190-211.
- HIGGINS, James (ed.) *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Fondo editorial de la UNMSM, 2003.

- MAYORAL, José Antonio (comp.) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid. Arco Libros. 1987.
- GONZÁLES VIGIL, Ricardo. “La poesía peruana en los años 20”. En: *Revista de la Universidad Católica*. Lima, N° 5, 15 de agosto de 1979. pp. 112-120.
- LAUER, Mirko. “La poesía vanguardista en el Perú”. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, N° 15, 1er. semestre de 1982. pp. 78-83.
- LAUER, Mirko. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo. 1999.
- LAUER, Mirko. “Peralta: Titicaca moderno”. En: *Hueso Húmero*, núm. 58, Lima, enero de 2012; pp. 93-99.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima, Horizonte, 1999.
- MAMANI, Mauro. *Poéticas andinas. Puno*. Lima, Pájaro de fuego, 2009.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1991 [1928].
- MIGNOLO, Walter. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. Vol. XLVIII, Núm. 118-119. 1982. ene.-jun. p. 131-148.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista del Perú*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954.

- MUDARRA, Américo. *Ande de Alejandro Peralta: una propuesta interpretativa*. Tesis para obtener el grado de Bachiller. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela Académico Profesional de Literatura. 1989.
- OSORIO, Nelson. "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario latinoamericano" En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, núm. 114-115, enero-junio de 1981; pp. 227-254.
- PERALTA, Alejandro. *Ande / El kollao*. Lima, Rectorado de la PUCP, 2006.
- POZUELO YVANCOS. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra, 1994.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1987.
- REISZ, Susana. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios": En: *Lexis*. Vol. 5, Núm. 1, julio de 1981. pp. 73-86.
- REISZ, Susana. "Texto literario, texto poético, texto lírico". En: *Lexis*, Vol. 5, Núm. 2. diciembre de 1981. pp. 1-34.
- SCHELLING, Friedrich. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Madrid, Alianza, 1996.
- SULLÁ, Enric (comp.) *El canon literario*. Madrid, Arco-Libros, 1998.
- TURBELLINO, Vladimir. "Sincretismo e identidad en la poesía de Alejandro Peralta". En: *Casa de Citas*, núm. 2, Lima, octubre de 2005; pp. 27-32.

- VALLEJO, César. *Ensayos y reportajes completos*. Lima, Fondo Editorial de la PUCP, 2002.
- VICH, Cynthia. "Hacia un estudio del *indigenismo vanguardista*: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 47, Lima-Berkeley, 1er. Semestre de 1998; pp. 187-205.
- VICH, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- VILLEGAS-MORALES, Juan. "Teoría del yo poético y poesía española". En: *Lexis*. Vol, 5, Núm. 1 julio 1981. 87-93.
- WISE, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Año X. núm. 20, 2do semestre de 1984.
- ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan. *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.